

Olho D'água



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

DOSSIÊ NARRATIVA
CONTEMPORÂNEA

v. 2 n.2 Julho/Dezembro 2010

unesp 

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor do IBILCE

Carlos Roberto Ceron

Vice-Diretor do IBILCE

Vanildo Luiz Del Bianchi

Coordenadora do PPGLetras

Giséle Manganelli Fernandes

Vice-Coodenadora do PPGLetras

Susanna Busato

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 2	n. 2	p. 1-200	jul./dez. 2010
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

Editoria

Arnaldo Franco Junior

Assistência de Editoria

Wanderlan da Silva Alves

Comissão Editorial/ Editorial Board

Arnaldo Franco Junior

Orlando Nunes de Amorim

Conselho Consultivo/ Advisory Comitee

Alvaro Luiz Hattner (UNESP)	Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)
Ana Beatriz Demarchi Barel (Univ. de Nantes)	Maria Celeste T. Ramos (UNESP)
André Luís Gomes (UnB)	Marisa Corrêa Silva (UEM)
Angélica Soares (UFRJ)	Marli Tereza Furtado (UFPA)
Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)	Milena Cláudia Magalhães S. Guidio (UNIR)
Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)	Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)	Nádia Battella Gotlib (USP)
Claudia Maria C. Nigro (UNESP)	Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)	Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)	Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS)
Giséle M. Fernandes (UNESP)	Sandra G. T. Vasconcelos (USP)
Jaime Ginzburg (USP)	Sérgio Vicente Motta (UNESP)
João Azenha (USP)	Sônia H. de O. R. Piteri (UNESP)
José Luiz Fiorin (USP)	Susana Souto Silva (UFAL)
Lúcia Osana Zolim (UEM)	Susanna Busato (UNESP)
Luciene Almeida de Azevedo (UFU)	Thomas B. Byers (Univ. Louisville)
Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)	Thomas Bonnici (UEM)
Manuel F. Medina (Univ. Louisville)	

Correspondência e artigos devem ser encaminhados a:

Correspondence and articles should be adressed to:

Revista Olho d'água
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Comissão de Editoração

Arnaldo Franco Junior

Wanderlan da Silva Alves

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa

Arnaldo Franco Junior
André Luiz Gomes de Jesus
Juliana Silva Dias

Marcela de Araújo Pinto
Milena Mulatti Magri
Wanderlan da Silva Alves

Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts

Juliana Silva Dias
Marcela de Araújo Pinto
Milena Mulatti Magri

Editoração e Diagramação Profissional

W3midia - Comunicação na internet. <<http://www.w3midia.com.br/>>

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,
UNESP, 2010

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- Não sei de que tecido é feita a minha carne
I don't know from which tissue is made my flesh
Arnaldo Franco Junior; Orlando Nunes de Amorim 08

ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

- Ininteligibilidade e hermenêutica n'*As Afinidades Eletivas*, de Goethe
Unintelligibility and Hermeneutics in Goethe's Elective Affinities
Wilma Patricia M. D. Maas..... 10
- Contribution to a Critical Semiology of Noise
Contribuição para uma semiologia crítica do ruído
Fabio Akcelrud Durão 20

DOSSIÊ NARRATIVA CONTEMPORÂNEA/ DOSSIER CONTEMPORARY NARRATIVE

- Narrativa moderna e contemporânea: novas formas (d)escritas
Modern and Contemporary Narrative: New Forms Described
Maria José Palo 31
- Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea
Postmodern Perspectives in Contemporary Literature
Maria Lúcia Outeiro Fernandes..... 42
- Cultura de massa na ficção contemporânea
Mass Culture in Contemporary Fiction
Helena Bonito Couto Pereira..... 56
- Dissimulações de Clarice Lispector
Clarice Lispector's Dissimulations
Aparecida Maria Nunes 66
- Espacialidades na pintura surrealista de Giorgio De Chirico e na narrativa fantástica de Dino Buzzati
Spacialities in Giorgio De Chirico's Surrealistic Painting and Dino Buzzati's Fantastic Narrative
Marisa Martins Gama-Khalil..... 78
- Nas franjas das aporias contemporâneas: configurações político-espaciais na literatura de José Saramago
On the Fringes of Contemporary Aporia: Political-spatial Configurations in José Saramago's Literature
Lilian Reichert Coelho 88

A Margem em <i>Maina Mendes</i> , de Maria Velho da Costa: de espaço de exclusão a espaço de resistência <i>The Margin in Maria Velho da Costa's Maina Mendes: From Space of Exclusion to Space of Resistance</i> Adriana Monfardini	115
As voltas com Marianas, Marias e – por que não? - José <i>Dealing with Marianas, Marias and - why not? – José</i> Paola Poma	121
Entre-lugares na poética de Carolina Maria de Jesus <i>The Between-Places in the Poetic of Carolina Maria de Jesus</i> Raffaella Andréa Fernandez.....	131
A narrativa narcísica e o duplo no romance <i>As horas</i> , de Michael Cunningham <i>The Narcissistic Narrative and the Double in Michael Cunningham's Novel The Hours</i> Maria Aparecida de Oliveira	140
O bufão Rubem Fonseca <i>The buffoon Rubem Fonseca</i> Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio	148
A escrita pulsional de Murilo Rubião <i>The Murilo Rubião's pulsional writing</i> Marisa Corrêa Silva; Tatiana Martins Gabas	159
<i>A céu aberto</i> , de João Gilberto Noll: identidade narrativa, biografias do corpo, transgressão e subjetividades <i>A céu aberto written by João Gilberto Noll: narrative identity, body's biography, transgression and subjectivities</i> Giuliano Hartmann	174
ÍNDICE DE ASSUNTOS	194
SUBJECT INDEX	195
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX.....	196
NORMAS DE PUBLICAÇÃO	197
POLICY FOR SUBMITTING PAPERS	199

APRESENTAÇÃO

Não sei de que tecido é feita a minha carne

Num dos trechos do “Poema sujo” que Ferreira Gullar publicou em 1975, lemos: “Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem/ que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás/ e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama, / ou dentro de um ônibus/ ou no bojo de um Boeing 707 acima do Atlântico/ acima do arco-íris/ perfeitamente fora/ do rigor cronológico/ sonhando/ Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas balcões de quitanda pedras da Rua da Alegria beirais de casas cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do jantar, / voais comigo/ sobre continentes e mares”. Esses versos registram a fragmentação do sujeito que se afirma, afirmando a sua perplexidade, neste poema que capta o agora vivido pelo poeta, universalizando-o. Há, na perplexidade aí registrada, uma espécie de síntese da situação do homem diante do que lhe é contemporâneo, essa carne de cujo tecido o saber lhe escapa em vertigem, vivências velozes, acelerações e recuos no tempo e a sensação de estar sonhando fora do “rigor cronológico”.

Dessa perplexidade é feito, também, qualquer recorte sobre a literatura e a narrativa contemporâneas. Isso, não apenas porque estamos muito entranhados na carne do contemporâneo para vê-lo com a necessária distância crítica, mas, também, porque, de algum modo, estamos, sempre, muito distantes do contemporâneo, que nos escapa em vertigem e nos põe fora da cronologia. Recortes, porém, têm de ser feitos, seja num alinhamento de autores e obras, seja num agrupamento de distintas perspectivas de leitura, para que as investigações do contemporâneo em arte e literatura se dêem.

Os artigos que compõem este quarto número da Revista **Olho d’água** portam, todos, traços da perplexidade acima apontada e, também, perspectivas de abordagem crítica dos objetos que a produziram. Seja na escolha dos objetos de estudo, seja no viés de leitura proposto, inscrevem-se em todos os artigos traços daquilo que Giorgio Agamben define como próprio da contemporaneidade: “[uma] relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59 – colchetes nossos).

Na seção *Varia*, oferecemos dois artigos: “Ininteligibilidade e hermenêutica n’As *Afinidades Eletivas*, de Goethe” e “Contribution to a Critical Semiology of Noise”. No primeiro, Wilma Patrícia M. D. Maas analisa as relações entre ininteligibilidade e hermenêutica, destacando a posição crítica de Goethe em relação à atividade hermenêutica; no segundo, Fabio Akcelrud Durão articula as perspectivas teóricas da Semiologia e da Escola de Frankfurt para discutir a problemática do signo, da interpelação e o discurso da mercadoria.

No dossiê *Narrativa Contemporânea*, oferecemos treze artigos que registram parte da diversidade de expressões poéticas e de perspectivas de leitura que coexistem contemporaneamente. Em “Narrativa moderna e contemporânea: novas formas (d)escritas”, Maria José Palo analisa como, no séc. XX e neste início de séc. XXI, a narrativa, híbrida, reclama “um modo de ver interpretativo do imaginário do leitor”, marcando-se por uma constante pesquisa de técnicas do narrar. Em “Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea”, Maria Lúcia Outeiro Fernandes aborda algumas das contribuições críticas do pós-modernismo e analisa as obras de Roberto Drummond e Silviano Santiago. Em “Cultura de massa na ficção contemporânea”, Helena Bonito Couto Pereira analisa, tomando com objeto de

estudo obras do escritor mexicano José Augustin e de Clarice Lispector, as interações entre obra literária, indústria cultural e cultura de massa, destacando, aí, três aspectos que evidenciam uma contaminação entre tais esferas presente nos planos da gênese, dos procedimentos de composição e do temário da ficção contemporânea. Em “Dissimulações de Clarice Lispector”, Aparecida Maria Nunes discute o uso de pseudônimos pela autora de *A descoberta do mundo*, examinando as relações entre jornalismo e literatura e o trânsito conflituado do escritor entre tais campos. Em “Espacialidades na pintura surrealista de Giorgio De Chirico e na narrativa fantástica de Dino Buzzati”, Marisa Martins Gama-Khalil aborda aspectos convergentes do surrealismo e da literatura fantástica, analisando um quadro do pintor Giorgio De Chirico e um conto do escritor Dino Buzzati com base em teorias sobre a espacialidade desenvolvidas por M. Foucault, G. Deleuze e F. Guattari e em estudos de T. Todorov e Remo Ceserani sobre o fantástico. Em “Nas franjas das aporias contemporâneas: configurações político-espaciais na literatura de José Saramago”, Lilian Reichert Coelho estuda as relações entre espaço, história, política e ficção nos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento*, de José Saramago. Em “A Margem em *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa: de espaço de exclusão a espaço de resistência”, Adriana Monfardini explora a representação de espaços de marginalização no romance de Maria Velho da Costa e as reações contrárias que as personagens femininas têm em relação a eles. Em “As voltas com Marianas, Marias e – por que não? – José”, Paola Poma investiga o diálogo entre tradição e contemporaneidade em *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* e *O regresso de Chamilly* - duas obras da poeta portuguesa Adília Lopes. Destaca, nos livros mais recentes, uma reatualização da figura da freira em clave irônica e erótica, e discute a questão da autoria, problematizada pela intertextualidade e pelos confrontos entre escritor e leitura. Em “Entre-lugares na poética de Carolina Maria de Jesus”, Raffaella Andréa Fernandez analisa as tensões existentes entre distintas variedades discursivas presentes em *Quarto de despejo*, livro marcado por um hibridismo no qual se divisam polarizações e sínteses entre as chamadas literatura “maior” e “menor”. Em “A narrativa narcísica e o duplo no romance *As horas*, de Michael Cunningham”, Maria Aparecida de Oliveira analisa o diálogo intertextual e paródico estabelecido entre o livro de Cunningham e o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Em “O bufão Rubem Fonseca”, Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio analisa o romance *Bufo & Spallanzani* sob o prisma da auto-reflexividade, da intertextualidade e do hiper-realismo. Em “A escrita pulsional de Murilo Rubião”, Marisa Corrêa Silva e Tatiana Martins Gabas abordam a literatura de Murilo Rubião a partir da perspectiva teórico-crítica do materialismo lacaniano de Slavoj Žižek. E, por fim, em “A céu aberto, de João Gilberto Noll: identidade narrativa, biografias do corpo, transgressão e subjetividades”, Giuliano Hartmann analisa as relações entre corpo e narrativa no romance *A céu aberto*, de João Gilberto Noll.

Agradecemos a todos os que nos auxiliaram na produção deste número da revista.

Arnaldo Franco Junior e Orlando Nunes de Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

ININTELIGIBILIDADE E HERMENÊUTICA N'AS AFINIDADES ELETIVAS, DE GOETHE

Wilma Patricia M. D. Maas*

Resumo

Neste texto, analisamos o romance *As afinidades eletivas*, de Goethe, sob o prisma das relações entre ininteligibilidade e hermenêutica, conflito explorado pelo autor para firmar uma posição crítica em relação à atividade hermenêutica.

Palavras-chave

Escrita; Crítica; Goethe;
Hermenêutica; Ininteligibilidade;
Linguagem.

Abstract

In this paper, we analyze Goethe's *Elective Affinities* novel under the perspective of relations between intelligibility and hermeneutics, a kind of conflict explored by the author to establish a critical position in relation to the hermeneutic activity.

Keywords

Criticism; Goethe; Hermeneutics;
Language; Unintelligibility; Writing.

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara - 14800-901 - Araraquara – SP – Brasil. E-mail: pmaas@uol.com.br

Há pouco mais de vinte anos, a coletânea denominada “A atualidade do Primeiro-Romantismo Alemão” (BEHLER; HÖRISCH, 1987)¹ fixou algumas das posições críticas do legado dos românticos de Jena e Berlim, ao mesmo tempo em que descortinou algumas perspectivas de abordagem até então impensáveis na fortuna crítica da *Goethezeit*. Dentre os ensaios ali publicados, consta o de Jochen Hörisch (1987), que tem como título “Hermenêutica primeiro-romântica versus anti-hermenêutica primeiro-romântica, acrescido do subtítulo “O conciliador e o furor da compreensão” (“*Der Mittler und die Wut des Verstehens*”). Ali, Hörisch trata das relações entre Schleiermacher, o “profeta e patrono” (HÖRISCH, 1987, p. 19) da hermenêutica moderna, e uma forma de pensamento comum entre os primeiros românticos e contemporâneos de Schleiermacher, Friedrich Schlegel e Novalis, em que se verifica antes a disjunção entre a letra e o espírito, entre a letra e os sujeitos da linguagem, do que propriamente a validação dos pressupostos que permitem o processo de interpretação filológica. No caso dos primeiros românticos, já é razoavelmente conhecido entre nós o pensamento aparentemente delirante de Schlegel, em textos como o ensaio sobre a ininteligibilidade, no qual a disjunção entre a letra e o espírito, entre significante e significado, é tensionada até o limite do insuportável, em que resta ao leitor e ou interlocutor mover-se por sobre o solo inseguro da ironia e da ininteligibilidade. Schlegel deixa claro que “as palavras entendem-se melhor umas as outras do que as entendem os que fazem uso delas” (SCHLEGEL, 1967, p. 364 – tradução nossa).

Também Novalis não louva exatamente os métodos filológicos de compreensão do discurso dos outros, quando, no *Monolog*, afirma que “acontece uma coisa doida com o falar e o escrever: a reta conversa é um mero jogo de palavras” (NOVALIS *apud* GAGNEBIN, s/d, p. 75) e que “com a língua acontece o mesmo que com as fórmulas matemáticas - elas constituem um mundo para si, se entretêm apenas consigo mesmas, expressam nada mais que a sua maravilhosa natureza e, exatamente por isso, elas são tão expressivas, exatamente por isso se reflete nelas o jogo enigmático das relações que os objetos entretêm” (NOVALIS *apud* GAGNEBIN, s/d, p. 75).

Entretanto, o subtítulo do texto do Hörisch, em um gesto hermenêutico sagaz, não aponta diretamente para os primeiros românticos a quem o título alude, mas, sim, para nada menos do que o romance de Goethe *As afinidades eletivas*, no qual “*Mittler*” é o nome dado a um personagem cuja função na narrativa é, como o próprio nome indica, a de mediador ou conciliador.

Em sua primeira aparição em cena, Mittler é apresentado, na tradução citada, como “esse homem engraçado” (*der drollige*), “aquele homem estranho” (*der wunderliche Mann*), “o hóspede bizarro” (*der närrischer Gast*) – adjetivos muito pouco adequados a um homem cuja função deveria ser a de apaziguar conflitos domésticos. Mittler vive

com o firme propósito - ou talvez mais por velhos hábitos e inclinações - de não se demorar em nenhuma casa onde não houvesse nada para apaziguar ou dar assistência. Aqueles que são supersticiosos a respeito do significado dos nomes, afirmam que o nome Mittler forçou-o a seguir a mais estranha de todas as determinações. (GOETHE, 1992, p. 34).

Em sua primeira aparição, Mittler é anunciado com alarde e bom humor pela criadagem da casa a Eduard e Charlotte, recolhidos na paz da recém-reformada igreja, junto ao cemitério. Fazendo-se anunciar com alarde, manda

¹ Cf. Behler, Ernst & Hörisch, Jochen. *Die Aktualität der Frühromantik*. München: Paderborn, 1987.

perguntar aos donos da casa “se há necessidade”. Instado por Charlotte e Eduard a atuar na decisão sobre a vinda do Capitão, incidente que deflagrará a tragédia, o mediador reage, entretanto, da maneira mais inesperada:

Os dois esposos lhe confessam tudo pormenorizadamente; mas, mal percebera o sentido da coisa, ele ficou aborrecido, levantou de sobressalto alcançou a janela e mandou selar seu cavalo. [...]

Está havendo algum desentendimento aqui? Alguém está precisando de ajuda? [...] Cada um que se aconselhe a si próprio e faça o que for necessário. Se der certo, que se alegre com sua sabedoria e com sua sorte; caso contrário, estarei aqui sempre à disposição. [...] Façam que quiserem, tanto faz! Recebam os amigos em casa, ou os mantenham longe: tanto faz! Já vi as atitudes mais sensatas malograrem e as mais banais triunfarem. Não quebrem a cabeça e, se de um modo ou de outro, não tiverem êxito, não quebrem a cabeça! Mandem me chamar, e eu ajudarei” (GOETHE, 1992, p. 34–35).

Essa primeira intervenção de Mittler deixa muito a desejar em relação à função que a personagem requer para si, e ao nome que a caracteriza. Frente à primeira e fundamental decisão que desencadeará toda a catástrofe, Mittler recua, deixando Charlotte e Eduard “ainda mais confusos e incertos do que antes” (GOETHE, 1992, p. 35), segundo afirma Charlotte imediatamente depois da partida do “outrora eclesiástico” (GOETHE, 1992, p. 33).

Em sua segunda aparição, Mittler encontra Eduard já recolhido a si mesmo e irremediavelmente entregue à paixão por Ottilie. Este o recebe, esperançoso, na expectativa de que o conciliador tenha vindo da parte dela: “Como desejava saber algo de Ottilie, a vinda de Mittler era-lhe tão cara como a de um mensageiro celestial” (GOETHE, 1992, p. 129). Mensageiro celestial, Hermes ou Mercúrio, Mittler não vem, entretanto, da parte de Ottilie. Vem por “impulso próprio”: “[Eduard] Ficou, porém, aborrecido e mal-humorado ao perceber que Mittler não viera a pedido dela” (GOETHE, 1992, p. 129 – colchetes nossos). O mensageiro não transmite as novas, não permite o processo de comunicação e interpretação do discurso do outro. Vem por vontade própria, embaralhando o processo de comunicação, trazendo à experiência um elemento estranho, capaz de alterar o comportamento original dos actantes. Seguindo, aqui, uma indicação de Heinz Schlaffer, a presença de Mittler é, literalmente, mortal:

Ele desencadeia a morte do pastor quando do batizado da criança; dispara o mecanismo que leva à morte de Ottilie por meio de seu discurso inconveniente sobre o sexto mandamento, e é ele, por fim, o primeiro a deparar-se com Eduard morto (SCHLAFFER, 1981, p. 219 - tradução nossa).

Voltemos agora à proposição inicial de Hörisch, segundo qual “não resta dúvida de que o romance de Goethe publicado em 1809 é também um manifesto anti-hermenêutico” (HÖRISCH, 1987, p. 23). Hörisch apoia-se principalmente em dois argumentos: o primeiro trata de identificar, na obra caudalosa de Goethe, passagens em que este professaria, ainda que indiretamente, uma posição avessa ao “negócio da interpretação e da compreensão”: duas breves passagens das *Zahmen Xenien II* apontam para tal direção:

Na interpretação é preciso frescor e audácia;
Se não interpretas, deixa de tretas². (GOETHE, WA, 3, 1890, p. 258).

² No original: “*Im Auslegen seid frisch und munter, / legt ihr's nicht aus, so legt es unter*”.

Ainda:

Do que não se compreende muita coisa há,
Segue então adiante, logo se arranjará³. (GOETHE, WA, 3, 1890, p. 249).

Talvez a expressão mais conhecida seja aquela em que Goethe incita ao linchamento daqueles que ganham a vida com a publicação de interpretações e modos de entender uma obra, os críticos: “Matem o cão a pancadas, trata-se de um crítico!”⁴ (GOETHE, s/d, p. 62 – tradução nossa).

O segundo argumento de Hörisch apoia-se no fato comprovado de que Goethe não teria permanecido alheio à obra de Schleiermacher, melhor dizendo, do primeiro Schleiermacher. Em duas entradas em seu diário, respectivamente em 23 e 26 de setembro de 1799, Goethe acusa a leitura dos *Discursos sobre religião*⁵, de Schleiermacher, publicados no mesmo ano. Nesse texto do primeiro Schleiermacher, é possível identificar as linhas de pensamento que culminarão no deslocamento da hermenêutica da letra para uma hermenêutica do espírito. De maneira surpreendente para o assim chamado fundador da hermenêutica moderna, Schleiermacher expressa, ali, a dissociação entre o processo de compreensão da letra e a constituição do sentido filosófico ou religioso:

É com pesar que vejo diariamente o furor da compreensão impedir completamente o surgimento do sentido e como tudo conjura para que o homem permaneça atado ao que é finito e apenas a uma parte muito pequena dele, de modo que o infinito lhe seja levado o mais longe possível dos olhos. Quem é que impede o florescimento da religião? Não os descrentes e os blasfemos, pois, ainda que se comprazam em afirmar que não possuem religião alguma, não impedem o caminho da natureza [...]. Também não aqueles destituídos de moral [...]; quem impede o florescimento da religião são os entendidos (die Verständigen). (SCHLEIERMACHER, 1799, p. 80 – tradução e grifos nossos).

Schleiermacher vai ainda mais longe na sua crítica àqueles possuídos pelo “furor da compreensão”: “O principal é que eles (os entendidos) suponham-se capazes de entender tudo, e com esse entender eles se deixam enganar completamente em relação ao sentido.” (SCHLEIERMACHER *apud* HÖRISCH, 1987, p. 25).

É preciso ressaltar, aqui, que as objeções de Schleiermacher nos *Discursos sobre a religião* estão voltadas especificamente à questão da mediação da palavra divina, uma vez que a própria necessidade de existência de um *Vermittler* (mediador) torna evidente a aporia que permeia o processo da interpretação religiosa: “Caso essa intermediação entre o reino de Deus e o mundo dos homens cessasse, então ‘compreenderíamos mesmo a mais inaudível das palavras, ao passo que agora, mesmo as mais claras manifestações não escapam ao mal-entendido’” (SCHLEIERMACHER, *apud* HÖRISCH, 1987, p. 25). Assim, da mesma forma que o conceito de “compreensão”, um outro conceito central da hermenêutica sofre um ataque radical nesse texto da juventude de Schleiermacher: assim como o *Mittler* do romance de Goethe, também o *Vermittler* que tem por função intermediar as relações entre o reino de Deus e o mundo dos homens é um mal necessário. A partir do reconhecimento dessa aporia, Schleiermacher teria chegado àquele que será o conceito fundamental de

³ No original: “Manches können wir nicht verstehen / Lebt nur fort, es wird schon gehn”.

⁴ No original: “Schlag ihn tot, den Hund! Er ist ein Rezensent”.

⁵ Há tradução disponível em português: SCHLEIERMACHER, F. *Sobre a religião*. São Paulo: Fonte Editorial, 2000.

sua hermenêutica futura: o conceito de espírito, elevado a princípio do processo de interpretação, que dá vida ao que está morto na letra. Já o primeiro Schleiermacher interpunha o conceito de espírito à “letra morta”, manifestando-se contra as “escolas, nascedouros da letra morta” e “contra os partidários da letra morta”.

As entradas de setembro de 1799 nos *Tage-und Jahreshefte* permitem, portanto, que se estabeleça a hipótese de que Goethe teria conhecido os discursos sobre religião de 1799, nos quais Schleiermacher faz a crítica do furor da compreensão e da necessidade de um intermediário (*Mittler, Vermittler*) no processo de compreensão da palavra divina. Entretanto, ao passo que Schleiermacher seguirá na direção da integração e redenção da “letra morta” pela hermenêutica do espírito, que compensa e equilibra os mal-entendidos resultantes da diferença entre a letra e o sentido, “reduzindo as letras díspares no sentido de um livro, os muitos sentidos de muitos livros ao espírito de um autor e o muitos espíritos de muitos autores a um determinado *Zeitgeist*” (SCHLEIERMARCHER *apud* HÖRISCH, 1987, p. 32), o romance de Goethe de 1809 emerge como o lugar ideal do divórcio entre a letra e os sujeitos da linguagem.

Ainda que a crítica do primeiro romantismo não se tenha ocupado diretamente de *As afinidades eletivas*, e, sim, de outro romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, não é totalmente descabida a hipótese de que Goethe tenha escrito definitivamente o *Kunstroman* que os primeiros românticos desejaram como programa estético. Também o romance de Goethe, assim como muitos dos textos publicados na revista *Athenäum*, foi objeto de censura quanto à sua lassidão moral e, mesmo, quanto à sua ininteligibilidade. Assim como a produção dos primeiros românticos, também o romance de Goethe parece oferecer-se a uma abordagem que o identifique como lugar da disjunção entre a letra e o sentido, entre a letra e a intenção daqueles a ela sujeitos.

Essa disjunção pode ser reconhecida tanto no sucesso das interpretações de caráter alegórico – como aquela sugerida pelo ensaio de Walter Benjamin (1924-1925)⁶ que, contrapondo-se e às interpretações escoradas em um sentido moral, pleiteia para a narrativa uma dimensão, um intertexto ou um subtexto mítico –, quanto na ineficácia dos atos de linguagem que permeiam todo o romance.

São muitas as instâncias em que a linguagem da comunicação, seja ela oral ou escrita, divorcia-se da intenção individual, consciente ou inconscientemente. Já nos dois primeiros capítulos de *As afinidades eletivas*, Charlotte e Eduard, casal que vive em tranquila intimidade no isolamento doméstico, surpreendem o leitor, que percebe o quanto o diálogo entre eles é permeado por subterfúgios e segundas intenções. A iminente chegada de Ottilie e do Capitão é que parece, então, precipitar, entre as outras reações desencadeadas, também a afluência do sentido até então represado. É Eduard quem primeiro revela a Charlotte sua intenção de chamar o amigo para o convívio de ambos, instado pela premência de responder a uma carta daquele:

Já que estamos aqui sozinhos, sossegados - disse Eduard com o espírito bem tranquilo e sereno -, tenho de confessar-lhe algo que, já há algum tempo, me pesa no coração e que devo e quero confiar-lhe, mas ainda não tive a oportunidade.

- Já havia notado alguma coisa em você - replicou Charlotte.

⁶ Há tradução disponível em português: BENJAMIN, W. *As afinidades eletivas de Goethe*. In: _____. *Ensaio reunidos*, São Paulo: Editora 34, 2009.

E quero confessar ainda que – continuou Eduard – se o carteiro amanhã não me apressasse e não tivéssemos de decidir hoje, eu talvez continuasse calado por mais algum tempo. (GOETHE, 1992, p. 32).

Ao fim da entrevista entre ambos, a decisão ainda não foi tomada. Eduard pergunta o que deve escrever ao Capitão, pois deve fazê-lo imediatamente. Charlotte responde: “uma carta tranquila, sensata e consoladora” (GOETHE, 1992, p. 27). Para Eduard, isso vale tanto quanto escrever nenhuma carta. Ao que Charlotte replica: “Contudo, em muitos casos, é preferível e mais cordial escrever, mas sem dizer nada, do que não escrever” (GOETHE, 1999, p. 27).

Já logo o narrador atribuirá a Charlotte mais uma dissimulação. Eduard, instado por Charlotte, reconhecerá que a ainda ausente Ottilie é bela, mas que não lhe atraiu especialmente a atenção, quando a viu, por ocasião do reencontro com Charlotte, então na companhia da afilhada e protegida.

Isso é louvável de sua parte – disse Charlotte, pois eu estava presente; e, embora ela fosse bem mais jovem do que eu, a presença da amiga mais velha o encantou tanto, que você não teve olhos para a beleza próspera e promissora da jovem. Isso faz parte também de sua maneira de ser, razão pela qual gosto de compartilhar a vida com você. (GOETHE, 1999, p. 32).

O narrador interrompe, entretanto, o diálogo entre os esposos, delatando a intenção inicial de Charlotte, que não havia sido outra senão apresentar intencionalmente Ottilie a Eduard, “a fim de arranjar um bom partido para a querida filha adotiva, uma vez que não pensava mais nele para si” (GOETHE, 1992, p. 32).

Escrever sem nada dizer, provocar o mal-entendido, falar sem declarar a verdadeira intenção, silenciar. Esse é um romance em que a linguagem como meio alcança um alto grau de ineficácia. Diferentemente do que acontece no *Werther* ou na *Nova Heloísa*, romances “epistolares” nos quais a troca de cartas constitui o “fio vermelho” da narrativa, as cartas aqui são, em geral, testemunhas da ineficácia da comunicação, e, em particular, documentos que comprovam o divórcio entre a letra e o espírito, entre linguagem e intenção.

As cartas enviadas pelos preceptores de Ottilie no internato são, também, testemunhos de quão pouco a linguagem é capaz de comunicar. A descrição detalhada das habilidades e deficiências de Ottilie na vida escolar pelo assistente da diretora é um raro documento de como se pode dizer pouco escrevendo muito. É provável que o julgamento mais conclusivo seja expresso pelas palavras da diretora, a qual, em um momento de impaciência, pergunta à jovem, sempre no relato do assistente: “Mas diga-me, pelo amor de Deus, como pode alguém parecer tão tolo quando não é?” (GOETHE, 1992, p. 57). Ottilie nega-se a fornecer a chave interpretativa para a sua personalidade. O gesto mais decisivo nesse sentido é o silêncio no qual se recolhe após a morte do filho de Charlotte, silêncio do qual não mais retornará até sua própria morte. Em meio ao caos e à comunicação falhada, Ottilie renuncia também à linguagem, como forma de penitência, esquecimento e perdão para de si mesma.

Ainda assim, a escrita, mais do que a fala, é último recurso buscado pelas personagens para a manutenção da presença e da subjetividade. É por meio de um ato de escrita que Eduard se assegura de que é amado por Ottilie:

Finalmente apareceu Ottilie, resplandecente de amabilidade. A sensação de ter feito alguma coisa por ao seu amigo enlevou todo o seu ser. Colocou sobre a mesa, diante de Eduard, o original e a cópia [...]

Eduardo não sabia ao que responder. Olhou para ela e depois para a cópia. As primeiras folhas estavam escritas com o maior zelo, por uma delicada mão feminina; depois os traços iam se modificando, tornando-se mais leves e soltos. Mas que surpresa a sua ao passar os olhos pelas últimas páginas! — Por Deus! Exclamou — que é isso? É a minha letra! — olhou para ela e novamente para as folhas; sobretudo o final era como se ele mesmo tivesse escrito. [...]
Você me ama! — exclamou — Ottilie, você me ama! — e se abraçaram” (GOETHE, 1992, p. 101).

Entretanto, o ato de linguagem que provoca o reconhecimento entre os amantes é um ato puramente mimético, narcísico mesmo, ato em que o significado literal, o significado da letra, importa muito pouco ou nada, eclipsado pelo encantamento do significante.

Mesmo o diário de Ottilie, seis entradas ao todo que interrompem a estrutura linear da narrativa, não tem, aparentemente, relação direta com a vida interior da personagem. Ainda que, na primeira entrada do diário, Ottilie afirme como deve ser agradável poder descansar um dia ao lado de quem se ama, antecipando assim seu lugar junto a Eduard depois da morte de ambos, o discurso é alheio à sua própria situação pessoal naquele momento, adquirindo o tom de afirmações gerais, que se mantém também nas entradas subsequentes. Na terceira entrada, o diário de Ottilie trata, dentre outras coisas, do fenômeno da comunicação entre as pessoas de uma sociedade. Ali se encontram máximas como:

Comunicar-se é um ato natural; captar a comunicação, tal como ocorre, é educação.

Ninguém falaria demais em sociedade se estivesse consciente de quantas vezes entendeu mal os outros.

Alteramos tantas vezes as palavras estrangeiras ao repeti-las apenas porque não as entendemos.

Toda palavra dita suscita seu sentido oposto. (GOETHE, 1992, p. 162).

A entrada que antecede a morte do filho de Charlotte, é tão alheia e inofensiva quanto as outras cinco. No ápice da paixão amorosa, Ottilie dedica-se, no diário, a escrever sobre o próprio ato memorialístico e a recomendar que se copiem as cartas dos amigos, antes de as destruímos. Ottilie refere-se ainda às estações do ano, acrescentando que o ano às vezes nos parece tão curto e outras tão longo, e que não há lugar em que isso seja mais evidente do que no jardim, “onde o efêmero e o duradouro se interpenetram” (GOETHE, 1992, p. 202), como se sabe, uma preocupação frequente do autor Goethe. Mais próxima da vida interior das personagens é certamente a novela, narrada pelo hóspede inglês, também localizada no intervalo que antecede imediatamente o encontro amoroso entre Ottilie e Eduard e a morte da criança por afogamento. A novela, intitulada “Os vizinhos singulares”, narra a história de uma casal de crianças que crescem juntas e estão destinadas a casar. Seus caminhos separam-se, entretanto. Quando do reencontro dos jovens, a moça, já comprometida com outro, descobre a paixão pelo antigo amigo de folguedos e sofre com a sua indiferença. De temperamento impetuoso, durante um passeio de barco atira-se à água, buscando a morte intencionalmente para castigar o amigo indiferente. Este, então, joga-se à água para salvá-la, o que consegue. Ambos, recolhidos por um casal de camponeses, voltam à presença da família, que, aliviada por

encontrá-los vivos, abençoa a união ainda que a jovem estivesse prometida a outro, ao “noivo apaixonado que quase perdera os sentidos” (GOETHE, 1992, p. 217).

A breve narrativa tem, aqui, a função de conter e adiar o momento do clímax, ao mesmo tempo em que já alude aos motivos da morte por afogamento e da paixão que desafia as convenções sociais. É por meio dessa breve história que o narrador fará uma observação antecipatória a respeito da água como elemento: “A água é um elemento amigável para aquele que a conhece e sabe como tratá-la. Ela o susteve, e o hábil nadador a dominou” (GOETHE, 1992, p. 216). Diferentemente de Otilie, o protagonista da narrativa dentro da narrativa pula na água para salvar um bem precioso, mas tem as mãos livres; Otilie, ao contrário, na tragédia que se avizinha, “com a criança no braço esquerdo, o livro na mão esquerda, o remo na direita, cambaleia e cai dentro do barco. O remo escapa de sua mão e cai para um lado e, ao tentar apanhá-lo, a criança e o livro caem para o outro lado, dentro do lago. [...] Isolada de todos, flutua sobre o elemento traiçoeiro e inacessível” (GOETHE, 1992, p. 233).

Há quem aponte, aqui, a mesma severidade com que Goethe tratou das leituras romanesecas de outra jovem, a Lotte de *Werther*, para quem hoje não interessam mais “as venturas e desventuras de uma tal senhorita Jenny” (GOETHE, WA, 19, 1899, p. 29), mas, sim, apenas as leituras que a fazem amar ainda mais os afazeres e obrigações do seu cotidiano. De todo modo, dentre as muitas referências aos atos de leitura e escrita no romance de Goethe, essa é mais uma que tem as mais lastimáveis consequências.

O último documento que provém das mãos de Otilie é a carta que ela escreve aos amigos, pouco depois de ter sido, ainda mais uma vez, assediada por Eduard na hospedaria a caminho do internato. A carta é um documento singular na ação do romance, pois se trata do único momento em que se dá a conjugação ente a vida interior de Otilie e sua expressão pela linguagem. Otilie justifica seu voto de silêncio como forma de expiação, e pede aos amigos que a deixem

perseverar nele até quando o coração me ordenar. Não chamem nenhum intermediário! Não me forcem a falar, a comer e a beber mais do que o estritamente necessário. Ajudem-me com tolerância e paciência a passar por este momento. Sou jovem, e a juventude prontamente se recompõe. Suportem a minha presença; alegrem-me como seu amor; orientem-me com suas palavras, mas deixem o meu íntimo por minha própria conta. (GOETHE, 1992, p. 252).

O pedido de Otilie aos amigos – “Não chamem nenhum intermediário!” (GOETHE, 1992, p. 252) – remete imediatamente à personagem de Mittler, que, mais do que um intermediário, pode ser compreendida, aqui, também como uma espécie de catalisador, um *meio* de aceleração da reação química que resultará, por fim, no aniquilamento dos amantes e na canonização de Otilie. As cenas que se seguem à carta de Otilie, ao final do penúltimo capítulo do livro, preparam o leitor para um intervalo ameno, que parece querer prolongar-se. Trata-se de uma singular estabilidade, na qual Otilie e Eduard “moravam sob o mesmo teto; mas, sem pensar diretamente um no outro, ocupados com outros assuntos e convivendo a todo instante com outras pessoas, acabavam se aproximando. [...] Só quando estavam bem próximos é que conseguiam se acalmar, e bastava essa proximidade para se acalmarem completamente; não precisavam de nenhum olhar, nenhuma palavra, gesto ou contato; bastava simplesmente estarem juntos.

A vida para eles era um enigma, cuja solução só poderiam encontrar juntos” (GOETHE, 1992, p. 253).

Ottillie, tranquila e serena, de modo que já não precisavam mais se preocupar com ela, diz o narrador. A tranquilidade, semelhante à dos primeiros tempos, é interrompida apenas pelas visitas de Mittler, que “aparecia com frequência” (GOETHE, 1992, p. 254). Estamos no fim do capítulo 17, o penúltimo do romance. Já na página seguinte, começo do último capítulo, tem início a sucessão de acontecimentos que culminará com a morte de Ottillie, seguida da morte de Eduard e a posterior “canonização” da jovem. A presença frequente de Mittler, ainda que não a provoque, certamente acelera a cadeia de acontecimentos com seu discurso sobre a inadequação do sexto mandamento. Ottillie entra repentinamente na sala, ainda a tempo de ouvir o conciliador:

“Não cometerás adultério”, prosseguiu Mittler. Que coisa grosseira, indecorosa! Não soaria melhor se dissessem: “Respeitarás os laços conjugais e, onde vires esposos que se amam, alegre-te e compartilha disso, como da felicidade de um dia sereno. Se algo turvar o seu relacionamento, deverás tentar esclarecê-los, acalmá-los, apaziguá-los fazê-los entender suas vantagens recíprocas, e com muita abnegação fomentarás o bem estar dos outros, tornando-os sensíveis à felicidade que brota de todo dever cumprido, sobretudo daquele que liga indissolivelmente o homem à mulher”? (GOETHE, 1992, p. 258).

É essa a fórmula verbal que desencadeará a morte de Ottillie, que se dá poucos minutos depois. O narrador narra no presente do indicativo, o que intensifica, para o leitor, a possibilidade de acompanhar o experimento em tempo real. Os acontecimentos que se seguem até a morte de Eduard e sua descida ao túmulo comum são narrados com economia, para não dizer com pressa. Não será inadequado entender as três ou quatro últimas páginas do último capítulo como a finalização e o término da reação química, cujo produto é a consumação ou consumição de dois dos elementos iniciais. A hipótese inicial de Jochen Hörisch, segundo a qual o romance de Goethe pode ser lido como um manifesto anti-hermenêutico, associa-se, deste modo, àquela ideia fundamental (*durchgreifende Idee*) que Goethe aponta como sendo a diretriz capaz de dar unidade a seu romance. Sob a égide da incomunicabilidade ou da ininteligibilidade, esse romance estranho e notável parece corresponder, de fato, ao comentário do próprio autor, que afirma ter colocado ali muita coisa, mas, também, escondido outras tantas.

MAAS, W. P. D. M. Unintelligibility and Hermeneutics in Goethe's *Elective Affinities*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 10-19, 2010.

Referências

BENJAMIN, W. As afinidades eletivas de Goethe. In: _____. *Ensaio reunidos*, São Paulo: Editora 34, 2009.

GOETHE, J.W. von. *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

_____. Kenner und Künstler, Hamburger Ausgabe, Bd. 1. p. 62.

_____. *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (WA). Weimar: Hermann Böhlau, 1887-1919, 143 v., Böhlau Verlag, s/d.

HÖRISCH, J. Der Mittler und die Wut des Verstehens. Schleiermachers frühromantische Anti-Hermeneutik. In: BEHLER, E.; HÖRISCH J. (Hrsg.). *Die Aktualität der Frühromantik*. München: Paderborn, 1987. p. 19–32.

NOVALIS. Monólogo. Trad. Jeanne Marie Gagnebin. In: GAGNEBIN, J. M. Sobre um monólogo de Novalis. **Cadernos PUC**, São Paulo: PUC-SP, v. 13, p. 75, s/d.

SCHLAFFER, H. Namen und Buchstaben in Goethes "Wahlverwandtschaften". In: BOLZ, N. W. (Hrsg.). *Goethes Wahlverwandtschaften: Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hildesheim: Gerstenberg, 1981, S. 211–229.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), Philosophische Bibliothek Bd. 255 Meiner Hamburg (Nachdruck), 1970.

CONTRIBUTION TO A CRITICAL SEMIOLOGY OF NOISE

Fabio Akcelrud Durão*

Resumo

O presente trabalho é uma tentativa preliminar de articular as descobertas da semiologia com a teoria da Escola de Frankfurt. O principal desenvolvimento teórico refere-se à apropriação da *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer para a problemática do signo, da interpelação e o discurso das mercadorias.

Palavras-chave

Escola de Frankfurt; Interpelação; Ruído; Semiologia.

Abstract

This paper is a preliminary attempt to articulate findings of semiology with the theory of the Frankfurt School. The main theoretical development itself is the appropriation of Adorno and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment* to the problematic of the sign, interpellation and the discourse of commodities.

Keywords

Frankfurt School; Interpellation; Noise; Semiology.

* Departamento de Teoria Literária – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas - IEL – UNICAMP – 13081-970 – Campinas – SP - Brasil. E-mail: fabio@iel.unicamp.br

The theoretical framework

The most common characterizations of noise make it the other of signification. In communication sciences it is normally conceived as that which interrupts the flow of information and should therefore be reduced to a minimum. A similar view, albeit a less positivistic one, can be found in Lacanian psychoanalysis, for which noise would represent a break in the chain of signifiers, a disruption allowing the subject to be constituted as such, through the withdrawal of a master signifier (S_1) from an otherwise unstoppable stream (S_2). At the other end of the spectrum, one could think of positive conceptualizations of noise: noise as a dissolution of imprisoning subjectivity by means of intensity, its sheer overwhelming force; noise as an unavoidable resistance to meaning, thus acting as a salutary reminder against the self-positing transparency of Western metaphysics; noise as countering the smooth functioning of power, since the latter needs a proper host to incarnate it (the school, the asylum, the university); or, finally, noise as an inherently deterritorializing element working against the fixity of sense. In their condemnation or praise of noise, all of these actually-existing, or only-potentially-imagined approaches have in common the opposition between meaning or sense and noise as what obstructs it.

That noise may actually have some content of its own, something specific differentiating it from, say, the "feminine", or the "margin(al)" does not prevent it, then, to ultimately work as a kind of empty signifier allowing for the retranslation, and consequent revitalization, of a whole gamut of theoretical positions (one could think, to add still one more example, of postcolonial literature, especially in its magical-realist matrix, as an appropriation of the Western tradition bathed in local noise, or of the feminine as "noising" male self-representations of plenitude...). Generally averse to dialectics, all these trends tend to work within a logic of alterity; duality, however, is more easily thought away than really overcome and very often the suspicion insists on lingering that binary oppositions reassert themselves the more they are shunned. The theory to be developed here goes in a different direction, for it conceives of noise, not as the other of meaning, but rather as its result, something inextricably intertwined with it. True, stemming as it does from Adorno and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*, the argumentative structure presented below is far from new, and as such could also be regarded as a theoretical retranslation. Nonetheless, what is gained with this approach is a more historically-oriented conceptualization of noise, as well as a more semiologically-friendly language and theoretical framework.

There are several reasons to believe that the joining together of the tradition of the Frankfurt School, critical theory in its German sense, with that of semiology (thus making a "critical semiology"), would prove profitable to both. For the former, it would expand its field of application, allowing it to renew its dialectical impulse through the contact with a completely new lexicon and set of problems; as for the latter, it would help recuperate some of its more challenging moments, which disappeared in the course of the 70's.⁷ Indeed, the confrontation could contribute in a much needed project of double resuscitation: of the Frankfurt School, supposedly made obsolete by Habermas' own linguistic

⁷ This is an urgent enterprise; the only example of it that I know is Christoph Menke (1991, 1993). But see also Zenklusen (2002).

turn, and of semiology, allegedly surpassed by Lacanian psychoanalysis (as in Barthes) and deconstruction⁸.

It will be recalled, *Dialectic of Enlightenment* delineates an extensive movement governed by a dialectical reversal. It is not only the case that myth already contains the principle of exchange characteristic of the *ratio*, but also that, in its struggle against myth, the offspring of fear, reason itself becomes mythical: its laws become so imperative, so unquestioned and unquestionable that it rigidifies in a kind of compulsion not unlike mythical repetition. My central claim is that a similar logic can be found in the opposition between noise and signification. A key sentence in the book provides an apt starting point: "The gasp of surprise [*Schrecken*, terror] which accompanies the experience of the unusual [*Ungewohnte*, unfamiliar] becomes its name" (ADORNO & HORKHEIMER, 1994, p. 15). In semiological terms, this sentence offers nothing less than a working hypothesis for the original joining together of signifier and signified, which now appears in an interesting new light: *signification* emerges as an element of transition between nature and culture, instinctive reaction and linguistic elaboration. Primitive noise can thus be read as a pre-signifying degree zero, the pre-subjective, overwhelming contact with nature as menace, something that perhaps could only be most artificially reconstituted today in the eruption of a volcano, in an earthquake, or, to take a man-made example, with loudspeakers at full blast. In sum, noise in this sense is that which poses a threat to the individual's self-preservation, either hindering subjectivation itself or shattering the subject after it is formed.⁹

In his interesting recent rewriting of *Dialectic of Enlightenment*, Christoph Türcke relies on this connection between fear and meaning to articulate his own theory of an excited society (*erregte Gesellschaft*). In a chapter called "Physio-theology of sensation", where he echoes the passage just mentioned, the sacred is conceived as what offers the possibility of withdrawing from the realm of nature:

The sacred is neither an Ur-word, nor a concept relating to something, living creature or objective fact. It is instead a shorthand for a process of elaboration of terror [*Schreckbearbeitungsprozeß*], one that obviously cannot be ignored in the constitution of the *homo sapiens* and precisely because of that makes it mandatory that the compulsion to repetition, the supposed "pre-history" of the pleasure principle, be scrutinized under a proper theory of the religious (TÜRCKE, 2002, p. 137-138).

The cunning of reason, according to Türcke, was to call threatening nature "good". It would be this initial act of naming that would provide the rough basis for the development of the human nervous system itself: in view of the shock before the forces of nature, the divine would represent a first layer of psychic protection, one that would then persist throughout history in the functioning of memory, concentration and attention, all of them remnants of the primeval encounter with nature's otherness. Türcke's book is far from flawless¹⁰, but it helps setting up the stage for what follows; for what is important to emphasize at this point is that, within this theoretical framework, signification was an

⁸ See e.g. Paul de Man "Semiology and Rhetoric" (1979, p. 03-19).

⁹ This is the place to call attention to the adequacy of the word in English. In Portuguese, my native language, "noise" may be translated as *ruido*, meaning interference, and *barulho*, stressing "intensity". Interestingly enough, were this paper written in Portuguese the dialectic of Enlightenment therein would have to be completely reworked as one starting with *barulho*, which would then be tamed into *ruido*, to revert to generalized *barulho* in the present.

¹⁰ For an evaluation of the text, see my forthcoming review at *Cultural Critique*.

achievement, an initial wresting of civilization from what was most terrifying – again, the astuteness of reason was to transform a physiological sound, the cry, a noise, into a primordial element of culture, the name, something signified. Once that initial instant is posited – for it must remain a conjecture since it cannot be proved, or verified – a whole scene is disclosed, in which the production of meaning, the proliferation of signs as a precondition of arguments, communication, and ultimately socialization acquires a civilizing force. After this degree-zero, that is, the history of noise would be one of taming; no longer a threat to individual self-identity, it would continue to exist as residue or interference, something asymptotically tending to disappear.

I am fully aware that, for all the impact recent works adopting the same logic (one could think of Agamben's *Homo Sacer*) may have had in recent theory, this argumentative move, the preoccupation with origins and the positing of an extended paradigmatic series, may seem unusual or even antiquated. Without a doubt, it is redolent of nineteenth-century German philology, as in the search for the sources of the Indo-European, or a certain old-fashioned tradition in philosophy (Spengler, Bachhofen, the worst of Nietzsche). In Adorno, however, if not for Türcke, the positing of origins plays a fundamental role, for nature is but a moment in a force-field having culture as its other extreme. This is most clearly exposed in an early essay, "The Idea of Natural History" (1984), where the opposites are placed side by side: nature is construed as a historical category, thus having its own nature changing in different periods of history – medieval nature has very little in common with our abstract and quantified idea of it. On the other hand, however, history itself is a natural category, because all history hitherto has been one of domination – over men and women, exterior and interior nature. Adorno takes up here Marx's motto that the history of mankind so far has been one of class struggle and fight for survival in hostile environments, something that acquired new relevance with the risk of ecological disaster. But what should be stressed is that this constellation is not resolved, since each pole is able to correct the other. Especially today, natural history may prove to be a wholesome antidote to current hyper-culturalism, the theoretical tendency to regard everything as relative, identity formation and social meaning as only culturally determined and completely arbitrary. Furthermore, it also helps us to break away from the structuralist taboo on imagining beginnings – as with Lévi-Strauss, who asserted that language emerged all at once and that nothing was before it – an absolute prohibition that introduces an element of mythic irrationalism in the midst of structuralist rationality.

The moment to be focused on below concerns the latest stage in the dialectic of noise and signification, now much more crucial than its original phase. The hypothesis is a simple one: in a world completely saturated with signs, noise comes back with a vengeance, not as the other of signification but as its result, what is its innermost core. But in order to perceive the full implications of this, a small detour is needed to discuss a couple of concepts.

Request, interpellation and semiotic social synthesis

The first one is that of "request" as conceptualized by Lacanian psychoanalysis (in French, *demande*; in German, *Anspruch*). Placed midway between "love" and "desire", it is best approached in its difference from need (*besoin*), purely physiological necessity. In *Le transfert* (LACAN, 1991, esp., p.

233-247), his eighth seminar, Lacan starts to deal with *demande* in the relationship between psychoanalyst and patient. No contact between two subjects is symmetrical (least of all in love), but involves structural disparities, as in transference, where the patient addresses the psychoanalyst as the one being able to solve his or her problem and requesting it. In Lacan's words: "We know, however, that it is in this guise and the confrontation between two requests that resides this minute *gap* [in English in the original], this gaping, this fissure, wherein discordance, the preformed failure of the encounter insinuates itself. This failure consists precisely in that, that they're not yet tendencies, but an encounter of requests" (LACAN, 1991, p. 238) The transference relation reenacts past requests of love, as in the *demande* to feed, which, according to Lacan, is always coupled with the counter request of letting oneself be fed. A good commentary on the category of *demande* is offered by Gérard Pommier (1989), who stresses the role it plays in the earliest relationship between mother and child. The first contact the infant has with its mother is through her *demande*, present in the melody of her voice itself, much before words may acquire meaning. What the child perceives before anything is that something is requested from it: on its most basic level, that it be.

This brief presentation should be followed, to be true to Lacanism, by an assessment of the role of the phallus breaking up the imaginary perfection of the mother/baby relationship, the constitution of the inexorable disruption of subject (S) and the object "a", the cause of desire, etc. What is important to emphasize for our purposes, however, is that this structure of request as a form of address that calls into being what it summons was appropriated by Althusser, under the name of "interpellation", in his famous essay "Ideology and Ideological State Apparatuses". Here he argues that subjectivity is an effect of ideology that

'acts' or 'functions' in such a way that it 'recruits' subjects among the individuals (it recruits them all), or 'transforms' the individuals into subjects (it transforms them all) by that very precise operation which I have called *interpellation* or hailing, and which can be imagined along the lines of the most commonplace everyday police (or other) hailing: 'Hey, you there' (ALTHUSSER, 1971, p. 174).

According to Althusser, this calling brings about the subject as such. Just as for Lacan, subjectivity comes as a response from an impetus originating in the other; subjectivation is a side-effect and by no means the end-result of the development of a self, as organicist ideas would have it.

Judith Butler offers an interesting follow-up of this in her *The Psychic Life of Power* (1997), where she revisits the concept of interpellation along with theories of subjectivation in Hegel, Nietzsche and Freud. Becoming a subject for/in ideology is tantamount, she explains, to recognizing yourself in the call of the other even before your self exists; it implies, that is, a paradoxical movement whereby the not-yet-subject turns to itself recognizing and founding itself in the same gesture. In other words, the subject becomes itself by turning to something that was not there, something instituted by its own *self* referentiality. Commenting on the scene where a policeman addresses a passerby, Butler asks the question Althusser did not pose: "The one addressed is compelled to turn toward the law prior to any possibility of asking a set of critical questions: Who is speaking? Why should I turn around? Why should I accept the terms by which I am hailed?" And she herself answers: "This means that prior to any possibility of a critical understanding of the law is an openness or vulnerability to the law, exemplified in the turn toward the law, in the anticipation of culling an identity

through identifying with the one who has broken the law" (p. 108) It is Butler's merit to have emphasized this a priori openness to the call (unlike the eyes, the ears cannot be shut), this inescapable ontological accessibility, as it were.

Nevertheless, from this pre-existing, not-conscious willingness to turn Butler derives the idea of universal guilt, and the formation of consciousness, thus herself turning to a religious register:

To illustrate the power of ideology to constitute subjects, Althusser has recourse to the example of the divine voice that names, and in naming, brings its subjects into being. In claiming that social ideology operates in an analogous way, Althusser inadvertently assimilates social interpellation to the divine performative (BUTLER, 1997, p. 110).

Social interpellation reverts into a specific case of the divine call and the whole problem of social reproduction, the theme and aim of this very tentative essay, gets out of sight.¹¹ Butler's conclusion – that it is the absolutely a priori nature of interpellation, its inexorable character, that makes it both inescapable and liable to be overcome – is just too abstract, it is conveniently purged of any concrete social content.

Theories of request and interpellation, here is my claim, provide a fruitful starting point for the theorization of noise once they are adapted to the peculiarities of our current situation. For example: Althusser's preoccupation with *apparatuses* (i.e. institutions) did make a lot of sense in the 60's, at the height of Europe's welfare state system. The theory becomes much more questionable in times of neo-liberalism, deregulation, unprecedented social exclusion, and generalized institutional crisis. Granted, Althusser was aware of weakening of the family and of school, but he tended to see them with promising eyes. It did not cross his mind (as it didn't Adorno's or Marcuse's) that those outside all legal apparatuses could produce their own institutions, as with the drug-dealing system, and that they could prove to be the most counter-revolutionary possible.

The element providing social cohesion, pervading all ISAs and those excluded from them, is the commodity in its present heightened aestheticized form. Some time ago, Alfred Sohn-Rethel (1972) developed a theory proposing that the commodity form carried out social synthesis. This was strongly contested, mainly because of the homology he proposed between the commodity form as such and Kant's transcendental subject, for according to him both would execute the same kind of work. But one does not need to accept the thesis as valid to recognize that the commodity promotes a dynamics of abstraction contributing to the generation of a totally fungible world. The principle of exchange (*Tauschprinzip*) enjoyed a wide currency is Marxist theory, coming all the way from the beginning of *Capital*, through Lukács' *History and Class Consciousness*, and the Frankfurt School, to reach its most forceful contemporary expression in the work of Fredric Jameson. Translated in semiological terms, this means that signs have lost whatever privileged status they might once have had. In its own process of self-enlightening, language became devoid of all religious or mythical contents: it turned into a totally malleable material to be explored.

My claim is that if commodities promote social synthesis, this can only happen today in conjunction with the one effected through signs. The important

¹¹ "Ideology and Ideological State Apparatuses" was conceived as part of a larger project on social reproduction. The manuscripts were published as *Sur la reproduction* in 1995. It is interesting to compare the two texts, not only because of Althusser's radicalism (e.g. considering trade unions in the French text as ISAs *tout court*), but also because in the "original" we see that Althusser is writing in a hurry, following the events of 68.

task here is to relate the commodity form to signification. If not all signs are commodities – even though capitalism's latest stages may be characterized precisely through an increasing equation of the two – commodities are unthinkable without signs advertising them (see Haug 1986). Both participate in Enlightenment's struggle against fear: commodities, by giving birth to a principle of exchange that, as Adorno mainly *Negative Dialectics* emphasized, is akin to the working of the concept; signification, by producing meaning, as we saw, the making-social of nature. And if social synthesis is carried by commodities through their abstracting power, signs promote it through their capacity to request, to perform their own *demande*, to produce interpellations. These contribute to the thickening up of the social tissue, what Adorno repeatedly calls a socialized society (*vergesellschaftete Gesellschaft*). It is only with the concept of semiotic social synthesis that a critical semiology of noise can come into being.

Forms of semiotic noise

Such a theory must then be able to articulate the unprecedented expansion of the commodity form, and the semiotic element accompanying it, on the one hand, with all psychic implications resulting thereby, on the other. In order to do this, the first step must be the realization that signs have more than ever become material. The way they are produced does not differ in anything from that of commodities in general: just as everything else, they are antagonistic. Once signs and commodities become ever more intertwined, the logic of overproduction ruling the former is transposed to the latter. The result is an overwhelming flow of messages, the dissemination through all social pores of the signifying process. *Prima facie*, this could very well be thought of as inherently civilizing, the bringing into language of what would otherwise remain beyond it, and that could possibly generate unwanted effects. Interestingly enough, several different theoretical traditions have conceived of verbalization/signification as something inherently good. To mention just three examples: Freud's idea of trauma as that which was repressed and needs elaboration (thus psychoanalysis as the "talking cure"); Lévi-Strauss' insight that myth functions as the symbolization of, the symbolic resolution to an underlying collective contradiction; to Paul Ricoeur's (1983) description of the relatedness of narrative and time, where signification becomes the condition for any kind of experience – in all these cases, and one could think of many other ones, bringing into language is regarded as positive, a remedy to irrational drives, social chaos or the sheer void of the absence of experience.

To say that in its mirroring of commodity production, ubiquitous semiosis in capitalism is competitive calls attention to its fragmentation. Just as smaller units of capital compete in the market (or even more radically, inside a single multinational conglomerate, which may have several images as its disposal, quite frequently struggling against each other), so do signs in ever more autonomous universes. These autocratic realms of experience, whose most obvious manifestation is the logo, must strive to occupy all social spaces under pain of disappearing. As a result, a situation emerges in which signs, from all sides, call forth subjects and in the same movement help create, however minimally, that which they call. Therein lies the difference to Althusser's ISAs: they were autonomous, to be sure, but by no means in direct confrontation to each other. These interpellations, moreover, cannot be followed, for three reasons. Firstly,

since they are contradictory, acquiescing to one call means surrendering others. Secondly, they presuppose an absolute consumer as transcendental subject, as it were, because the purchasing power of the recipient is never put into question: the "you" constructed by commodities is universal. Thirdly, they are just too fast. The bombardment of signs individuals are daily subjected to is much greater than the psychic capacity they have of absorbing them. Signification, which emerged as a civilizing promise against the threatening forces of nature, reverts into a second nature subjecting the subject in both senses of the word. Surrendering to *all calls*, yielding to *all interpellations*, would shatter the subject in the same fashion that primitive fear.

There are two kinds of noise springing from today's overflow of language. To follow the most worn-out semiological terminology, they could be called syntagmatic and paradigmatic. The first refers to what is the most common experience to individuals in big cities, but increasingly not only there: the "shooting" of signs, the continuous streaming of their appellative succession. In order to survive in the midst of this kind of noise, which is not only aural but also visual, the subject has to develop strategies of protective, fluctuating attention;¹² it has to transform, in other words, the intensity of signs into an incessant murmuring. But since it is impossible to ignore signs altogether, the psyche must protect itself through a shutting off of perception, one that filters signs in a process of nonconscious selection. This process of monitoring may of course malfunction and lead to painful side-effects.¹³ In general, however, the healthy attitude is an anomaly, sheer indifference and distance. The more signs advertise themselves as singular the more they are seen as undifferentiated; the feeling presiding over that is anomie. Incidentally, this theoretical framework offers a good semiological mediation to a whole cluster of related problems diagnosed by Adorno under the name of "bourgeois coldness", that incapacity to acknowledge individuals humans without which Auschwitz would not have been possible.¹⁴

The political implications of this kind of noise are important. The idea of pluralism, which lies at the very core of the concept of democracy, may very easily be confused with the simple, but extenuating, proliferation of localized, socially secondary signs. If in the realm of advertisement, the most central today, semiotic dissemination appears to be unstoppable, even incorporating its own critique in ironic detachment as a form of selling, in institutionalized politics, which otherwise has increasingly followed the logic of advertisement, confrontation is concentrated. *Demande* is no longer diffuse but focused on well-limited topics, such as abortion or capital punishment, devoid of any connection to broader political worldviews. The most didactic case of this is perhaps the TV show *Cross Fire*, where "liberals" and "conservatives" do nothing but present diametrically opposed views on determinate themes, selected and framed by the program's production (the term is itself revealing). The resulting subjective stance is, again, one of anomie and spectatorship, and it is no wonder that, in their call to immediate action totalitarian impulses may turn out to be so

¹² This kind of posture, interestingly enough, is not unlike that of the psychoanalyst and her fluctuating hearing. This has a lot to say about the historical conditions of possibility for the emergence of psychoanalysis.

¹³ An anecdote can illustrate this: a friend who was deeply in love with an unattainable Polish woman told me once that he was chased by Polish signs. Walking along the corridors of Berlin's subway, only those signs related to Poland would *call* his attention; it was as if they conspired against him... – love damaged his capacity to shield himself against the interpellation of a particular kind of signs.

¹⁴ See "Meditations on Auschwitz", the last part of *Negative Dialectics*, and for a good commentary on "bourgeois coldness" J.M. Bernstein (2001).

appealing against that which was called *la discussion perpétuelle*,¹⁵ the mere juxtaposition of contraries in a restricted field of validity.

In any case, if in syntagmatic semiotic noise signifiers must be converted into buzzing, signifieds tend to simply disappear, for they increasingly perform the role of merely supporting signifiers. This is most clearly verified in paradigmatic noise, when impact does not proceed from the accumulation of signs but from their individual intensification. Perhaps, the place to find it most didactically happening is in mainstream movies, where narrativity has been giving way to the stimulation of the sensory apparatus. The fact that films (such as the first *Lord of the Rings*) are more and more exhibiting the structure of video games, being composed of stages rather than of unfolding of events, is part of a more general tendency. Also here the signified vanishes, but now behind signifier's overwhelming force of color and sound. Rob Marshall's *Chicago* (2002) is maybe its most dramatic example. Consider the following propositions, that in capitalism: 1. self-interest rules supreme and all personal relationships are but means to individualistic projects; 2. those who act generously and in self-forgetfulness (as in love) are fated to be tramped on and mercilessly forgotten; 3. the public sphere does not exist, lying totally at the mercy of monopolized companies of producers of signs; 4. such companies obey a market logic, i.e. are subordinated to money; 5. the spectacular works as a fundamental driving force of society. All these propositions could be derived from the film, are present there as latent propositional contents; notwithstanding, their potential is absolutely not realized. They are not in the least mobilized in the formation of critical consciousness.

Semiotic noise is to account for that. In *Chicago*, signs have their structure composed in such a way that signifiers far outweigh whatever signifieds may be attached to them. The abundance of colors and movement: the perfect synchronization of dancing, the varied forms of singing, the sheer speed of sound and image, overflowing sensuality – all of these are aimed at inducing the thrill, a faint remainder of the cry of horror before the unfamiliar, albeit still part of its dialectic. Aggressiveness here – for this firing of signs *is* violent in itself – must be explained as a late development of in the culture industry, which has in the last three decades or so invested a great deal on the intensification of signs as a form of renewal. A vicious circle emerged wherein increasing sensorial stimulation was thought of as a solution to increasing anesthesia of the senses, which demanded more stimulation. *Chicago* made a brilliant move out this cycle adopting the genre of the musical. What is most typical of it, the insertion of anti-naturalist pieces of singing and dancing in the middle of the action, and what was responsible for its recently acquired antiquity, was precisely what organized semiotic impact. The hard-to-believe otherworld of song, one that traditionally translated characters' interiority, was the space where exuberance happened, very often exposing commentaries on scenes endowed with a strong truth content.

The implications of all this for the theorization of ideology should not be overlooked. For in the case we are dealing with, ideology is not verbal anymore. It is no longer based on the propositional/argumentative distortion of the world "as it really is" as defined by class struggle; its appeal resides rather in the play with the senses, to which social truth may even prove handy as a kind of

¹⁵ See Pierre-André Taguieff (1991). Just as so many other examples, this essay, otherwise enlightening, fails to come to grips with the truth content of the reactionary position, in its dangerous criticism of bourgeois democracy.

padding, a support for what in the end is only excitement. That this kind of ideology is baffling to most theorizations may be verified in comparison to Terry Eagleton's ingenious introductory book (1991), which fails to take it into account. Semiotic noise, the maddening appeal from just too much signification, poses performative problems to theory, which cannot but signify. The project of a negative aesthetics, conceived as the exhibition of the process whereby texts refuse predication, and thus signification, is a response to this state of affairs.¹⁶ But this represents just a restricted answer, the preservation of the signifier "literature" in face of the worst; the broader challenge relates instead to what to do with the effects of semiotic noise, particularly regarding subjectivation. Here we find opposite extremes, both dissolving subjectivity: on the one hand, its annulment in anomie, total passivity and self-erasure as a shield to semiotic interpellation; on the other, its disintegration in concentrated affect, the explosion of violence in response to an appeal to excitement. And yet, the task of theoretical practice remains the same – to call attention to this state of affairs in the hope that its signification may overcome its own noisy environment, the academic, and contribute to liberating change.

DURÃO, F. A. Contribuição para uma semiologia crítica do ruído. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 20-30, 2010.

References

ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *Dialectic of Enlightenment*. Trans. J. Cumming. New York: Continuum. 1994.

_____. The Idea of Natural History. **Telos**. n. 60, New York, p. 111-124, Summer/1984.

ALTHUSSER, L. Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation). In: _____. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971. p. 86-111.

_____. *Sur la reproduction*. Paris: P. U.F., 1995.

BERNSTEIN, J. M. *Adorno; Disenchantment and ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BUTLER, J. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

DE MAN, P. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1979.

EAGLETON, T. *Ideology; an introduction*. London: Verso, 1991.

HAUG, W. F. *Critique of Commodity Aesthetics: appearance, sexuality and advertising in capitalist society*. Trans. Robert Beck. Cambridge: Polity Press, 1986.

¹⁶ See DURÃO, F. *Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthetics*. Frankfurt a. M., Peter Lang, 2008.

LACAN, J. *Le Transfert*. Paris, Seuil, 1991.

MENKE, C. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida 2nd*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

_____. Umriss einer Ästhetik der Negativität. In KOPPE, F. (Org.). *Perspective der Kunstphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. p. 191–216.

POMMIER, G. *L'ordre sexuel*. Paris, Aubier, 1989.

RICOEUR, P. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1983.

SOHN-RETHEL, A. *Geistige und körperliche Arbeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.

TAGUIEFF, P-A. Nietzsche dans la rhétorique réactionnaire. In: BOYER, A. et al. *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1991.

TÜRCKE, C. *Erregte Gesellschaft: Philosophie der Sensation*. Munich: Beck, 2002.

ZENKLUSEN, S. *Adornos Nichtidentisches und Derridas différance: Für eine Resurrektion negativer Dialektik*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2002.

NARRATIVA MODERNA E CONTEMPORÂNEA – NOVAS FORMAS (D)ESCRITAS

Maria José Palo*

Resumo

A arte da ficção é a própria arte de imitar, por seus próprios meios, ao inventar o presente. Gradativamente, através dos séculos, essa arte perdeu sua marca de fantasia, ao deixar de lado uma espécie de dissimulação e fingimento e tornar-se crível, por incluir em si a verossimilhança. No século XX e XXI, a forma mista da narrativa de ficção ganhou uma função da interpretação contida na imagem da similaridade, visto que passa a reclamar um modo de ver interpretativo do imaginário do leitor. Os campos discursivos e a personagem vivem essa metamorfose e o jogo ontológico, entre a ficção e a não-ficção, na exigente pesquisa das técnicas da narrativa contemporânea. Esta é nossa tese em debate.

Palavras-chave

Arte da Ficção; Contemporaneidade; Dissimulação; Imaginário; Plausibilidade; Verossimilhança.

Abstract

The art of fiction is the art of imitation itself by its own means when it invents the present time. Step by step, this art lost its fantasy traces through the centuries, and it moved out a kind of dissimulation and pretense becoming itself credible by including the verisimilitude in itself. In the 20th and 21st centuries, the mixed narrative form has won an interpretative function inside the images of similarity, considering that it asks for an interpretative seeing way of the reader's imaginary. Indeed, the speech and its character settle the metamorphosis and the ontological game in their careful contemporaneous research about the contemporary narrative, between fiction and nonfiction. This is our thesis under discussion.

Keywords

Art Of Fiction; Contemporaneity; Dissimulation; Imaginary; Plausibility; Verisimilitude.

* Departamento de Arte – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – 05014-901 – São Paulo – SP - Brasil. E-mail: mpalo@terra.com.br

A mimesis se define em relação a um referente exterior ao poeta, que ele transpõe, imitando-o pelos meios próprios de sua arte.

R. Dupont-Roc & J. Lallot

No limiar do século XVII, as narrações verossímeis já revelavam, na Inglaterra, um discurso de credibilidade, ao lado da verossimilhança, e se equivaliam a uma profissão de veracidade. Até essa época, todos os gêneros pré-modernos, romances, contos populares, alegorias, fábulas, poemas narrativos, não considerados como verdade, suspendiam a referencialidade dos seus enunciados, neles incluindo o maravilhoso:

Se não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais e, portanto, incorriam com facilidade na acusação de fraude ou difamação; e habitualmente eram consideradas culpadas (GALLAGHER, 2009, p. 632).

Vencer essa diferença da normalidade existente entre ficção e mentira impôs à narrativa, por meio de uma exigente elaboração de um discurso próprio, a verossimilitude, graças à diferenciação de formas precedentes do inverossímil, e à capacidade emergente do leitor distinguir entre realidade e mentira.

No século XVII, as narrações eram lidas ou como relatos reais ou como alegorias sobre pessoas ou eventos. Em meados do século XVIII, a narrativa inglesa, o romance, radicalmente, mudou, passando a ser um traço distintivo da forma romanesca, o que lhe impingiu a necessidade de ser redescoberta. Surgem, então, com as conseqüentes variações, novas formas mistas de narrativas derivadas da diferença entre o *novel* e o romance, resultando na consolidação do laço histórico entre o romance e a ficção. Isso porque, nesse panorama, o *novel* situou-se de maneira ambivalente quanto ao estatuto da ficção, enfatizando certos tipos de referencialidade e, ao mesmo tempo, oferecendo intenções de veracidade – fez desse estatuto ficcional seu fundamento ontológico, com rígidos liames.

Por conseqüência, mesmo que de modo aparente, os romancistas do século XVIII libertaram a ficção do seu álibi de forjar a verdade das histórias, e atribuíram-lhe a referencialidade evocada pelos outros gêneros literários. Seu grande efeito foi devolver aos leitores o estatuto imaginário das personagens, então no domínio do crível, escapando da comparação com a poesia, aquela que não poderia mentir. O *novel*, ao mesmo tempo, descobriu e ocultou a ficção, sendo ambas, mesmo que contraditórias, verdadeiras, segundo a hipótese de Gallagher em seu artigo *Ficção* (2009), enfatizada pela estreita conexão histórica entre ambas.

É sabido que todas as culturas sempre praticaram a ficção. No início da era moderna, as histórias não professavam mais a veracidade referencial, como as fábulas o faziam. Embora reconhecidas como aquelas narrações que “nada afirmam e, ainda assim nunca mentem”, essas narrações, em qualquer tempo e lugar, seriam chamadas narrativas de invenção ou ficção. O que lhes faltava era apenas uma categoria conceitual de histórias críveis, que aceitasse a verossimilhança como forma de verdade – esse era o verdadeiro impasse do romance.

Na Europa, emergiram as primeiras acepções de narrativa de invenção em paralelo à mudança de significado da palavra ficção – “algo modelado ou construído, uma maquinação, uma intriga com propósito de fraude, ou algo inventado ou imaginado” – aproximando o usual enigma ficcional da

complexidade do mundo narrado. Este conseqüente desenvolvimento interno do romance ampliou a ideia de realidade, ao incluir em si a simulação mimética, e, principalmente, ao aceitar *a verossimilhança como forma de verdade*, que está na origem do conceito de ficção e do romance, todavia, enquanto gênero:

Gênero literário que narra eventos imaginários e retrata personagens imaginárias; "composição inventada", firmada cada vez mais no século XVIII, "quando tornou obsoleto o significado mais antigo de "engano", dissimulação ou fingimento" (SYDNEY *apud* GALLAGHER, 2009, p. 631).

Estas marcas referenciais de mudança da narrativa de ficção, por consequência, passam de subespécie da dissimulação ou fingimento à natureza de fenômeno literário. Mudança que significou a descoberta da ficção como discurso com estatuto próprio, porém, em dependência dos leitores, e de sua capacidade de distingui-la tanto da realidade quanto da mentira – a leitura interpretativa, a partir desse novo marco, não seria mais ingênua.

Entretanto, se de um lado, os objetos narrados inventados faziam a distinção falso *versus* verdadeiro, de outro, os próprios leitores saberiam reconhecê-los em sua forma de narrar verossímil, num conceito mais refinado de ficção. Mesmo considerando, até hoje, que os gêneros anteriores ao século XVIII eram também ficção, devido a sua incredulidade. A ficção sempre segregou qualquer traço de veracidade relativo ao mundo real comum firmada pela invenção dos "mundos possíveis", atos elocutórios dissimulados, *gestalt* ou jogos linguísticos, segundo usos do dicionário inglês.

Schmidt defende que, "em termos modernos, os romances, os contos populares, as alegorias, as fábulas, os poemas narrativos – todos os gêneros pré-modernos que não eram tomados literalmente como verdade, mas que não tinham pretensão alguma de enganar – modificaram ou suspendiam a referencialidade dos próprios enunciados" (SCHMIDT *apud* GALLAGHER, 2009, p. 632).

Para o teórico inglês, o romance pode definir a ficção, mesmo que no passado não tivesse sido entendido como uma categoria, nem sequer como categoria de poesia. Isso porque somente as narrativas verossímeis dão a prova da afirmação de um conceito mais fino de ficção. Esta é a única marca confiável de ficção narrativa na ausência de credibilidade, enquanto que, anteriormente, a verossimilhança equivalia a uma profissão de veracidade.

No século XVII e começo do XVIII, as narrações críveis em prosa eram lidas ou como relatos orais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade. É o caso exemplo de *As aventuras de Robinson Crusóe*, de Daniel Defoe (1719), obra que pretendia enganar o público tomando uma posição contrária ao calvinismo. Razão pela qual, ao prefaciá-lo, enfatizou que cada episódio da "história fictícia aludia a um fato real", o que fez deslocar a verdade do discurso literal para o discurso alegórico.

A alegoria é uma forma literária precursora do *novel*. Formas fantasistas do romance inglês, inspiradas nos romances franceses do século XVII, eram lidas e aceitas como "reflexões" disfarçadas enquanto obras de imaginação. Seus propósitos eram elevar damas ou aristocratas da corte a exemplos de virtudes, e seus escândalos a crônicas escandalosas, sátiras difamatórias que parodiavam a forma do "romance", pela inversão dos juízos.

Ambas as formas, o *novel* e a ficção, ainda não renunciavam à veracidade e referencialidade dos indivíduos concretos. Raras narrações verossímeis foram acolhidas como histórias de indivíduos totalmente imaginários no século XVIII,

mesmo no século XIX, razão pela qual recebiam nomes próprios, até mesmo nos títulos, para preservar a pressuposta unidade.

Todavia, a categoria conceitual de ficção ainda necessitava de um elo entre a história crível e a história verdadeira para que se definisse enquanto forma ficcional, enquanto discurso próprio e categoria funcional. Foi o *novel* que, com a inclusão da verossimilhança, fez com que o novo gênero ganhasse a diferença das formas precedentes do inverossímil: paradoxalmente o *novel*, uma hibridação de textos folhetinescos, textos de escândalo e controvérsias políticas e religiosas (DAVIS *apud* GALLAGHER, 2009), é que abre o espaço conceitual de invenção, por meio da verossimilhança narrativa. Entretanto, com toda essa transformação, a ficção ainda necessitava de uma conceituação ou de alguma verdade própria.

Os disfarces das alegorias geraram formas de narrar mais complexas com ambientações e narrações cada vez mais elaboradas e críveis, com apreciações singulares em si mesmas para além da referencialidade das pessoas em foco. Esse modo narrado alegórico passou a gerar formas (d)escritas mais complexas, com uma mudança epistemológica geral que incluiu em si a simulação mimética.

A verossimilhança passa a ganhar suas formas de verdade antes que formas de fraude, fato que marca a origem da ficção e do romance como *gênero literário*. Entre a ideia da relação contraditória presente nos primeiros *novels* e a ficção, ocorreu, por consequência, uma eliminação de certo tipo de referência, então substituída pela plausibilidade, que passa a ser concebida como atributo da ficção. Ou seja, seria menos uma técnica de utilidade, e mais um modo de reduzir a força da referencialidade.

Por conseguinte, novas formas narrativas ganharam lugar no romance inglês, e se impuseram sobre o referente do texto, não extratextual, mas como generalização, uma "espécie", exemplos tomados da realidade: a ficção assumia, de vez, a invenção de exemplos reais e plausíveis ao leitor; e descrevia as personagens inventadas com um referente genérico, para que o romance pudesse ser considerado verdadeiro, mesmo que produto do imaginário.

Os romancistas descobriram que a validade geral do romance dependia da natureza explícita de seus detalhes para que se tornasse verdadeira. As novas "espécies", como tipos de referencialidade, eram uma volta a Aristóteles e a sua Poética, não só como uma autoridade respeitável, mas também como uma formulação baseada entre outras, na verossimilhança e no imaginário.

Por consequência, as personagens romanescas se revelaram seres peculiares para representar casos de sua "espécie", o que foi debate entre autores, no afã de saber sobre quanto o comportamento de uma personagem deveria ser típico para ser considerado plausível.

Os romancistas atribuíam um caráter contraditório ao estatuto referencial genérico das personagens, "nomeando-as da mesma forma que os indivíduos são nomeados na vida real: "Madame Bovary c'est moi", esclareceu Flaubert, fundador da técnica do discurso indireto livre. Henry Fielding (1742) fez uso de novas técnicas de não referencialidade, revelando sua capacidade de se tornar um modo particular de dar forma ao conhecimento através da en(cenação) de pormenores fictícios, de mostrar essas formas a um público já acostumado a ler romances como histórias de pessoas fictícias.

As novas formas (d)escritas da arte de narrar nasceram da *plausibilidade*, embora estivessem sempre à disposição em muitos lugares e em diversos momentos históricos. Isso ocorreu na Inglaterra dos anos setecentos, com o capitalismo, o empirismo, o materialismo, a consolidação nacional e a ascensão

da burguesia, e tudo isto contribuiu para sua caracterização; e também expunha o desejo do público a ler-se a si mesmo como uma sociedade, a reencontrar-se nas circunstâncias e a imaginar-se nas alteridades das nações remotas. Surge o *novel e o realismo formal*.

Os leitores burgueses desse novo contexto passaram, então, a preferir a plausibilidade à fantasia, o familiar ao exótico. A ficção passa a subordinar-se ao princípio da realidade, já tomado como seu norte.

Os novos referentes reais geram as formas da narrativa inventada com uma natureza ficcional legitimada pela credibilidade, porém, firmada pela “credulidade irônica” – marca essencial da modernidade e da contemporaneidade, e pressuposto maior da leitura ficcional. As novas formas narrativas passam a ser admiradas pela flexibilidade de uma atitude afetiva, uma espécie de assentimento irônico tornado uma necessidade universal, e, ao mesmo tempo, uma necessidade de adentrar o jogo linguístico da ficção.

Foi Coleridge (1960), quem, no início do século XIX, documentou a suspensão voluntária da incredulidade. Todavia, o sentido do controle individual sobre o ceticismo, que distinguia a leitura dos romances dos atos que impunham um desengano, colocava uma barreira aos perigos da imaginação. O prazer também poderia impossibilitar ao leitor o distanciamento da forma romanesca que, aliás, só ela deveria garantir. O que também poderia anular, por outro lado, a presença do leitor.

Entretanto, acreditar no romance e na sua verdade também significava para Coleridge manter o prazer de ler, suspender a incredulidade, renunciar à desconfiança e prudência, com maior incidência das imagens na recepção da narrativa e na consciência do leitor. Desse modo, a percepção do leitor tornava-se viva, sem mais questionar o estatuto da narrativa inventada, se verdade ou ficção, face à experiência do ler. Em consequência, ele passa a experimentar o que lê – ganha o gozo de um envolvimento profundo com a ilusão, volta-se inteiramente à ficção, sem lucros ou vantagens práticas. Seguindo esses rastros, o leitor passa a “saber” o que é uma ficção – o conhecimento inicial que se oculta no não-dito da linguagem da forma (d)escrita narrada.

Entramos no século XX e XXI, momento em que os escritores não acreditam mais nas impressões da personalidade suscitada pela personagem. Todos os enunciados relativos à personagem são agora falsos, passando, por consequência, aos estruturalistas a sua desimportância, ao destacarem sua função ideológica e funcional.

Confundir pessoas e personagens tornou-se um erro, visto que, ao deixarem de subordinar-se à ação, ganham apenas a essência psicológica. Somente com o passar do tempo e com a difusão de um maior conhecimento sobre a invenção narrativa é que os romancistas tomaram consciência da forte atração emotiva exercida pela ficcionalidade das personagens presentes em seu caráter.

Como leitores da narrativa romanesca, sabemos que a personagem é uma convenção, e que as referências dos nomes próprios dados a ela pelos autores nas histórias referem-se apenas àquilo que eles mesmos estão criando, junto ao leitor consciente e atento. Os nomes, na ficção moderna e contemporânea, não só nos ajudam a distinguir as personagens (familiares e estranhas, indeterminadas e acabadas, assim nomeadas por Gallagher), mas também nos induzem a iniciar, ou não, uma atividade imaginária para lê-las em sua singularidade. Este fato vem a modificar o perfil da narração ocidental, no marcante exemplo da personagem *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Para Aristóteles, sob a noção da verossimilhança, as personagens são seres com características essenciais dos mundos possíveis nos quais existem, mesmo que sob as variações acidentais que os romancistas lhes possam atribuir. Para Jeremy Bentham, “a personagem é um não-ser imaginário” (BENTHAM *apud* GALLAGHER, 2009, p. 652), e sua existência reforça com prioridade o efeito da realidade a ser provado pelo leitor. Se a personagem existisse, existiriam os limites demarcadores da realidade criada pela ficção nas formas de sua escrita. Personagens são construções da atividade textual, e recebem características possíveis do fingir: “Ao fingir referir-se a pessoas e narrar eventos que lhes dizem respeito, o autor cria personagens e eventos ficcionais” (SEARLE *apud* GALLAGHER, 2009, p. 650).

A narrativa ficcional simula expressões referenciais ao criar e nomear suas personagens, as quais, nas narrações em terceira pessoa, manifestam-se na sua consciência. As técnicas narrativas do discurso indireto do narrador e monólogo interior revelam seus estados mentais, cujo acesso é sinal de sua ficcionalidade a ser interpretado por meio do discurso indireto livre, um modo de interpenetração entre o discurso do narrador e a expressão íntima da personagem. Dessa interseção deriva a força emotiva da personagem, marcando sua inexistência no real, em cumplicidade com o narrador (MILLER *apud* WOOD, 2008).

A ficcionalização em si é operada pelas diversas formas de escrita, atribuindo ao rigor da representação o poder de criar um “efeito personagem”, impressão ilusória de uma criatura com muitos níveis de existência e com exterioridade e interioridade próprias. A personagem nasce da combinação de diferença e semelhança com seres outros. Caso dos romances com narradores em primeira pessoa, cujas técnicas anulam a diferença entre o narrador e o autor implícito, entendida por Cohn como “a dúplice origem vocal da ficção” (COHN *apud* GALLAGHER, 2009, p. 653).

Ler a personagem de ficção é sempre um convite à identificação, embora seja incompleta, segundo seu estatuto lógico-semântico; seu referente, não se completando, produz zonas de indeterminação, tornando impossível ao leitor verificar suas propriedades ficcionais não atribuídas pelo texto. O texto cindido reflete a diferença lógica entre um objeto real extraliterário e um produto da ficção, no afirmar de Ronen (RONEN *apud* GALLAGHER, 2009, p. 654). Não podendo recorrer a informações externas para identificá-la completamente, cabe às técnicas romanescas enfatizar ou atenuar essa incompletude. O modo como as técnicas evidenciam a descontinuidade entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação nos permite encontrar o lugar da linguagem capaz de representar aquilo que só pode ser imaginado ou suposto – o pensamento dos outros. Fica no desejo do leitor descobrir o que não está dito, ou como uma metáfora do encontro com o vazio (modernismo) ou como um sinal do caráter ficcional da personagem (pós-modernismo).

O que sobressai é que a narrativa moderna e contemporânea tem um narrador mantenedor da ilusão da opacidade das personagens, fato que as torna veículos de incerteza epistemológica da modernidade. Trata-se do duplo movimento de dispersão e recolhimento da atividade narradora na tecitura dos fios da trama e da urdidura em que se mesclam no cruzamento do trabalho de produção do texto do espetáculo, cenário da representação. Nela, o exercício da crítica biográfica surge para responder pela necessidade do diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada.

A ficção sempre apareceu articulada ao discurso narrativo. Sabendo que os diferentes atos de narração implicam diferentes maneiras de ler o texto, usados

em um jogo de semelhanças – a ficção, nesse sentido, é uma atitude e uma atividade fragmentária cujo peso maior repousa sobre o leitor e sua leitura plausível.

Os narradores de narrativas modernas e contemporâneas pretendem enquanto criadores e atualizadores remover as vias da presença do escritor na escritura e com esta finalidade desenvolver várias formas ficcionais com base nos descontínuos da linguagem e técnicas do narrador no processo autoral. Citamos alguns escritores expoentes da Literatura Brasileira: Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Milton Hatoum, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rubem Fonseca, Chico Buarque, Lya Luft, Luis Ruffato, João Gilberto Noll, Carlos de Brito e Mello, dentre outros. Estes escritores, ou apagam sua subjetividade atrás de um narrador em primeira pessoa (monólogos e solilóquios), num tempo de leitura autoficcional que acompanha o tempo dos acontecimentos, seguindo o exemplo de Joyce (o descontínuo); ou apagam a diferença entre o romance e a vida real, para ocupar, sobretudo, a vida própria do leitor e, junto a ele, estreitar sua relação indireta com o mundo.

Por outro lado, o narrador, ao se ausentar, libera os acontecimentos e as personagens da cronologia tirânica do passado. Na profundidade psicológica da personagem, as relações de causa e efeito não são mais determinadas pela lei da causalidade e pela linearidade do tempo, mas, sim, pelas considerações dos arquétipos e desejos do inconsciente que medeiam o comportamento humano em sua *durée*.

A tríplice logicidade da descontinuidade, fragmentação e ambiguidade do homem moderno transparece nas coordenadas do relato inventado e construído pelo narrador, em seu próprio ritmo e intemporalidade. As narrativas são descritas sem a presença do herói, técnica já mostrada em *A Educação Sentimental* (1869), de Flaubert, que não olha mais a sociedade como perfeita e hierarquizada; esta, substituindo a linha da sucessão pela linha paradigmática, em razão disso, inventou um anti-herói moderno.

As ficções verbais contemporâneas são ancoradas na ideia de verdade, com a conseqüente crise da noção de sujeito que fala ou escreve sobre si, e que na escritura se produz, atualiza-se. Para Nietzsche, a exigência de atualidade, a contemporaneidade, deve estar em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação, ao declarar o que é ser contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58–59).

Para o filósofo alemão, a contemporaneidade é a relação singular do homem com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo; aqueles que coincidem totalmente com a época, não conseguem vê-la e, por isso, não são qualificados como contemporâneos. Para sê-los, precisam manter o olhar fixo sobre ela, devem vê-la, o que não conseguem quando aderidos à época porque não estão dela deslocados e são não coincidentes com ela: são inatuais. Para Agamben, “Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). O que vem

confirmar Barthes de outro modo: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58).

Por outro lado, a narrativa contemporânea em visitação pós-modernista traz o autor à superfície. Ele, agora, é livre para nos enfrentar com sua própria imagem no ato da criação. Se, no autor modernista, tratava-se de renunciar a sua autoria negada, na pós-modernidade, com o poder de influenciar a conduta do leitor, ele está ausente (“slogan” pós-modernista). A figura do escritor substitui a do autor (autor criador, segundo Bakhtin), ao assumir o modelo dado pelo outro enquanto uma personagem mundana, no entender de Barthes, *um estatuto fantasmático de escritor*. Sua figura de autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, integrando-se como autor pessoa (segundo Bakhtin) ao cenário literário e cultural reconstituído pela crítica biográfica.

Nas formas de escrita moderna e contemporânea, o narrador é eclipsado por sua própria escritura – ao projetar-se na criação, dissolve-se, desloca-se no seu tempo, para poder dar frutos futuros plausíveis, em tempo e espaço recriados e atualizados. Enquanto resultantes, na narrativa moderna, a característica dominante é epistemológica, e a da ficção pós-modernista é ontológica.

Na contemporaneidade, as novas formas de narrar reclamam uma estrutura recursiva em termos metalinguísticos, explorando a autoria narrativa e sua credulidade enquanto estratégias de sustentação ontológica. Pelo exemplo de Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno*, o narrar das aventuras faz uma personagem leitora, aquela que quer ler a novela. Nas suas narrativas intercaladas nos capítulos, o leitor pode ser o começo da novela com uma leitura alternada dos mesmos, nos quais tem seu lugar, tempo e posição, respeitando a plausibilidade da atualização em recriação. Podemos observar estas estratégias do jogo ontológico nesta pesquisa das técnicas sobre a ficção de autores e seus romances que se seguem:

Em *A Paixão segundo GH*, de Lispector, a autora ignora a ação ficcional e apresenta um EU que não é uma personagem de ficção, mas a própria pessoa da autora em busca de identificação, entre o familiar e o estranho – é a antinovela. A personagem passou a ser o que, para Barthes “tornou-se um indivíduo, uma pessoa, em suma, um ser plenamente constituído, mesmo em caso de não fazer nada e, naturalmente, mesmo antes de agir. A personagem deixou de subordinar-se à ação, encarnou uma essência psicológica” (BARTHES, 1971, p. 42).

Em *A Hora da Estrela* (1977), Clarice Lispector dialoga com o leitor e desencoraja-o na expectativa de perceber o próprio ego na oscilação das subjetividades então descontínuas e da redução ilusória da referencialidade. A narrativa vige sob o estatuto ficcional do livro e materialidade: “Nada espere deste livro, brilho de estrelas, nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua natureza, depreciável por todo”.

Em *Vidas Secas* (1937), de Graciliano Ramos, o tempo adquire um caráter lógico, que gera distanciamento e deslocamento do momento de sucessão, para favorecer a lógica de ação. O que resulta é a lógica organizacional de uma forma de escrita voltada à leitura de um círculo de quadros, a desenvolver o tema central – o da retirada de Fabiano e sua família –, tempo no qual o texto ganha formas novas de tempo interior. Entre a mente da personagem Fabiano e a mente do narrador o conflito diálogo-monólogo instala-se, abrindo o jogo imaginativo para a produção da linguagem ficcional de identificação pela diferença que é transferida à recepção. A personagem incompleta passa a ser o

lugar de origem da espontaneidade e da plausibilidade dentre os vazios da fala e da voz do não dito.

Em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, a forma ficcional dramática se propõe poética e lírica, sob a máscara do “poeta casmurro” ensimesmado e simulado da cabeça aos pés, desejando nela incluir-se como seu leitor-poeta simulado. O leitor deverá ler a história de amor fracassado de Bentinho e Capitu à sombra adúltera de Escobar, como uma história em espetáculo de ópera polifônica, do qual o leitor é também ator. Machado mobiliza as habilidades cognitivas do leitor, pondo em gesto sua fantasia, tanto de credulidade quanto de veracidade como história imaginada. Faz a ficção da mentira e glorifica a verossimilhança na mesma altura e dimensão da verdade alegada pela história das personagens no lugar do imaginário.

Tanto nO *Alienista* como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o leitor atua como um nexos entre a matéria ficcional e as matérias do *fait divers*: jornal, crônica, novela, charge, incorporando a história e a sociedade, não mais como referentes, mas como significado, ideia, assunto, tema, discurso, espetáculo ou conceito – ele partilha a verdade ficcional e sofre as mutações impostas pela forma (d)escrita ficcional. Sua função agora é ver a cena e a do narrador, é mostrá-la deixando a verdade para o olhar construtor do leitor. Deste, só espera a solução das hipóteses que as imagens suportam por meio do duplo, num lugar dado ao imaginário, no expor de Teixeira:

Assim, no breve espaço de um período gramatical, a passagem machadiana, sem ser sequer uma descrição, produz verdadeiro efeito da *enargueia*, no sentido de tornar envolvente a presença do ausente: pessoas imaginadas num lugar imaginário participam de uma cena inexistente, mas que se apresenta como real. Essa parece ser a epistemologia do efeito literário em *O Alienista*, visto demandar a compreensão da história por meio do duplo, do viés, do simulacro, do paralelo, do espelho ou da fantasia (TEIXEIRA, 2010, p. 158).

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, o relato mítico se mescla ao ficcional, em dúplice testemunho, declinado em primeira e terceira pessoa, e, como efeito, ganha um corpo escritural de veracidade testemunhada pelo discurso indireto livre, sob a égide do imaginário coletivo. Fusão de memórias em relato único, a competirem o mesmo lugar no espaço textual; a memória individual e a coletiva estão espelhadas nas citações e crenças roubadas do folclore amazonense e de sua vivência inventada, no compasso dado ao literário então liberto pelo imaginário do relato do ouvinte. O autor recebe a imagem do escritor em seu misterioso *habitat* amazônico, comunica-o ao ouvinte (o próprio narrador), e se integra ao ficcional contemporâneo, senão o supera por meio da representação do vivido narrado pelo relato de uma história de amor no cenário místico do Eldorado. O eu do autor não é detectado. A realidade da história é substituída pela credulidade irônica, ao suspender sua incredulidade favorece a plausibilidade.

Nos romances acima referidos, há redes narrativas (*links*), nas formas de relato narrativo do mundo ficcional, que podem bem aproximar-se à arte pictórica na modernidade e, mais ainda, na pós-modernidade. A configuração formada pela representação tem a função de dar novas formas de efeito à interpretação, agora, liberada da necessidade de acreditar na realidade representada. Segredo da arte da ficção. Daí é que nasce o prazer da experiência do ler em envolvimento com a ilusão. Isso ocorre porque a representação da consciência é essencial à ficção: “visto que enquanto lemos não conseguimos mais distinguir entre nós mesmos e a personagem, enquanto o leitor se inscreve

no texto como sujeito unificado pela leitura" (FROW *apud* GALLAGUER, 2009, p. 655).

O leitor moderno torna-se a consciência dúplice do texto, face bifronte como ouvinte e leitor. Completa-nos a autora Gallagher:

O romance exhibe-nos uma ficção explícita e, ao mesmo tempo, parece negá-la: o leitor abre o que sabe ser uma ficção exatamente porque é uma ficção, e logo descobre que o mais sutil dos elementos dessa experiência é precisamente este conhecimento inicial que, ao se revelar, se oculta no não dito (GALLAGHER, 2006, p. 644).

Na contemporaneidade, o romance narra o relato, encoraja a conjectura e o ceticismo – a história ganha o pressuposto da incredulidade, induz o leitor a formular juízos, não mais sobre a história, mas sobre a plausibilidade sustentada pela unicidade da personagem nomeada; a história relatada descontínua passa a ser a história da especulação e o ceticismo uma forma superior de discernimento. A narrativa de ficção moderna recebe a função de interpretar a imagem em cena atualizada e autorganizada pela experiência perceptiva sempre incerta e aberta ao acaso, ao duplo e à ambiguidade, à complexidade. No pensamento de Morin: "Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites de nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos" (MORIN, 2006, p. 35).

O mais importante é constatar que as reações desencadeadas pela trama anulam, de vez, as exigências formais da categoria do gênero, seja por inversão seja por meio de novas experiências de outros agentes ou alteridades interfaceadas: o jornal, a televisão, a internet, os blogs, o cinema, a música, os *mass-media*, em suas expressões e linguagens técnicas singulares. Dentre elas, a literatura classificada como uma subespécie dá-lhes o lugar na cultura, mesmo que de modo fantasista. No espaço romanesco, o território é do jogo e das hipóteses, e o lugar do exercício das reflexões e improvisações, das ilusões, é meditação, não mais de afirmações de pensamentos, mas sobre a existência: "O romance é uma meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários" (KUNDERA, 1988, p. 76).

Em suma, entre o passado e o presente, a ocorrência do fragmentário, do anacronismo e da incompletude das formas (d)escritas da narrativa ficcional, marca-se pela diferença lógica entre um objeto real extraliterário e um produto da ficção; do encontro da forma com o vazio (Modernismo), ou de um sinal do caráter ficcional de *species* da personagem (Pós-modernismo), incorporada a sua essência psicológica. É agora a linguagem soberana que é capaz de apresentar o pensamento dos outros ou a própria Ficção, tudo que possa ser imaginado, sonhado, encenado ou suposto pelo sujeito-autor.

Os campos discursivos, hoje, vivem uma metamorfose, entre a ficção e a não-ficção, na dinâmica, na complexidade, na incompletude e na incerteza do mundo contemporâneo. Na mistura íntima da ordem e da desordem do sistema literário auto-organizado, no "fazer" dramático, a rede imaginária da ficção moderna e contemporânea ultrapassa os limites do território biográfico, histórico e cultural; agora, vige nela a imprecisão e a reversão da perspectiva epistemológica do sujeito autor. Este, no aqui e agora, na obra se integra pela assinatura de sua imagem e seu gesto mundano, sujeito e mundo simplificados e subtraídos, aqui, reunidos no expressar feliz da síntese de Barthes: "o escritor menos a sua obra" (BARTHES, 1976, p. 94).

PALO, M. J. Modern and Contemporary Narrative: New Forms Described. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 31-41, 2010.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *La Poétique*. Trad. e notas R. Dupont-Roc & J. Lallot. Paris: Seuil, 1980.

BARTHES, R. *O Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 94.

COLERIDGE, S. T. *Coleridge's Shakespeare Criticism*. London: Constable, v. 1. 1960. p. 116.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 629–658.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: 2006.

TEIXEIRA, I. *O altar e o trono – Dinâmica do poder em O Alienista*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WOOD, J. *How Fiction works*. London: Jonathan Cape, 2008.

PERSPECTIVAS PÓS-MODERNAS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Resumo

Neste artigo, estudamos algumas das perspectivas críticas vinculadas ao chamado pós-modernismo, investigando-as em suas contribuições críticas para o estudo de arte e literatura na contemporaneidade. Destacamos, em nossa análise, as obras de Roberto Drummond e Silviano Santiago.

Palavras-chave

Pós-Modernidade; Pós-Modernismo; Literatura Contemporânea; Roberto Drummond; Silviano Santiago.

Abstract

In this article, we study some critical perspectives linked to postmodernism, investigating them in their critical contributions to study of art and literature in Contemporaneity. In our analysis, we highlight the Roberto Drummond's work and Silviano Santiago's work.

Keywords

Contemporary Literature; Post-Modernism; Post-Modernity; Roberto Drummond; Silviano Santiago.

* Departamento de Literatura – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Araraquara – 148100-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: maria_lucia@vivax.com.br

Contrariando a maioria dos pesquisadores que trabalham com literatura contemporânea, gosto de utilizar o termo “pós-moderno” e seus cognatos, “pós-modernidade” e “pós-modernismo”, porque ainda preservam o tom provocativo que alimentou o debate sobre esse conceito nas três últimas décadas do Século XX.

O que caracteriza o termo é o fato de não oferecer nenhuma pista sobre seus possíveis significados. Já não se trata do moderno, pura e simplesmente, mas também não se define o que vem depois, deixando o presente em aberto. O termo Renascimento, por exemplo, define o tempo atual em relação ao passado, relacionando-o à Antiguidade Clássica. Aponta para o fato de que o presente está sendo preenchido por conteúdos da Antiguidade. Ao contrário, o termo Pós-Moderno só diz que não se trata mais de moderno, mas não informa o que foi colocado no lugar. E isto é uma verdadeira provocação, que desafia a compreensão da arte no presente.

O ponto de contraste com a estética moderna não é definido e a única saída que temos é buscá-lo, indutivamente, rastreando nas obras e no contexto com o qual elas dialogam, os procedimentos que operam deslocamentos em relação à Modernidade. É por isso que prefiro não falar em arte pós-moderna, literatura pós-moderna, escritor pós-moderno, mas, antes, acho mais adequado falar em perspectivas pós-modernas. Desde a época do doutorado, na PUC do Rio, em 1994, tenho me dedicado a rastrear, em vários projetos de pesquisas, a presença dessas perspectivas tanto na obra de escritores portugueses, como Augusto Abelaira e José Cardoso Pires, quanto em textos de escritores brasileiros, como Roberto Drummond e Silviano Santiago, entre outros. O grande desafio é perceber como as perspectivas pós-modernas são trabalhadas, na obra de cada um, e como se articulam, em cada um deles, com temas e questões que emergem do contexto cultural e político em que se inserem.

O que denomino como perspectivas pós-modernas refere-se não somente a procedimentos narrativos específicos, mas a formas de percepção do mundo e do ser, bem como a modos de agir e reagir diante de certas motivações sociopolíticas, que integram uma mentalidade pós-moderna. Modos de comportamento esses que atuam na forma como se constrói grande parte das narrativas produzidas a partir dos anos 1960. A título de exemplo, eu poderia destacar dois itens que costumam ser atribuídas à mentalidade pós-moderna: a questão do cinismo, estudado por Peter Sloterdijk (1984), e o narcisismo, detectado por Christopher Lasch (1986).

Embora nenhum dos dois teóricos utilize o termo pós-moderno, as reflexões de ambos, acerca do comportamento social na contemporaneidade, são bastante úteis para se compreender muitas perspectivas pós-modernas verificadas na arte.

Para o filósofo holandês, Peter Sloterdijk, o descentramento do poder, no sistema capitalista contemporâneo, colabora para o aparecimento do cinismo como fenômeno de massa, produzindo uma série de seres angustiados e solitários, que, julgando-se espertos, zombam das leis e das convenções. A grande diferença entre esses cínicos e seus antepassados históricos é que já não se colocam num ponto de fora do poder, para zombar da sociedade, mas vivem no anonimato e agem de modo dissimulado, evitando expor-se abertamente, o que lhes permite viverem perfeitamente ajustados ao sistema.

O psicanalista norte-americano, Christopher Lasch, por sua vez, analisa o que denomina como a tendência do homem contemporâneo, “de ver o mundo como um espelho; mais particularmente, como uma projeção dos próprios

medos e desejos, não porque [o fantástico mundo do consumo e da cultura de massa] torna as pessoas gananciosas e agressivas, mas porque as torna frágeis e dependentes, corroendo a sua confiança na capacidade de entender e formar o mundo" (LASCH, 1986, p. 24-25).

A questão dos métodos e da fundamentação teórica é o grande desafio enfrentado pelo pesquisador da área de Estudos Literários que ousa debruçar-se sobre as questões relativas à pós-modernidade. Se optarmos por manter as perspectivas adotadas em nossos anos de formação, quando aprendemos a separar de maneira rígida o texto do contexto, supervalorizando os elementos estruturais da obra em si, corremos o risco de não entender as propostas básicas de algumas das obras mais expressivas das últimas décadas do século XX.

Por outro lado, se resolvermos adotar perspectivas teóricas e críticas adequadas à melhor compreensão dessa espécie de arte contemporânea, corremos sempre o risco de sermos acusados de simpatizantes da indústria cultural ou de intérpretes a-críticos e alienados da produção estética finissecular, embora seja redutora e sem fundamentação teórica, a crítica que continua tratando as obras modernistas como progressistas e as produções pós-modernas como alienadas e conservadoras. A emergência cada vez maior de textos ligados a minorias étnicas, a mulheres e a homossexuais, tem contribuído para alterar a crença tradicional nos avanços "progressistas" da arte moderna. Por outro lado tem preparado nosso olhar para reconhecer em grande parte da literatura contemporânea, formas alternativas de crítica ao sistema, que fogem aos modelos de arte engajada do modernismo.

Embora seja difícil à consciência pós-moderna atribuir à arte missão emancipadora, engajada em grandes projetos de revolução social, a análise de muitas produções confirma como as diferentes linguagens da arte ainda podem ter a função essencial de transformar sensibilidades, alterar imagens e mudar a percepção do real.

As rearticulações de certos projetos pós-modernos com o passado podem ser semelhantes às propostas por grupos conservadores, mas obedecem a intenções políticas diametralmente opostas. Como esclarece Andreas Huyssen, enquanto o desejo dos neoconservadores é restabelecer normas de um primeiro capitalismo industrial, como a disciplina, a autoridade, a ética do trabalho, muitos escritores pós-modernos buscam no passado a história de grupos marginalizados pelo pensamento patriarcal, logocêntrico e eurocêntrico, tentando recuperar o valor da diferença e da alteridade que legitimam sua prática social (HUYSEN, 1987, p. 172-174).

Muitos dos projetos pós-modernos incorporam em suas produções uma estratégia de "guerrilha", herdada dos anos sessenta, que resiste à universalização destruidora dos centros doadores de sentido, pela ênfase dada à marginalidade. Existe, porém, uma forte consciência de que essa marginalidade não está fora do sistema, mas habita nos interstícios e subterrâneos de seus fundamentos.

A política democrática e radical proposta por esses projetos nega que a formação social possa ser tomada como estrutura unificada e coerente, identificando múltiplas situações de antagonismo, respeitando a autonomia das diversas lutas e privilegiando não apenas as reivindicações das classes trabalhadoras como também de uma pluralidade de grupos não-classistas.

A questão maior, porém, enfrentada pelo pesquisador dessa literatura, envolve a própria concepção do que seja uma obra de arte. Ao analisar uma obra pelas perspectivas pós-modernas temos que abordá-la com uma metodologia de

trabalho capaz de articular vários aspectos do fenômeno literário, buscando a interação entre o produtor, o texto, o receptor e as circunstâncias que os rodeiam. Afinal, uma prática literária que deixa de privilegiar o enunciado, para incorporar também a enunciação, não poderia ter os seus produtos estudados numa perspectiva exclusivamente formalista ou estruturalista.

Embora não se possa confundir o Pensamento da Diferença e a Desconstrução com pós-modernismo é inegável que a desconstrução dos esquemas lógicos de representação metafísica, predominantes na Civilização Ocidental, realizada pelos “pós-estruturalistas”, como Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard e Michel Foucault contribuem para a desconstrução do conceito da obra literária como representação ou como texto original e único, concebido pela mente consciente e privilegiada dum gênio.

Para Barthes, o texto se realiza como rede de citações, retiradas de diversos centros da cultura, constituindo um espaço de dimensões múltiplas, onde várias escrituras, nenhuma delas original, se misturam e se contradizem e a literatura não passa de “um jogo de espelhos entre textos” (BARTHES, 1988, p. 75), “numa interminável reescrita” em que, cada texto, é sempre a “imitação” de outro. Por sua vez, Derrida (1973; 1991), na crítica que empreende ao “logocentrismo” também colabora para complicar a linha divisória que sempre houve entre o texto e o que parece existir além de suas margens.

Os pós-estruturalistas, sobretudo Derrida e Lyotard, também colaboram para a valorização do texto como jogo de significantes, aos quais falta referência a uma verdade original: qualquer tipo de ideia, fundamentação metafísica, qualquer espécie de realidade ou de verdade, a partir da qual a escrita pudesse ser vista como representação de segunda mão.

Finalmente, a desconstrução da pessoa que fala, por parte desses teóricos, seu anti-humanitismo, que repousa na consciência de que a subjetividade seja constituída por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais também é essencial para a compreensão do pós-modernismo. A consciência de que a subjetividade é um “constructo” histórico, algo mutável que depende de uma perspectiva ideológica, adotada em função do lugar que se ocupa na sociedade, bem como o questionamento sobre as micro-estruturas do poder constituem as perspectivas pós-modernas mais relevantes, com as quais se relacionam as principais estratégias narrativas da contemporaneidade.

Essa nova consciência do texto, do significado e do sujeito põe fim ao conceito de modelos privilegiados, destruindo alguns dos fundamentos estéticos do modernismo, tais como a busca permanente do novo, a crença na originalidade da obra, a confiança na consciência crítica e na genialidade do artista, abalando também a concepção utópica de intelectual engajado e de obra de arte como instrumento de conscientização e de mobilização para projetos de emancipação da humanidade como um todo.

A explosão dos meios de comunicação de uma forma nunca vista na História, bem como a globalização do sistema econômico, trouxeram consequências que incidem inevitavelmente não somente sobre o papel da arte na sociedade contemporânea, como também sobre a função da linguagem e a natureza da literatura. As teorias exemplares das primeiras décadas, atreladas ao paradigma da modernidade, já não são suficientes como instrumentos de percepção de certos fenômenos típicos da segunda metade do século XX, decorrentes principalmente da implosão devastadora das fronteiras entre arte e produtos da indústria cultural.

Herdeira da tradição iluminista, a arte moderna criou um sistema de cânones que poderiam ser identificados pelo crítico na própria obra. A confiança na razão possibilitava essa atuação normativa. E sustentava o compromisso social do artista, sua busca da verdade. As perspectivas pós-modernas, na arte contemporânea, traduzem justamente o desconforto dos artistas em relação aos compromissos estéticos e ideológicos da modernidade. O esvaziamento, ou melhor, a desconstrução dos conceitos de verdade, de realidade e de essência, bem como das utopias da modernidade, contribui para o surgimento de outras formas de construção do saber e de novas formas de relação entre a arte e a vida.

A principal justificativa que tenho, para tentar uma compreensão das perspectivas pós-modernas, presentes na arte contemporânea, é que tal abordagem nos capacita a ler de maneira adequada aquelas produções contemporâneas, que são construídas numa espécie de espaço intervalar, entre a arte literária e a cultura de massa, entre a modernidade e suas margens, entre o bom gosto e o *kitsch*, que é o espaço privilegiado pela mentalidade pós-moderna.

Histórico do termo

O termo pós-moderno foi cunhado na década de 1950 pelo historiador inglês Joseph Arnold Toynbee (1889-1975) para designar o período iniciado nas duas últimas décadas do século XIX, quando, segundo ele, começava uma "idade da anarquia", um tempo de problemas, com sintomas de desintegração e destruição da Idade Moderna, pelo colapso da visão racionalista de mundo e pela substituição da classe média burguesa, que sustentara a Idade Moderna, por uma sociedade de massa.

A visão apocalíptica de Toynbee (1976) agrada sobremaneira aos pensadores da época. Bastante adequado para o momento de crise experimentado no pós-guerra, especialmente pela sua imprecisão, o termo começa a ser utilizado por alguns historiadores e críticos literários dos anos 1950 e 1960, convencidos de que os conceitos estéticos e críticos gerados pela grande literatura modernista não davam conta da situação dramática do momento. A selvageria experimentada no período das guerras mundiais era o indício claro de que algo de irracional permanecia no interior da modernidade. Algo que não havia sido dominado pela lógica do projeto iluminista.

A ideia de decadência, implícita no termo, era perfeita para transmitir o clima de pessimismo em relação ao destino da cultura numa sociedade de consumo. Os padrões intelectuais e estéticos prezados pelos modernistas, como o formalismo racionalista, o espírito de análise e crítica, a dialética anti-romântica, a veneração do novo, a luta contra a cultura de massa pareciam irremediavelmente ameaçados.

Mais do que discussão em torno de um estilo, o debate que se inicia com esta geração do pós-guerra, envolve questões de interpretação das sociedades capitalistas do Ocidente, bem como da arte e da cultura geradas nesses contextos. No fulcro do debate destaca-se a ideia de uma crescente desconfiança em relação à modernidade, entendida como uma visão de mundo inaugurada pelo Renascimento, calcada no racionalismo crítico, nas ideias de progresso e libertação do indivíduo das limitações e opressões, por meio da ciência e da

difusão do saber. Um projeto que se consolidou, sobretudo, no século XVIII, com o Iluminismo.

A intensificação dos conflitos mundiais, o fracasso de movimentos revolucionários, a ascensão de totalitarismos, apoiados e legitimados pelo progresso de técnicas manipuladoras de controle e pelo desenvolvimento de tecnologias militares, a crescente devastação do meio-ambiente, a marginalização de consideráveis contingentes da população num regime de absoluta miséria, entre outras experiências catastróficas do século XX, confrontaram a consciência moderna com um niilismo radical. Verificou-se que, ao contrário do que julgava a razão iluminista, não há vínculo natural entre o conhecimento científico e as condições de sobrevivência e autonomia da vida humana.

A partir dos anos 1960, notadamente nos Estados Unidos, o termo tornou-se uma obsessão, ganhando inúmeras conotações. A perspectiva negativa começa a ser substituída, em autores como Leslie Fiedler, John Barth e Ihab Hassan, por uma *alegre exaltação*. Embora tenham visões divergentes sobre o que seja *pós-modernismo*, todos tentam mostrar que se trata de uma nova fase, diferente do modernismo.

Na década de 1970 o deslocamento do pós-modernismo em relação ao modernismo começa a ficar mais claro, a partir da análise que se empreende da arquitetura. O termo ganha curso mais geral, migrando para outras artes, como a dança, a música, o teatro, a pintura, o cinema. E conquista a atenção de certos intelectuais europeus. Kristeva e Lyotard na França. Habermas na Alemanha. Vattimo e Eco na Itália. O ceticismo em relação às vanguardas, às utopias e às ideologias ganha adesão de novos críticos literários.

Nos anos 1980, o debate fica extremamente diversificado e complexo. Percebe-se a grande dificuldade em definir a pós-modernidade em termos de mera oposição à modernidade. Verifica-se a emergência de tendências políticas e culturais neoconservadoras. O debate intensifica-se em torno de dois polos: de um lado, aqueles que procuram resgatar a confiança no poder emancipatório da razão iluminista, apoiados sobretudo no discurso de Habermas. De outro lado, os adeptos de Lyotard, que enfatizam o fim do projeto iluminista, inviável nas condições pós-modernas, caracterizadas sobretudo pela perda da credibilidade nos metarrelatos fundadores e pela desintegração de categorias que sustentavam a modernidade. Nas descrições teóricas do conceito, procura-se uma linguagem que assimile as contradições e os paradoxos inerentes ao termo.

Enfim, o debate coloca em discussão, entre outros temas, o imperialismo de certas formas de racionalidade, sobretudo nas versões cartesiana, newtoniana e positivista, que fundamentaram os principais modelos de ciência e de tecnologia, bem como a ditadura dos grandes sistemas de pensamento da modernidade, que estabeleceram centros geradores de significados homogêneos para todas as atividades políticas e culturais do Ocidente desde o Renascimento. Discute-se, também, o caráter cultural das identidades subjetivas, a natureza simbólica das percepções da realidade exterior e as novas formas de se lidar com o tempo e com o passado.

Se o debate não serviu para tornar aceito o rótulo "pós-moderno", nem para estabelecer um conceito preciso e universal do termo, o que redundaria inevitavelmente em mero paradoxo, uma vez que o questionamento aponta justamente a crescente desconfiança em relação a sistematizações universalizantes, teve pelo menos o mérito de difundir questões que se tornaram centrais nas recentes preocupações acadêmicas: a formação dos cânones; as

relações entre ficção e realidade; as contaminações da arte pela cultura de massa; a desconstrução do sujeito e a crise da imaginação; o declínio das vanguardas e a desconfiança em relação à ideia de novo e de originalidade; a permanência da tradição na produção moderna; as novas identidades culturais, a luta das minorias e as propostas alternativas de intervenção política; a rejeição de qualquer espécie de autoritarismo e totalitarismo, inclusive os científicos e epistemológicos, bem como a consciência do caráter arbitrário e ideológico de todos os conceitos e representações.

O questionamento das formas de representação

Pelo projeto realista do Século XIX, formulado principalmente por escritores franceses e russos, o romance deveria seguir determinadas convenções para simular um real que, acreditava-se, copiava uma concreta realidade exterior. Com o modernismo, o texto desvincula-se desse projeto mimético. Os escritores passam a acreditar que devem criar uma outra realidade, autônoma, espécie de duplo da vida humana, de uma perspectiva social ou psicológica, por meio do artesanato da linguagem e da experimentação formal. Embora tenham desprezado as convenções miméticas, os modernistas não rejeitaram a pressuposição de um significado anterior à obra.

Já na perspectiva pós-moderna, um dos principais papéis do romance é suscitar reflexões acerca das fronteiras entre os "mundos" criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem. O deslocamento das fronteiras entre a realidade narrada e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma interação entre elas, mas decorre, sobretudo, do questionamento da própria natureza do que se chama de mundo real, vista também como uma espécie de ficção, construída sempre a partir de interesses de grupos dominantes, por meio de códigos que regulam toda a produção de significados, organizando a comunicação, a produção de saber e o comportamento dos indivíduos na sociedade.

Essas questões são trabalhadas de maneira exemplar na obra ficcional de Augusto Abelaira. O próprio enredo do livro *O único animal que?* (1985) enfatiza o tema em questão. A história é desencadeada pelo sucesso de um cientista norte-americano, que consegue transformar um macaco em homem, por meio do ensino da linguagem humana ao animal. Já humanizado, o macaco foge para Portugal, onde, naquele momento, estão ocorrendo algumas transformações, com o conseqüente regresso do homem a seu estágio inicial de macaco. A fábula, em si, resume os dois aspectos que definem a obra de Abelaira: de um lado, a convicção de que a realidade humana só existe a partir do momento em que o homem cria as convenções de linguagem e, de outro, a crítica ferrenha a um Portugal atolado em convenções que, de tão antigas e absurdas, não somente impedem a evolução do homem, como também determinam a sua regressão.

Outros dois romances do autor, *Bolor* e *Deste modo ou daquele*, situam a ação antes e depois do 25 de Abril de 1974. Com ironia implacável, que se confunde frequentemente com trágico cinismo, os narradores traçam o perfil de uma geração politicamente engajada numa luta revolucionária, na juventude, mas que se deixa arrastar por cético imobilismo no período do pós-guerra. As duas narrativas ressaltam a frustração dessa geração que, vivendo um cotidiano fragmentado, a cada momento interroga-se, numa torturante autocrítica, acerca

de impasses éticos e estéticos, que decorrem de duas problemáticas. A primeira, fundamenta-se na imersão do ser humano num emaranhado de convenções, das quais destacam-se as da própria linguagem, convenções estas que, se de um lado permitem ao homem dar sentido e, portanto, existência compreensível ao mundo e ao ser, por outro lado, sufocam qualquer essência inerente a uma realidade exterior aos códigos de comunicação, que poderiam fundamentar significados mais profundos e coerentes às coisas e aos seres, para além de suas aparências ilusórias.

A segunda problemática que gera os impasses enfrentados pelos narradores de Abelaira diz respeito às probabilidades infinitas do acontecer, as quais acabam por determinar o caráter provisório de todos os significados e até mesmo de qualquer sentido para a vida humana, o que é sugerido pelo próprio título do segundo livro, *Deste modo ou daquele*.

Se todas as probabilidades de sentido são igualmente aceitáveis, o homem está imerso num caótico relativismo, uma vez que não há causas verdadeiras que possam levar à reconstrução exata dos eventos e ou à natureza essencial dos seres, sejam eles criados pelo "Destino" (expressão irônica com que o narrador de *Deste modo ou daquele* se refere a um criador, responsável pelo universo), no caso na vida real, ou pelos narradores, na literatura. Se não há relação de causa e efeito que se justifique, tanto na vida quanto na ficção, também não pode haver tempo linear, em forma de progresso, e, conseqüentemente, não haverá teleologia possível.

Se escrever é poder jogar infinitamente com todas as probabilidades, a busca de qualquer verdade fica irremediavelmente comprometida, o que coloca os narradores de Abelaira em permanente vertigem. António Luís, um dos personagens de *Deste modo ou daquele* escreve em seu diário: "O estudo minucioso de todas, absolutamente todas as possibilidades, só ele poderá constituir a verdadeira, a completa história de Portugal — a história que não deveremos apenas reduzir aos factos acontecidos" (ABELAIRA, 1990, p. 61).

Neste livro, Jorge Fonseca, um biólogo dedicado a pesquisar a vida de uma espécie rara de abelhas, tenta desvairadamente reescrever o diário escrito por António Luís, a fim de verificar a veracidade dos fatos por ele narrados. Diogo, outro personagem, professor de História, oferece ao narrador o contraponto necessário para as discussões acerca da verdade como consenso. Mas o contraponto também é aparente porque ambos, embora defendendo pontos de vista opostos, acabam por reforçar as mesmas premissas, tais como a falta de leis gerais que expliquem qualquer coisa, a artificialidade e a ilusão do tempo como progresso, a falácia das causas, que não explicam e não podem explicar nada. O leitor é levado a concluir que as mesmas premissas que fundamentam a concepção de narrativa ficcional podem ser aplicadas à História, que nunca passa de uma textualização do passado e, portanto, padece dos mesmos riscos da precariedade e do engano que caracterizam os textos de ficção.

Uma das perspectivas pós-modernas mais recorrentes é a consciência de que os discursos dominantes, veiculados por versões oficiais da História e pelas normas de representação estabelecidas por determinada comunidade cultural, colonizam quase todo o espaço linguístico, bem como as formas de percepção do mundo e o imaginário próprios desse sistema social. Dissecar os efeitos repressivos desses códigos, demonstrando como servem para limitar a consciência humana aos moldes da inteligência aprovados pela ordem social e desmascarar a sua utilização como instrumentos de dominação de grupos privilegiados e como mecanismos de integração dos indivíduos ao sistema,

constitui uma das principais formas de crítica pós-moderna à sociedade burguesa.

É justamente esta consciência que estrutura a narrativa de *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Representando a si mesmo, ironicamente, como locutor neutro, o sujeito da narrativa, debruça-se sobre os mistérios de uma aldeia portuguesa, a Gafeira, para descobrir a verdade sobre um crime que, por sua vez, envolve a verdade sobre a história da dominação de uma família de fidalgos sobre aquela população, o que perpetua um sistema feudal em pleno século XX. Demonstrando que nem mesmo o distanciamento e a amplitude de visão decorrentes de sua localização privilegiada podem lhe garantir qualquer certeza sobre a veracidade de suas descobertas a respeito do passado recente e de outros tempos, o narrador desfaz a relação aparentemente natural entre objetividade e verdade. Desse modo, desmascara qualquer pretensão de objetividade, levando o leitor a perceber que, a cada ponto de vista, correspondem diferentes informações e que, portanto, qualquer informação sempre carrega uma bagagem afetiva, ideológica, moral e ética.

Seu discurso, como qualquer outro, seja o da história oficial, representada por uma obra de História da Gafeira que tem às mãos, escrita por um abade profundamente comprometido com os senhores feudais, sejam os das múltiplas versões populares que lhe chegam aos ouvidos, constitui apenas uma, entre a pluralidade de leituras possíveis sobre os fatos narrados.

Embora adotando o modelo de romance policial, que leva o leitor a participar da elucidação de um crime, os indícios se proliferam infinitamente, configurando-se um universo entrópico, cuja decifração se torna a cada momento mais impossível, à medida que o narrador privilegia a presença do caos nos acontecimentos, problematizando o papel da causalidade e o conceito de tempo como progresso linear.

Pode-se concluir que a desconfiança em relação a um espaço neutro, de onde determinado observador possa realizar uma análise totalizadora da realidade social, é um dos aspectos ressaltados por escritores contemporâneos, constituindo um dos principais eixos em que se apoiam as perspectivas pós-modernas, presentes hoje na arte e na literatura. A ponto de se poder afirmar que a arte tenha tomado para si a função de conscientizar espectadores e leitores a respeito do caráter arbitrário de qualquer conceito sobre a realidade, bem como da impossibilidade de se atingir um referente concreto sem a mediação de produtos simbólicos, como a linguagem, já que uma das preocupações da arte parece ser, hoje em dia, demonstrar a inviabilidade de qualquer espécie de verdade absoluta, inerente aos acontecimentos, ou de um significado essencial, guardado pelos seres em si, que poderiam ser apreendidos por um sujeito a partir de uma ótica supostamente científica.

Tanto a realidade do sujeito quanto a realidade de um contexto social e político dependem dos sistemas de linguagem e de significação, sendo percebidos pelo indivíduo como construções de ordem cultural e ideológica. A própria noção de esquerda como postura política é problematizada, como ocorre nas obras dos dois escritores portugueses, Cardoso Pires e Abelaira. Numa perspectiva pós-moderna, o mundo contemporâneo não comporta mais utopias. E um dos motivos alegados é justamente a consciência de que não se acredita mais que a História tenha um sentido único e verdadeiro, que possa ser decifrado pelo materialismo científico, ou qualquer outra ferramenta totalizadora de análise.

A ênfase nos códigos de representação decorre, de um lado, das teorias da linguagem, principalmente dos estudos semióticos, que ocuparam lugar de destaque na pesquisa acadêmica do século XX e que colaboram para que a cultura, como um todo, seja entendida como um fenômeno de significação e de comunicação; e, de outro lado, de algumas doutrinas filosóficas que investem contra os fundamentos metafísicos do racionalismo moderno.

Partindo do pensamento de Nietzsche e Heidegger, Vattimo (1987) procura analisar o progressivo "enfraquecimento do ser" no pensamento contemporâneo e o aparecimento de modo pós-moderno de reflexão, o pensamento fraco, como lhe chama Vattimo, em oposição ao "pensamento forte", ou seja, a metafísica.

A crise do humanismo faz emergir uma série de palavras como "jogo", "indecidibilidade", "bricolagem", "simulacro", frequentes em teorias sobre a cultura pós-moderna, que revelam fortes mutações na ordem das representações e no estatuto da verdade. Daí a conclusão a que chega Vattimo de que a metafísica ocidental teria chegado a um fim, não no sentido de completude, mas pelo deslocamento para uma outra ordem de representação, caracterizada por um jogo de perpétua alusão. O caráter desse jogo é ressaltado nas manifestações intertextuais e auto-reflexivas da arte contemporânea, presentes no historicismo (retomada de estilos do passado), no pastiche e na metalinguagem, como estratégias prediletas de construção narrativa.

O reaproveitamento de clichês em Roberto Drummond e a reescrita do modernismo em Silviano Santiago

Para se compreender a obra de Roberto Drummond, é preciso considerar como a própria noção de ficção foi ampliada, a partir dos anos 1960, para outras áreas da sociedade e da cultura, com a penetração da estética de consumo e a consequente difusão de ilusões, ou seja, de falsas promessas e de necessidades forjadas, impostas para induzir o consumo. Portanto, é preciso considerar a propagação de realidades simuladas, ou seja, de imagens fictícias da sociedade, pela ação dos *media*. Neste contexto, o real se confunde com suas representações.

A *pop art*, surgida na Inglaterra dos anos 1950 e desenvolvida nos Estados Unidos dos anos 1960, representa um momento capital no aparecimento da sensibilidade artística pós-moderna. Incorporando definitivamente o receptor e o universo exterior como partes essenciais do projeto artístico, o artista *pop* pensa sua obra não mais em termos de estrutura mas como processo, experiência vital, *performance*. Entretanto, quando toma o contexto privilegia as imagens e as representações elaboradas pela cultura de massa.

A matéria-prima de que são feitas as narrativas de Roberto Drummond, tal como ocorre na *pop art*, é o mundo artificial dos *media*, com seus símbolos e signos do consumo. Nos contos de *A morte de D.J. em Paris*, escritos na forma de colagens, tal como os painéis da *pop art*, objetos e fragmentos do real ganham novo poder lírico e plástico. Anúncios luminosos como os da Coca-Cola ou dos pneus Firestone, por exemplo, preenchem as noites da protagonista do conto "Dôia na janela". Confinada num hospício, da janela de sua prisão, amparada pelas grades, Dôia se recolhe num refúgio de segurança, de onde olha o mundo, feito de imagens e objetos de consumo. Sobre esses fragmentos de linguagem já processada pelos meios de comunicação Dôia constrói seu próprio universo. É a partir deles que ela sonha e imagina cenas que poderiam se passar

lá fora: Às vésperas de receber alta, seu inconsciente simula uma crise, que lhe assegura a permanência nesse mundo: uma cena de transplante de roseira, no jardim em frente à sua janela, é vista por Dôia como a crucificação de um homem. A cena, reconstruída pela imaginação da personagem, é uma singular bricolagem de elementos do imaginário religioso, transformados por imagens da cultura de massa: o homem crucificado tem a idade, os cabelos e a barba de Cristo, mas usa calça Lee, camisa Adidas, cueca Zorba e se parece com Alain Delon e Robert Redford.

No hiper-realismo *pop* de Roberto Drummond são os objetos que possuem as personagens, servindo como elementos de caracterização das mesmas. No conto "Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido", cuja estrutura reproduz o modelo de um inquérito judicial, procede-se ao inventário de um insólito espólio. A descrição minuciosa de cada objeto é pretexto para o depoimento de testemunhas que vão compondo o universo da vítima e os acontecimentos que envolveram seu desaparecimento. No arrolamento dos objetos, um a um, o tom sério de linguagem jurídica contrasta com a vulgaridade dos itens mencionados: uma escova de dente TEK, uma coleção de fotos de atrizes norte-americanas, uma foto de Catherine Deneuve, um par de quedas azul, marca Verlon. Identificados pelas marcas, os objetos são mostrados em *close-up*, num acúmulo de informações que enfatiza o clima de estranhamento e absurdo.

Apropriando-se de discursos, fazendo bricolagem de textos, o autor utiliza a dinâmica do reprocessamento de linguagens como um dos principais processos de criação. Manifestações típicas da cultura de massa, como as radionovelas, os programas de rádio e de auditório para TV, as lutas de boxe são tomadas como modelos, clichês narrativos incorporados por meio do pastiche, que assinalam também ao leitor a presença da auto-representação textual. Assim, as narrativas de Roberto Drummond caracterizam-se como textos que representam não uma realidade exterior, mas fatos e seres já processados por outros sistemas de linguagem, fazendo pastiches não apenas de modelos literários, como também utilizando paradigmas retirados de outras formas de discurso. Em *Sangue de coca-cola*, o modelo é o de um programa de rádio; já em *Hitler manda lembranças*, é uma luta de boxe, enquanto a narrativa de *Inês é morta* segue o esquema de um programa de auditório, transmitido pela TV. Nestes casos, a obra incorpora a forma de um espetáculo.

Gerados pela consciência da arbitrariedade das convenções, os textos pós-modernos, marcados pela desconstrução autofágica, resultam da utilização das convenções dos mais diversos estilos e gêneros. Essa utilização, porém, só é possível enquanto pastiche, que busca a fala recalcada sem marcar, como faz a paródia, uma ruptura com o texto anterior. Como um suplemento, segundo definição de Derrida, o pastiche escapa à lógica dualista que opõe o mesmo ao outro: "sua especificidade reside, pois, nesse deslizamento entre os extremos, na ausência total de uma essência" (SANTIAGO, 1978, p. 90).

A rejeição do padrão de pensamento dicotômico, uma das principais contribuições de Jacques Derrida, é uma das perspectivas pós-modernas mais polêmicas. Em permanente diálogo com o filósofo francês, Silviano Santiago busca uma discussão do modernismo brasileiro e da modernidade em geral, procurando encontrar brechas para acrescentar sua própria contribuição.

No livro *Em liberdade*, Santiago abre uma brecha na obra de um dos maiores representantes do modernismo, para escrever um diário que é ao mesmo tempo um pastiche do estilo de Graciliano Ramos, mas também o avesso

de *Memórias do Cárcere*. A própria postura de Graciliano, de intelectual-mártir da utopia marxista, que fundamenta suas memórias é problematizada, à medida que Silviano injeta no “falso diário” uma desconcertante alegria nietzschiana, a fim de exorcizar a tragédia da perseguição histórica aos intelectuais no Brasil.

À medida que o autor desestabiliza fundamentos teóricos e críticos, bem como procedimentos formais e ideológicos próprios do movimento iniciado em 1922, realiza uma reescrita da tradição modernista, num “gesto suplementar”, acrescentando-lhe sua contribuição pessoal a partir de leitura que empreende dos autores de sua predileção.

Desde Baudelaire, a modernidade pode ser definida como estética da imaginação, oposta a qualquer espécie de realismo, que se assume cada vez mais como crítica à modernidade burguesa. A experimentação formal e os procedimentos paródicos passam a ser as estratégias mais adequadas aos propósitos de romper com a tradição e de realizar uma obra de gênio, que se configura como manifestação original de uma experiência individual única. No Brasil, o Modernismo também gerou um questionamento sobre as características da cultura brasileira e do seu grau de dependência. A postura crítica, de ruptura, levava os modernistas a rechaçar e ridicularizar o passado por meio da paródia:

Eles tinham que se afirmar pelo escárnio, pelo despreço ou seja, pela negação da tradição. Era uma tradição violenta, a brasileira. Primeiro, a tradição da conquista, dizimando os índios, e depois, a da escravidão negra [...]. Então, não havia muito o que fazer com esta tradição negativa. A paródia era o que eles tinham para trabalhar a nossa memória. Mas esse não é o caso da minha geração [...]. Leio e releio autores que adoro: Mário, Oswald, Drummond [...]. Nesse sentido, a reação à tradição não pode ser mais a paródia, mas também ela não pode ser só de reverência. [...] Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar nessas brechas [...] sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do pastiche. [...] É ao mesmo tempo uma reverência e um gesto suplementar” (SANTIAGO, 1991, p. 02).

O pastiche não apresenta a inversão irônica da paródia, pois seu objetivo não é marcar uma ruptura. Não se trata, porém, de mera imitação nostálgica de modelos do passado. A recontextualização do original já altera seu sentido e até seu valor. Trata-se de uma repetição, uma reescrita, que, sem negar o texto primeiro, promove alterações, pela inclusão de novos elementos que fazem surgir traços antes recalcados.

Para melhor compreender a reescrita do Modernismo Brasileiro proposta por Silviano Santiago faz-se necessário tomar a explicação de Lyotard sobre como o pós-modernismo trabalha por meio dos significados reprimidos da modernidade. Utilizando metáforas de origem psicanalítica, como “perlaboração” e “anamnese” (LYOTARD, 1987, p. 97), Lyotard vai conceituar pós-moderno como o estado constante, em que a modernidade se repensa e se reescreve, retomando tudo o que ficou recalcado sob o desejo de emancipação geral da humanidade. O pós-modernismo seria, de acordo com este viés, o “outro” que necessariamente acompanharia qualquer movimento modernista (LYOTARD, 1987, p. 97). A explicação de Lyotard problematiza as relações entre pós-moderno e moderno, demonstrando que ambos não podem ser tomados como conceitos absolutos e independentes.

FERNANDES, M. L. O. Postmodern Perspectives in Contemporary Literature. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 42-55, 2010.

Referências

ABELAIRA, A. *O único animal que?*. Lisboa: O Jornal, 1985.

_____. *Deste modo ou daquele*. Lisboa: O Jornal, 1990.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1973.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DRUMMOND, R. *A morte de D. J. em Paris*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1983.

HUYSEN, A. Toward the Postmodernism. In: _____. *After the Great Divide - Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. p. 141–244.

LASCH, C. *O mínimo eu – sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 2. ed. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LYOTARD, J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: D. Quixote, 1987. p. 11–27.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos – ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

_____. *Em liberdade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. Silvano Santiago, no corpo da escrita: "O Modernismo é uma tradição, e eu o reverencio. Mas a tradição não é mais força". Entrevista a Cleide Simões e Maria Antonieta Pereira. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 02–04, 03/ago./1991. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=24116808199102-24116808199103-24116808199104>>. Acesso em 25/09/2010.

SLOTEDIJK, P. Cynism - the twilight of false consciousness. **New German Critique**, Minnesota, n. 33, p. 190–206, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/488361>>. Acesso em 09/07/2010.

TOYNBEE, A. *Estudos de História Contemporânea; a civilização posta à prova – o mundo e o ocidente*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade* – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

CULTURA DE MASSA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Helena Bonito Couto Pereira*

Resumo

Colocada na condição de produto da indústria cultural, a obra literária está vinculada ao mercado editorial. Isso deve ser levado em consideração, entretanto essa condição não implica uma inserção direta no consumo de massa - fato que se verifica com uma parte, provavelmente numerosa, mas não muito significativa, da produção literária. Apesar da distância que há, e que precisa ser mantida, entre a indústria cultural e cultura de massa no que se refere à produção literária, essa característica não garante que não haja uma interferência no campo literário. Essa interferência é observável em, pelo menos, três níveis. No nível da produção, há uma predisposição de uma boa parte de escritores contemporâneos de ficção para se tornarem consultores ou, mesmo, roteiristas de versões de suas obras para outras mídias. Em um segundo nível, o do texto, as interferências manifestam-se por meio de idéias ou recursos que trazem uma outra forma de perceber a materialidade ou a visualidade da narrativa. Ambos, a fragmentariedade textual, com rupturas na sintaxe ou mudanças freqüentes no ponto de vista, e um ritmo cinematográfico, marcado por elipses, fazem parte desta contaminação entre linguagens, entre narrativa escrita e narrativa visual e/ou auditiva. Além disso, existe hoje em dia uma série de temas, nos conteúdos narrados, em que as personagens reproduzem episódios e ações capazes de revelarem o quanto a sociedade de consumo de massa preenche a atmosfera na qual elas estão inseridas, e orienta grande parte de suas reações e expectativas. O presente trabalho pretende discutir como os três níveis mencionados se manifestam em narrativas ficcionais do México, escritas por José Agustín, e do Brasil, escritas por Clarice Lispector.

Palavras-chave

Cultura de Massa; Ficção Contemporânea; Indústria Cultural; Literatura.

Abstract

Placed in the condition of a product from cultural industry, the literary work is entailed to the editorial market. It must be taken into consideration, however, that this condition does not imply a direct insertion in mass consuming, a fact that is verified with a probably quite numerous part, but not far too significant, of literary production. Even though the gap between cultural industry and mass culture must be carefully maintained in the case of the literary production, this does not prevent its interference in the literary field. Such interference is seen in at least three levels. On the production level, there is a predisposition from a good deal of contemporary fiction writers to become consultants or, effectively, to be scriptwriters of the versions of their works to other media. On a second level, the one of the text, the interferences are manifested by means or resources that bring another view of perceiving materiality or visuality in the narrative. Both the textual fragmentarism, with disruptions in syntax or frequent changes in point of view, and a cinematographic rhythm, marked by ellipsis, make part of this contamination between languages, between written narrative and visual and/or auditive narrative. Besides, there is nowadays, a set of themes, that is, in the narrated contents, in which the characters play episodes and actions capable of revealing how much the mass consuming society fills up the atmosphere in which they are inserted and guides a great deal of their reactions, expectations. The present paper means to discuss how the three mentioned levels are manifested in fictional narratives from Mexico, by José Agustín, and from Brazil, by Clarice Lispector.

Keywords

Contemporary Fiction; Cultural Industry; Literature; Mass Culture.

* Curso de Letras -Centro de Comunicação e Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie - 01302-907 - São Paulo – SP - Brasil. E-mail: helenabcp@yahoo.com.br

Na condição de produtos da indústria cultural, as obras literárias estão inseridas em um segmento do mercado editorial relativamente restrito que, tradicionalmente, não tem vínculo direto com o consumo de massa. A situação vem-se alterando, nas últimas décadas, de modo que a massificação invadiu também o mundo da ficção literária.

Em princípio, “literatura culta” ou “grande literatura” e produção massificada são modalidades culturais antagônicas entre si, diferentes em alcance (público pequeno X enorme público) e em qualidade (pretensamente, alto X baixo valor estético). Por isso mesmo, não deixa de ser curioso o fenômeno da invasão da cultura de massa na literatura considerada culta.

Essa invasão tem várias faces e ocorre em diversos níveis. No nível do texto, altera-se o modo de registrar a materialidade ou a visualidade na narrativa, em decorrência da proliferação das imagens eletrônicas e do ritmo acelerado que a informatização imprime a todos os campos da atividade humana. Fragmentarismo textual, rupturas sintáticas, mudanças frequentes de foco narrativo, elipses que estabelecem recortes em estilo cinematográfico e outros recursos semelhantes fazem parte dessa contaminação entre linguagens. Embora tudo isso já existisse no século passado, desde o advento das vanguardas, é inegável sua intensificação em anos recentes.

Como observa Barbieri,

Os ficcionistas contemporâneos, respirando espetáculo por toda parte, movendo-se por entre as redes de diversos sistemas semiológicos, expostos à ação do rádio, cinema, televisão, jornal, revistas, cartazes, anúncios, etc., apuram o timbre da voz literária, definitivamente abandonada qualquer veleidade de poesia pura ou especificidade de uma série isolada (BARBIERI, 2003, p. 20).

A existência de um segmento literário em franca aproximação com as linguagens do cinema e da televisão é um fenômeno incontestável. Nesse segmento, observa-se a predisposição de boa parte dos ficcionistas contemporâneos para se tornarem consultores ou roteiristas das versões de suas obras em outras mídias, a ponto de ser perceptível um processo de hibridação entre as duas linguagens. Nesse processo, o texto literário manifesta seu potencial para transformar-se facilmente em outro tipo de texto. Nada há de condenável nesse novo formato, ao contrário. Talvez essa interação entre mídias venha a constituir, em tempos futuros, outro modo de produção e de consumo de literatura.

Em mais um aspecto que se pode considerar intrínseco ao texto literário, o da temática, melhor percebida nos conteúdos narrados, surpreendemos as personagens em ações e episódios reveladores do quanto a sociedade de consumo de massa impregna todo o ambiente em que se inserem, interferindo em suas reações e expectativas. Pellegrini se refere com algum pessimismo a essas mudanças na forma de percepção em que se reduz a densidade das personagens e, com isso, a narrativa literária inclui *reapropriações dos ‘heróis problemáticos’ modernos, só que agora em eterno conflito com a própria imagem no espelho do texto* (PELLEGRINI, 1999, p. 23). A afirmação aplica-se a parte, mas não ao todo da produção literária recente.

O presente estudo busca identificar modos de interferência da cultura de massa na narrativa literária. Quanto a esta última, podemos defini-la como produto artístico, portador de intencionalidade e capaz de instaurar uma determinada representação do mundo. Quanto à cultura de massa, seguem abaixo algumas considerações teóricas. Pretendemos discutir a presença ou as

interferências da cultura de massa em narrativas literárias contemporâneas, comprovadamente refratárias ao fenômeno da massificação. Para tanto, focalizaremos duas obras: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *De perfil*, de José Agustín. A aproximação entre as duas obras efetua-se exatamente pelo modo como inserem a cultura de massa na vida das personagens. Evidentemente não se trata de um fenômeno isolado, nem se pretende que essas narrativas sejam, sob esse ponto de vista, tomadas como paradigmáticas. Ao contrário, constituem pontos de partida para uma reflexão que pode ser muito mais abrangente, estendendo-se a numerosas obras da literatura brasileira e latino-americana.

Cultura de massa

Podemos considerar a cultura de massa como um fenômeno mercadológico pelo qual os produtos culturais são expostos a um enorme contingente de possíveis consumidores.

Ao situar a cultura de massa no *banco dos réus*, Umberto Eco alinhou uma série de argumentos favoráveis e contrários. Entre suas acusações, destaca-se o papel dos meios de comunicação de massa junto a um público *incôscio de si mesmo como grupo social caracterizado* (ECO, 2001, p. 40), que, por isso mesmo, não pode manifestar exigências. Além disso, nesse circuito comercial, os produtos, sujeitos à “lei da oferta e da procura”, subordinam-se à publicidade e, como resultado disso,

sugerem ao público o que este deve desejar. [...] encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo [...], entorpecem toda consciência histórica [...] e assumem os modos exteriores de uma cultura popular mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (ECO, 2001, p. 40).

Em sentido contrário, na defesa da cultura de massa, o crítico italiano ressalta que muitos a consideram válida porque a homogeneização do gosto contribuiria para eliminar diferenças de casta e unificar as sensibilidades nacionais. Desse ponto de vista, a cultura de massa pode promover a renovação e ampliar o público consumidor de obras culturais. Seu maior problema, entretanto, está no fato de ser manipulada por grandes grupos econômicos que têm em vista apenas o lucro, e acabam por fornecer ao cliente os produtos com maior potencial de venda, sem nenhum critério de qualidade (ECO, 2001, p. 51).

O mundo urbano contemporâneo é o local mais propício para a cultura de massa, e nele pontifica a classe média. Como se sabe, em diversos países latino-americanos esse segmento socioeconômico cresceu numericamente como resultado do desenvolvimento tecnológico, da expansão industrial – que se pode definir, às vezes, como modernização forçada pela ação de governos autoritários – e pelo incremento da burocracia. A industrialização que se consolidou nos anos 50, trouxe consigo o acesso aos bens de consumo com que sonhava a classe média, mas, em lugar da efetiva democratização, ocorreu apenas uma modernização massificadora. Instalou-se em diversos países latino-americanos uma indústria cultural de entretenimento, sem o menor compromisso com a educação ou o aprimoramento do gosto do público. Aumentou significativamente o número de pessoas que consomem bens culturais, porém a qualidade desses bens decaiu na mesma proporção, pois o único objetivo é baratear os custos da

produção para aumentar o lucro. Como os controladores da mídia não se sujeitam a restrições por parte da sociedade, não são eleitos e dependem apenas das benesses dos governantes para manterem seus empreendimentos, resulta um compromisso exclusivo com a rentabilidade e com a manutenção do sistema econômico e do regime político que o sustenta. Assim, “esse aparato dissemina produtos de baixíssima qualidade, cujo custo é reduzido [...] sob a alegação de que o grande público deseja apenas entretenimento e diversão” (DUARTE, 2003, p. 08).

A concentração das populações em áreas urbanas traz para a ficção o cotidiano das metrópoles, criando situações em que não só os heróis, mas os anti-heróis problemáticos, em tempos de identidades cambiantes, desfilam suas perplexidades. Seus embates ideológicos ou psicológicos, entretanto, quando ultrapassam a mera *imagem no espelho do texto* a que se refere Pellegrini, trazem questões distantes dos interesses do grande público. Seja qual for sua densidade, as personagens reagem de diferentes maneiras à sociedade de massas em que estão imersas. Nos extremos, podem vivenciar a experiência do consumo sem percebê-lo criticamente, ou, ao contrário, podem manifestar sua discordância, com maior ou menor intensidade e, nesse caso, acabam por sofrer as consequências de suas posições divergentes.

Neste ponto, cumpre ressaltar que a marca distintiva do discurso literário reside quase sempre no emprego da ironia, recurso capaz de mostrar distanciamento e espírito crítico e de impedir que a literatura perca as características que a mantêm afastada da produção em massa.

Literatura e ideologia

Sendo indiscutível a presença da cultura de massa nas narrativas literárias, o que se busca nestas reflexões é identificar a resolução do conflito, aparente ou real, entre a adesão a diversas formas de consumo massificado, relacionado a propaganda, música ou cinema, por um lado, e uma visão crítica desse mesmo mundo da massificação, que se pode surpreender no interior do texto.

Alguns escritores conseguem apropriar-se de componentes da cultura de massa para ressaltar suas interferências na construção ficcional. Desse modo, as personagens podem expressar seu gosto por qualquer dos componentes mais frequentes em seu mundo, como cinema, música ou propaganda, por exemplo, e ao mesmo tempo serem porta-vozes da denúncia dos problemas decorrentes da imersão no consumismo acrítico. É por meio da ironia, associada às vezes a sátira e paródia, que as narrativas suscitam a possibilidade de leituras inconformistas ou insubordinadas. Embora a seleção de textos literários pressuponha a intencionalidade estética, é possível que Clarice Lispector e José Agustín, como muitos outros escritores contemporâneos, nem mesmo se tenham dado conta dessa possibilidade de leitura de seus textos, que convidam o leitor ao saudável exercício do espírito crítico.

A hora da estrela

Grandes temas se articulam nessa breve narrativa: a condição feminina, o amor, a morte, e a eles se acrescentam questões circunstanciais, como a exclusão social ou a dificuldade de adaptação do migrante nordestino nas

metrópoles brasileiras do sudeste. A articulação dos temas sobressai em um relato que se constrói diante dos olhos do leitor, nas constantes reflexões do narrador.

Na dedicatória encontra-se o ponto de partida para o exame de um dos aspectos que nos interessam, o das referências à “alta cultura” que se opõe francamente ao mundo massificado, próprio das camadas populares, em que se insere a protagonista. Encontram-se determinadas opções estéticas que evidenciam uma mescla intencional entre as referências a alta cultura e cultura popular, às quais se relaciona diretamente uma *Dedicatória* que abre o livro em um registro erudito, no campo da música, com componentes da tradição e da contemporaneidade:

Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À ‘Morte e transfiguração’, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orlof, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente (LISPECTOR, 1981, p. 07).

As referências à música clássica, evocada pelos nomes de alguns compositores consagrados, como Bach, Chopin ou Strauss, e à música dodecafônica, que representava a vanguarda então em moda, opõem-se diametralmente ao mundo da fabulação de *A hora da estrela*.

Após a dedicatória, sucede-se uma página com 13 “prováveis títulos”, todos em letras capitais e entremeados por “ou”, havendo notável contraste entre alguns deles:

Lamento de um blue
ou [...]
Assovio no vento escuro
ou [...]
História lacrimogênica de cordel
ou

Saída discreta pela porta dos fundos (LISPECTOR, 1981, p. 13).

Alguns desses enunciados marcam a posição que o narrador insiste em manter ao longo do livro, a de uma paradoxal falta de controle sobre o destino da sua protagonista.

Um dos prováveis títulos é “História lacrimogênica de cordel”, que remete às origens inequivocamente populares da nossa literatura, com o cordel, ao qual o narrador associa um neologismo, “lacrimogênico”, versão popular e evidente corruptela do “lacrimogêneo” consagrado pela norma culta. Para contrastar, insere-se outro título com notável riqueza semântico-estilística: “Assovio no vento escuro”. A elaborada sinestesia marca o distanciamento em relação à norma coloquial em que é “assobio” a forma consagrada, e acentua a intencionalidade da hibridação das referências a alta e baixa cultura.

Componentes das formas artísticas cultas, populares e massificadas alternam-se de modo surpreendente. Exemplo disso é a sede de conhecimento que leva Macabea a eleger a Rádio Relógio, *que dava “hora certa e cultura”* (LISPECTOR, 1981, p. 46) como seu canal preferencial de comunicação com o mundo. Em decorrência da precariedade de sua formação intelectual, as

mensagens da Rádio Relógio não têm onde repercutir e caem no vazio. Dessa forma, desnuda-se o fato de que a “informação”, veiculada pela mídia como se fosse conhecimento, nada mais é que um conjunto desarticulado, que simula uma contribuição para o enriquecimento cultural dos ouvintes mas, na prática, apenas preenche os intervalos. Sintomaticamente, nesses intervalos entre as informações e a hora certa, a rádio divulga anúncios publicitários. Imersa no esforço de atribuir sentido ao que lhe escapa, Macabea tenta infrutiferamente estabelecer um diálogo com Olímpico. Desse diálogo impossível resulta a comprovação da ineficácia da mídia para a construção do conhecimento, já que sua função se limita a informar de modo superficial. Ao mesmo tempo, o emprego da ironia possibilita a exposição de um contexto social e ideológico em que se evidenciam os efeitos indesejáveis da massificação. Ante as perguntas descontextualizadas de Macabea, Olímpico expõe livremente sua ignorância, muitas vezes acentuada por preconceitos:

— Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no país das maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?

— Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita (LISPECTOR, 1981, p. 61).

A impossibilidade de diálogo entre as personagens enraíza-se nas maneiras antagônicas com que cada uma delas se situa no mundo. Carregados de ironia, os diálogos demonstram que a expressão artística culta permanece indecifrável quando se configura a inexistência de um repertório de base:

— [...] Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

— Era samba?

— Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Una furtiva lágrima”. Não sei porque eles não disseram lágrima.

[...] Ela achava que “lágrima” em vez de lágrima era erro do homem do rádio. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro (LISPECTOR, 1981, p. 62-63).

Nem só a Rádio Relógio evidencia a impossibilidade, para a protagonista, de superar o contexto de pobreza intelectual em que se encontra. Quando entra em contato com um dos clássicos da literatura universal, Macabea alcança apenas a leitura literal, mais imediata, pois não poderia atinar com a semelhança entre sua própria condição existencial e a das personagens do livro:

Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão de que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1981, p. 49-50).

Quanto à inserção de componentes da cultura de massa, é importante ressaltar que o narrador não a realiza de modo ingênuo. Ao contrário, reveste-a de fina ironia. As personagens, massificadas, incorporam involuntariamente desejos estimulados pelos anúncios publicitários. No caso de Macabea, exposta

às antigas e ainda presentes carências alimentares, o consumo remete a um desejo de saciedade não realizável, explicitado ironicamente pelo narrador:

Nas frígidas noites, ela [...] costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os num álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo (LISPECTOR, 1981, p. 47).

A presença do cinema, já insinuada no título do livro, se confirma com as referências a duas atrizes: Marilyn Monroe e Greta Garbo. Sem conectar-se com as demais personagens com que convivia, Macabea

Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. Para minha surpresa, pois eu não imaginava Macabea capaz de sentir o que diz um rosto como esse. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marilyn (LISPECTOR, 1981, p. 77).

Greta Garbo pode ser considerada representante de um tipo de cinema para as elites. Marilyn, ao contrário, associa-se a comédias para o consumo de massa. Entretanto, foi esta última a atriz imortalizada na arte de vanguarda de Andy Warhol, o que traz à tona a diluição de fronteiras entre alta ou baixa cultura e cultura de massa. Sem colocar um ponto final em questão de tal amplitude, limitamo-nos a ressaltar, nestas breves considerações, as peculiaridades de *A hora da estrela* como narrativa que, a partir da auto-reflexividade, mobiliza simultaneamente e mescla referências a alta cultura, cultura popular e cultura de massa. A difícil articulação só se torna possível por meio da radical criatividade de Clarice Lispector.

De perfil

Bem diferente é o mundo ficcional do narrador-protagonista de *De perfil* que pouco tem em comum com Macabea além da faixa etária abaixo dos vinte anos. Esse jovem é um estudante de classe média, na fase preparatória para a entrada na universidade. Ele contracena, na maior parte do tempo com outros jovens, sejam mais ricos, como a cantora Queta Johnson, sejam mais pobres, como o amigo com o qual passeia sem rumo, a pé ou de bicicleta, desperdiçando seus dias em atividades que não são suficientes para preencher o vazio de seu cotidiano.

Como romance de caráter essencialmente urbano, *De perfil* está saturado de elementos da sociedade de consumo e da cultura de massa. Apresentam-se com suas próprias denominações publicitárias alguns dos produtos mais desejados pelos jovens da época, sob o incentivo da publicidade, como automóveis, cigarros e perfumes.

Quando essas personagens vão ao cinema, nem sempre assimilam inteiramente as referências, como se observa em um diálogo entre o protagonista – que, por circunstâncias de família, revela-se mais culto que a média dos jovens com os quais convive – e Queta Johnson. Esta nem mesmo se

dá conta de que, atuando de modo premeditado, corresponde a uma versão *fake* de uma atriz hollywoodiana, quando diz: “Hace tiempo he visto una película, no recuerdo como se llama, una mujer fumaba puros y desde entonces juré que cuando pudiera, lo haría” (AGUSTÍN, 1999, p. 45)¹⁷.

A música ocupa um lugar à parte, em *De perfil*. O protagonista vai a uma festa em que se apresentam grupos de músicos (ou pseudomúsicos), referidos pelo narrador por meio de paródia a conhecidos grupos de *rock*:

Un cuate, con cara de qué-fiesta-tan-fabulosa, me hizo plática y así me enteré de que el conjunto à go-go los Suásticos había grabado su primer LP, y para festejarlo, invitaron a sus amigos los Stinkin’ Suckers, los Bicles, los Descuajirongos y los Jalomarilús, que aún no habían tenido esa suerte pero eran devotos refriteadores de los Beaceps (AGUSTÍN, 1999, p. 40)¹⁸.

Os nomes próprios, de pessoas, locais e, no caso, de conjuntos musicais, também participam do processo de subversão das criações com que o mundo do consumo camufla seus propósitos essencialmente financeiros. Os nomes das bandas parodiam o que costuma ser intencionalmente original e criativo, pois os conjuntos de música popular quase sempre escolhem denominações que fazem referência a outros grupos, seja para homenageá-los, seja para aproveitar-se de seu sucesso.

Ao lado da paródia dos nomes próprios, observam-se outros procedimentos como, por exemplo, a onomatopeia paródica em relação a ritmos ou modismos. Não falta sequer o tom agressivo referente à temática sexual, que é dominante no que tange a Queta:

Queta Johnson no tiene idea de lo que el arteeeee, no sabe cuanto trabajo les cuesta ser geniales a los Beaceps, o a T.W.A. Debonair, o a Paty Flesh, cuya calidad innegable ha revolucionado la música, el slop, el frug, el monkey, el grup, el flop, el sock, el jerk, el prickly y el beat no sólo en los Estados Unidos, sino en el mundo entero [...]. Queteja no hace más que copiarlos, y mal. Por eso, del cocol me irá si sigo frecuentando a los Cretinos Suásticos, quentre otras cosas, son comunistas feos, mochocomunistas y nazis y judíos (AGUSTÍN, 1999, p. 105)¹⁹.

O narrador mescla os componentes do consumo das camadas cultas e os das camadas massificadas. Isso se expõe exatamente na hipérbole de sua discordância face aos preconceitos de todo tipo, seja contra os comunistas, os nazistas ou os judeus, como se os *Cretinos suásticos* (nem é preciso comentar, pela obviedade, o alvo dessa ironia). Ainda quanto à música, é inegável a distância que se estabelece, marcando a posição do protagonista como a de alguém que, apesar de todas as transgressões, recebeu uma cultura geral própria das elites, inclusive com conhecimentos de música clássica. Uma

¹⁷ No original: “Há tempos, vi um filme, não me recordo como se chama, uma mulher fumava charutos e, desde então, jurei que quando pudesse, também o faria”. (A tradução desta e das demais citações do original em espanhol foram realizadas, neste artigo, por Wanderlan da Silva Alves).

¹⁸ No original: “Um camarada meu, com cara de que-festa-tão-fabulosa, puxou conversa comigo e assim me intei de que o conjunto à go-go Os Suásticos tinha gravado o seu primeiro LP, e para festejar isso, convidaram os seus amigos, os Stinkin’ Suckers, os Bicles, os Desrasgados e os Invejimaucinhos, que ainda não tinham tido essa sorte, mas eram devotos imitadores dos Beaceps”. Nota do tradutor: “Beaceps” é uma referência irônica, recorrente na obra do autor, à banda de pop-rock *The Beatles*.

¹⁹ Queta Johnson não tem ideia do que é a arteeeee, não sabe quanto trabalho custa aos Beaceps serem geniais, ou a T.W.A. Debonair, ou a Paty Flesh, cuja inegável qualidade revolucionou a música, o slop, o frug, o monkey, o grup, o flop, o sock, o jerk, o prickly e o beat não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro [...]. Queteja não faz mais do que copiá-los, e mal. Por isso, vou me dar mal se continuar frequentando os Cretinos Suásticos, que entre outras coisas, são comunistas feios, devotocomunistas e nazistas e judeus.

referência à ópera introduz a recriação paródica de um jingle comercial, com o sentido totalmente subvertido e no qual se encontra, mais uma vez, a associação entre as atitudes falsamente espontâneas de Queta e uma representação cinematográfica previamente “ensaiada”:

Estoy hundido en el sofá beige. Aparece, por el comedor, Queta con una sonrisa profesional, pasos lentos y medidos (música de fondo: marcha quemada de *Aída*), camina hasta mí y dice:

— Jalisciense tequila Aqualung sobre todos más profundo más sabor más buqué calidad comprobada de empresamiento inmediato – de un sólo tirón.

O si no:

— Es Aqualung el tequila/ que tomaban Mario y Sila/ tiene un pegue inigualable/ que se hunde como sable/ Aqualung tan sólo tome/ hasta que usted desplome (AGUSTÍN, 1999, p. 130)²⁰.

No exemplo acima, o narrador apropria-se ironicamente de componentes da linguagem cinematográfica e da publicitária, com uma alusão ao império romano (*tequila/ que tomaban Mario y Sila*). Ocorre uma subversão das qualidades do produto de consumo (*Aqualung*), equiparado aqui ao veneno que, segundo relatos históricos, era utilizado por poderosos para eliminar seus inimigos. Tudo isso demonstra, em nosso entender, que *De perfil* contém, além de uma representação da linguagem contestadora dos jovens de “la Onda”, uma crítica aos costumes, à sociedade mexicana dessa época e ao mundo do consumo então em franca expansão.

As narrativas incorporam o consumo de massa, recorrendo, porém à ironia, ora francamente explicitada em recursos satíricos, como em *De perfil*, ora praticamente subentendida, como nas involuntárias gafes da protagonista de *A hora da estrela*. A ironia e os demais recursos narrativos com que se constroem tais narrativas levam seus leitores a ultrapassar a obviedade, distanciando-se do consumismo e da massificação. A linguagem pode incorporar vozes que representam diversos segmentos sociais. Não se pode, todavia, restringir o alcance de determinadas obras a seu tempo, por apresentarem recursos que se intensificariam na literatura latino-americana nas décadas seguintes. Em anos recentes, em outras expressões romanescas multiplicou-se a perda de referências e de identidade de indivíduos expostos de tal forma ao bombardeio dos meios de comunicação de massa que os valores estéticos, éticos ou espirituais não têm mais significado algum.

PEREIRA, H. B. C. Mass Culture in Contemporary Fiction. **Olho d’água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 55-65, 2010.

Referências

AGUSTÍN, J. *De perfil*. México: Editorial Planeta, 1999.

²⁰ Estou enfiado no sofá bege. Queta aparece pela sala de jantar, com um sorriso profissional, passos lentos e deliberados (música de fundo: marcha quemada de *Aída*), caminha até mim e diz:

Estou enfiado no sofá bege. Queta aparece pela sala de jantar, com um sorriso profissional, passos lentos e deliberados (música de fundo: marcha quemada de *Aída*), caminha até mim e diz:

— Jalisciense tequila Aqualung sobre todos o mais profundo sabor mais buqué de qualidade comprovada de sucesso imediato – de uma tacada só.

Ou, senão:

— É Aqualung a tequila/ que tomavam Mário e Sila/ tem atração inigualável/ que se funde como o sabre/ Aqualung somente tome/ até que se desmorone.

BARBIERI, T.. *Ficção impura – prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio: EdUERJ, 2003.

COELHO, M. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.

COUTINHO, E. O pós-modernismo e a literatura latino-americana contemporânea. In: *Literatura comparada na América Latina*. Rio: EdUERJ, 2003. p. 103-112.

DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola Carvalho. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1996.

LEE, J. K. *Cultura y sociedad de México en la obra de José Agustín*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2000.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

DISSIMULAÇÕES DE CLARICE LISPECTOR

Aparecida Maria Nunes*

Resumo

O anonimato ou o uso de pseudônimos por parte de escritores na imprensa sempre motivou discussões acaloradas. Clarice Lispector não se furtou a esse estratagema quando a natureza de seus escritos na imprensa e na literatura destoava do hermetismo que a identificava. Nutria predileção pela formosa Tereza Quadros e simpatia por Cláudio Lemos. No entanto, tratar dessas questões é também examinar alguns aspectos referentes às relações entre jornalismo e literatura: o receio de comprometer a produção literária ao se produzir textos menos elaborados para os jornais, o trabalho na imprensa como forma de sobrevivência para os escritores e a maneira despreocupada de se tratar o texto no jornalismo.

Palavras-chave

Anonimato; Clarice Lispector; Jornalismo; Literatura; Pseudônimo.

Abstract

Anonymity or use of pseudonyms by authors in journalism has always motivated inflamed discussions. Clarice Lispector acceded to this stratagem when her journalistic and literary texts differed from her characteristic hermetic writing. She relished the charming Tereza Quadros and sympathized with Cláudio Lemos. However, dealing with these questions means to also examine some aspects of the relationship between journalism and literature: the fear to compromise literary production by writing less elaborated texts to newspapers, press work as means of surviving for writers, and the carefree way of considering the text in journalism.

Keywords

Anonymity, Clarice Lispector, Journalism, Literature, Pseudonym.

* Departamento de Ciências Humanas - Universidade Federal de Alfenas – 37130-000 - Alfenas – MG – Brasil.
E-mail: cydamaria@gmail.com

A conversa na intimidade

Sentir-se à vontade. É assim que Clarice Lispector se refere sobre os motivos que a levaram a fazer uso de pseudônimo, em carta ao amigo Fernando Sabino, no ano de 1953, quando já se encontrava residindo em Washington, acompanhando o marido Maury Gurgel Valente, em missão diplomática do Itamaraty nos Estados Unidos. Aliás, é na troca de correspondência entre Clarice e Fernando²¹ que se apresentam pretextos, sob o amparo da privacidade, para algumas considerações sobre o caráter do anonimato ou de pseudônimos por parte de nossos escritores em seus escritos na imprensa.

Por conta da proposta de uma coluna a ser escrita pela ficcionista com o nome talvez de Bilhete Americano ou Carta da América a ser veiculada em *Manchete*, algumas preocupações sobre o uso ou não do pseudônimo são discutidas na troca de cartas entre Lispector e Sabino daquele 1953. Clarice escreve ao amigo explicando que o dinheiro que tinha ganhado – e “reservado para os fins mais nobres” – de *A Noite*, já havia gastado. Portanto, pensava em retornar de alguma maneira à imprensa carioca, escrevendo para *Manchete*, caso interessasse aos editores da revista. Segundo ela, a sugestão também seria uma forma de obrigar Sabino a lhe escrever, queixa que motiva a carta que escreve em 28 de julho, uma terça-feira. Clarice deixa bem clara a sua intenção no seguinte trecho:

Acho que vou obrigar de algum modo você a me responder porque vou lhe perguntar se você acha possível eu escrever para a *Manchete* – uma espécie de “bilhete dos E.E.U.U.”, com notícias e comentários variados (livros, acontecimentos, fatos, etc.), provavelmente em estilo curto, rápido, na quantidade que a *Manchete* quisesse ou precisasse – e até no estilo que quisessem – como você vê, não estou sendo nada difícil. É possível uma coisa dessas? Eu assinaria com um pseudônimo qualquer, onde me sinto mais a vontade – até Tereza Quadros²² poderia ressuscitar, dessa vez sem se especializar em assuntos femininos, já que ela é tão espertinha e versátil (SABINO, 2002, p. 99–100).

A resposta, como esperava Clarice, vem rápida: em 08 de agosto. Depois das desculpas pela ausência de notícias, Sabino comenta que levou a proposta da amiga imediatamente a Hélio Fernandes, então diretor de *Manchete*, que ainda agradeceu pela ideia. Tudo já estaria combinado: Clarice teria de escrever, por semana, de duas páginas e meia a três, em tamanho ofício. Para tanto, receberia 750 cruzeiros por crônica que, segundo Fernando, seria pago pontualmente, em cheque. Mas havia uma condição: a coluna deveria ser assinada por Clarice Lispector.

Sabendo da resistência da ficcionista em não se expor nesse caso, ele de antemão argumenta que “nós todos perdemos a vergonha e estamos assinando” (SABINO, 2002, p. 102). Tenta ainda persuadi-la com outro argumento. “Não se incomode muito com a qualidade *literária*²³ por ser assinado – um título qualquer

²¹ As cartas de Fernando Sabino a Lispector foram consultadas no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa (RJ). Cf. tb. SABINO, F.; LISPECTOR, C. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

²² Pseudônimo que Clarice usou para assinar a página feminina do tabloide *Comício*, em 1952, quando ainda estava no Brasil, antes de residir em Washington.

²³ Parece ser este o motivo principal do uso de pseudônimo: a qualidade literária. O próprio Fernando Sabino, sob o pseudônimo de Pedro García de Toledo, p. ex., chegou a assinar diariamente a coluna “*O Destino de Cada Um*”, nota policial no jornal *Diário Carioca*. No entanto, nesse trecho da carta de Sabino, ficam evidentes, através de seus conselhos a Clarice, alguns aspectos referentes às relações entre jornalismo e literatura: o receio de comprometer a produção literária ao se produzir textos menos elaborados para os jornais, o trabalho

como Bilhete Americano, Carta da América ou coisa parecida se encarregará de dar caráter de seção e portanto sem responsabilidade literária", acentua.

Clarice, naquele tempo, já era escritora consagrada e, também, reunia em seu currículo considerável trabalho na imprensa carioca. Antes mesmo de lançar seu primeiro romance – *Perto do coração selvagem* – e de se casar com Maury Gurgel Valente, em 1943, ela havia iniciado sua carreira de jornalista: escreveu para a revista *Pan*, integrou a equipe de colaboradores da *Vamos ler!*, participou do jornal estudantil *A época* (quando aluna do curso de Direito) e trabalhou na Agência Nacional e no jornal *A noite*.



Clarice entrevista João Duarte Filho, em 04 de abril de 1941. É uma das poucas mulheres a atuar no jornalismo do período.

É bom lembrar que o ano de 1952 marca o retorno de Clarice ao Brasil, depois de viver por quase dez anos na Europa, acompanhando o marido diplomata do Itamaraty, e depois de ter publicado outros romances: *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *Alguns contos* (1952). Os meses dedicados ao trabalho de escrever a coluna feminina proposta pelo amigo Braga, portanto, de maio a setembro, no semanário *Comício*, coincidem com o período de permanência de Clarice no Rio de Janeiro, aguardando a transferência de Maury para Washington.

Tereza Quadros em xeque

O episódio da publicação de uma coluna escrita por Clarice nos Estados Unidos para *Manchete*, mesmo não vingando, demonstra de maneira explícita a relutância de Clarice em assumir a autoria da possível seção de crônicas, delegando a responsabilidade à já mencionada Tereza Quadros. Tanto que o assunto volta a ser discutido em nova carta, a de 30 de agosto. Acompanhem os argumentos de Clarice:

Agradeço o fato de Hélio Fernandes agradecer o fato de eu oferecer colaboração. Fico muito sem jeito de assinar, não pelo nome ligado à

na imprensa como forma de sobrevivência para os escritores e a maneira despreocupada de se tratar o texto no jornalismo.

literatura, mas pelo nome ligado a mim mesma: terei pelo menos num longo começo, a impressão de estar presente em pessoa, lendo minhas noticiinhas e provavelmente gaga de encabulamento. É mesmo impossível ressuscitar Tereza Quadros? Ela é muito melhor do que eu, sinceramente: a revista ganharia muito mais com ela – ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim. Se for mesmo impossível, tentarei assinar e tentarei um “à vontade” quase insultuoso (SABINO, 2002, p. 103).

Clarice, como se vê, tenta criar uma personalidade para Tereza Quadros que, pelas características apresentadas, aproxima-se de um heterônimo. Tereza Quadros parece não ser apenas “um nome falso” criado pelo Velho Braga para assinar a página feminina “Entre mulheres”, no jornal *Comício*, produzida por Clarice Lispector. Mas uma identidade ficcional que lembra, mesmo que de longe, as criadas por Fernando Pessoa. A maneira como Clarice se reporta a Tereza Quadros, atribuindo competências e inclinações melhores que as de sua criadora – disposta, feminina, ativa, sem pressão baixa –, demonstra que sabia manusear com habilidade os ofícios de escritora e jornalista, distinguindo os públicos a quem falava e a linguagem empregada. Assim, a Clarice Lispector de textos densos e herméticos não se revelava àquela leitora desavisada dos jornais, sobretudo a dona de casa que agora passa a ser incentivada a se integrar ao mercado de trabalho e a mulher que começa a reconhecer no corpo os caminhos da sedução.

Mas Clarice não abre mão de Tereza Quadros e Fernando Sabino fica constrangido. Nesse estado de espírito, escreve à amiga em 10 de setembro, tentando mais uma vez persuadi-la.

estou meio sem jeito de dizer a eles que você não quer assinar, por duas razões: primeiro, porque, a despeito da elevada estima e distinta consideração que eles têm pela formosa Tereza Quadros, sei que fazem questão de seu nome – e foi nessa base que se conversou; não sei se você sabe que você tem um nome. E segundo, porque acho que você deve assinar o que escrever; como exercício de humildade, é muito bom. E depois, você leva a vantagem de estar enviando correspondência do estrangeiro, o que sempre exime muito a pessoa de responsabilidade propriamente literária (SABINO, 2002, p. 108).

Clarice não se intimida. Agiliza o texto da coluna e envia a Sabino para, por sua vez, fazer chegar o material às mãos de Hélio Fernandes. E ainda na carta de 5 de outubro, tenta outra solução: “Fernando, veja se pode arranjar um modo de ficar assinando “C.L.”, sim? Por que não? E me escreva. Estou esperando carta sua. E não é a horrível C.L. que está esperando, é Clarice” (SABINO, 2002, p. 113).

Assinando apenas as iniciais C.L., a escritora se sente confortável. E daqui para frente vai insistir nessa alternativa de autoria.

Segundo Sabino, estava tudo certo para “Bilhete Americano” começar a ser publicado em outubro. Clarice já havia, inclusive, enviado três “bilhetes” para *Manchete*. Mas até o final do mês não tinha recebido qualquer tipo de retorno da revista. Sem saber se continuava a encaminhar material, escreve a Sabino pedindo ajuda, pois desagrada a ideia de “estar tendo trabalho destinado à cesta”. Mas ainda recomenda, na tentativa de conseguir o intento: “E acontece que só gostaria de assinar C.L.”.

De pronto, Sabino retorna dizendo que falou com Hélio Fernandes que recebeu as colaborações e gostou muito. Mas estava com problemas de espaço. Razão essa de não ter publicado a seção até aquele momento.

Preconceito ou sobrevivência

O uso de pseudônimos (“nome falso”), prática usual na imprensa brasileira, sobretudo na passagem do século XIX para o XX, foi adotado por muitos escritores que se valiam desse disfarce para ocultar a verdadeira identidade no trabalho que desempenhavam nas redações. Um subterfúgio para o anonimato, explorado por Olavo Bilac, Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar, entre outros. A questão era tão contundente que Brito Broca, no artigo “O anonimato e o pseudônimo na literatura brasileira”, recolhido em *Horas de leitura*, tenta encontrar explicações para tal comportamento.

Ora, a glória literária em si mesma não oferecia nenhuma vantagem econômica nesse Brasil remoto. Antes de tudo, era preciso viver, e os que, à semelhança de Manuel Antônio de Almeida e de Alencar, faziam um curso superior – o primeiro, médico, o segundo, bacharel –, tinham motivos para aspirar a altas posições. Daí a necessidade de separar a literatura da vida civil, principalmente quando se tratava de gêneros menores nobres, como o romance (BROCA, 1992, p. 120).

Segundo ele, por exemplo, no momento em que um Alencar estava se iniciando na advocacia, visando, inclusive, uma cadeira no Parlamento, “a cautela impunha o anonimato, mesmo para um best-seller como *O guarani*”²⁴. Brito Broca salienta que havia divórcio entre as letras e a dignidade das funções públicas no Brasil Imperial de 1850. No entanto, à medida que o jornalismo vai se consolidando, oferecendo melhores condições de trabalho para os intelectuais, o antagonismo entre literatura e vida civil vai se extinguindo aos poucos. A geração naturalista e parnasiana, por sua vez, já não visa, “como os românticos – sisudos bacharéis em direito –, ao êxito social” (BROCA, 1992, p. 121). A aspiração agora é outra: vencer nas letras. E assim o uso do pseudônimo na imprensa passa a ter sentido bem diverso do até aqui exposto. Os escritores, para a obtenção de um ganho satisfatório, aceitavam produzir textos para diferentes veículos de comunicação ao mesmo tempo. A fim de evitar que a crítica comprometesse a qualidade da produção literária, por conta de possíveis imperfeições e incoerências do material publicado nos jornais, justificadas pelo volume da demanda, muitos foram os que preferiram assinar os escritos na imprensa com nomes fictícios. Nomes esses que passaram a ser até mais conhecidos do leitor.

O pesquisador Raimundo de Menezes, em seu dicionário de literatura brasileira, por exemplo, lista quase dois mil pseudônimos empregados por nossos escritores. Sobretudo quando a imprensa já estava consolidada no século XIX, era usual que os artigos acalorados publicados nas páginas dos jornais resguardassem a verdadeira autoria. Até o imperador Dom Pedro I, segundo a historiadora Isabel Lustosa (2000), diante de textos com palavreado pesado, carregado de insultos e de baixarias, não se imiscuia de assinar seus escritos com pseudônimos, como Duende ou Inimigo dos Marotos. Nesses casos, o pseudônimo estava associado à “liberdade de expressão” e ao debate acirrado das questões políticas, garantindo com tal expediente a continuidade da contenda pela imprensa e a salvaguarda de seu autor.

²⁴ Em 1857, Alencar lança *O guarani*, originariamente como folhetim no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro*, alcançando enorme sucesso e fama súbita.

Vários são os escritores que fizeram uso de pseudônimos. Machado de Assis, por exemplo, às vésperas da abolição, publicou as crônicas intituladas *Bons Dias!*, na *Gazeta de notícias* no Rio de Janeiro, entre 1888 e 1889, censurando fazendeiros, sob o nome de Boas Noites. Tal pseudônimo, entretanto, só foi descoberto em 1950, mais de quarenta anos após a sua morte. Mas o Bruxo do Cosme Velho não parou por aí. Adotou outros tantos pseudônimos: Gil, Job, Platão, Dr. Semana, Victor de Paula, Malvolio, João das Regras, Lelio, Eleazar, Manassés e Lara. José de Alencar assinava também como Ig, Senio, Erasmo. E há ainda o caso de Paulo Barreto que ficou conhecido como João do Rio.

Pitoresco é o episódio da chegada de Aluísio Azevedo ao Rio de Janeiro em 1881, quando resolve investir no romance-folhetim, paralelamente ao de escritor naturalista. Recebendo a quantia nada modesta de 200 mil réis por mês, não demora muito para se tornar consagrado autor de folhetins da popular *Gazeta de notícias*. Como o romântico Victor Leal, para fortalecer a autoria fictícia, minimizando qualquer indício de identidade, Azevedo faz publicar na imprensa dados biográficos e retrato desenhado imaginários do suposto folhetinista. Victor Leal apresentava-se magro e de nariz pontudo, usando monóculo, chapéu de abas largas, manta jogada nos ombros. E para dirimir qualquer tipo de suspeita ataca o naturalismo, fazendo guerra contra si mesmo. O curioso é que Victor Leal na verdade não era apenas o pseudônimo de Aluísio Azevedo. Mas também o do poeta Olavo Bilac, do dramaturgo Coelho Neto e do jornalista Pardal Mallet que escreviam em parceria.

Também, não podemos esquecer, em meados do século XIX, as mulheres começam a publicar seus escritos. Como ainda vigorava o preconceito de que a atividade literária não cabia ao sexo feminino, muitas, para romper com o silêncio de suas produções, adotavam identidade masculina. Os casos mais famosos são da inglesa Mary Ann Evans que assinou como George Eliot e da francesa Amandine Dupin que escolheu o pseudônimo de George Sand. A brasileira Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, nos anos 20, assinava sob o falso nome de Madame Chrysanthème²⁵ seus textos escandalosos, na tentativa de romper com preconceitos, como *Virgindade imoral*, *Vícios modernos*, *Memórias de um patife aposentado* e *Antihigiênica*, entre outros.

Mas, diante de certos artigos politicamente acalorados, sarcasmos e ironias ferinas, sem que se pudesse conhecer a verdadeira autoria, o emprego do pseudônimo, bem como da falta de assinatura ou a inscrição de iniciais, passaram a ser vetados por deliberação legislativa, em alguns momentos. É o caso da primeira Lei de Imprensa brasileira, no período republicano, promulgada em 31 de outubro de 1923, que proibia o pseudônimo. A partir daí, a prática foi caindo em desuso.

Muitos nomes para Clarice

A troca de identidade na vida de Clarice Lispector parece estar relacionada também a contingências do destino. Sabe-se que, em decorrência do conturbado período pós-revolução russa, que derrubou o czar Nicolau II, Pinkhouss e Mania Lispector, juntamente com as filhas Léia e Tania, na tentativa de sobreviver aos

²⁵ Nome tirado de uma exótica personagem de Pierre Loti.

pogroms²⁶ que assolaram a Ucrânia, sobretudo durante a guerra civil que se seguiu à Revolução Bolchevique de 1917, decidem emigrar.

A violência, os saques e a intolerância com os judeus fizeram com que os Lispector, no episódio da viagem de exílio, se tornassem refugiados num primeiro momento e exilados por opção, em seguida. Nesse meio tempo, ainda na Ucrânia, Mania apresenta sérios problemas de saúde e engravida, conforme credence de sua época, para se curar dos males que a afligiam. E em meio à fuga, antes de cruzar a fronteira com a Moldávia, nasce Haia²⁷ em Tchetchnik. Era 10 de dezembro de 1920.

Já no Brasil, na cidade de Maceió, por decisão paterna, os nomes dos Lispector são abasileirados. Assim, Haia passa a se chamar Clarice; Léia, a mais velha, é agora Elisa; Pinkhas, o pai, adota o nome de Pedro; e Mania, a mãe, Marieta. Somente a filha do meio, Tania, conserva a identidade original. Ou seja, Clarice não era Clarice, como comenta, inclusive, o escritor Lêdo Ivo, no artigo denominado “Clarice Lispector ou a travessia da infelicidade”:

Clarice Lispector não era Clarice Lispector. Na operação transplantadora ela perdeu tudo o que trazia: a pátria, a língua e o nome. Uma pátria nova se abriu a seus passos e à sua imaginação. Uma língua nova passou a substituir a língua perdida. E um nome novo substituiu o nome verdadeiro, perdido para sempre, e para sempre escondido (IVO, 2010, s/n).

Lêdo Ivo foi um dos primeiros críticos a escrever sobre o lançamento de *Perto do coração selvagem*, em 1943. Era ligado ao grupo de Lúcio Cardoso, desde que chegou ao Rio, no início da década de 1940. Por isso, é sintomática a divagação que faz sobre a natureza do nome da escritora no artigo mencionado, pois acaba contribuindo para a discussão que ora proponho neste trabalho, argumentando que o próprio nome Clarice Lispector por si só já era um pseudônimo, como expõe:

Clarice Lispector: o nome novo ocultava, ou semiocultava, a sua condição de judia. Com a sua etimologia de claridade e espectro luminoso, parece ter nascido, como uma flor, do próprio chão alagoano, ou das dunas ondulantes junto ao mar. Era um nome de luz e de esplendor – e, por toda a vida, ela, Clarice Lispector, haveria de portá-lo como se ele fora um radioso pseudônimo (IVO, 2010, s/n).

Vale lembrar ainda, em se tratando de nomes e pseudônimos, que, quando uma desconhecida Clarice lança o romance *Perto do coração selvagem*, outro crítico, desta vez Sérgio Milliet (1981), confessa que não havia dado importância à obra, chegando até a considerar que Lispector fosse um pseudônimo, tamanha a estranheza que sentiu. Mas, antes de atirar o livro de lado, resolve ler uma página ao acaso: a de número 160. E, a partir daí, escreve documento contundente sobre o trabalho literário da iniciante ficcionista.

Décadas mais tarde, entretanto, ao “aceitar” a “sugestão” de seu editor Álvaro Pacheco, de escrever contos eróticos, a Clarice dos anos 1970 se assusta. Demonstra sentir-se ultrajada no seu trabalho de escritora. Corrompida talvez por ter de aceitar trabalho sob encomenda e, ainda, em proposta avessa às temáticas que a consagraram na literatura brasileira. Relutou o quanto pôde, mas não conseguiu demover a ideia de Álvaro Pacheco que, aliás, acabou

²⁶ Pogrom é palavra de origem russa que significa “destruir violentamente”. Os pogroms, normalmente anti-semitas, se caracterizavam por estupros, vandalismos, assassinatos e roubos de propriedades.

²⁷ A menina recebeu o nome de Haia, que em hebraico significa “vida”.

incumbindo-a de dar texto a três histórias que de fato, segundo ele, aconteceram.

Jornalista, poeta e fundador da editora Artenova²⁸, Álvaro Pacheco gostava de conversar com os autores, opinando e sugerindo publicações. E não foi diferente dessa vez. Atento ao mercado, o editor sabia que os leitores estranhariam uma Clarice “nova e diferente”, como ressaltou no texto da orelha do livro *A via crucis do corpo* (1974), justificando que Clarice não tinha abandonado o estilo e a técnica que a consagraram. Estava, segundo ele, em “período sem precedentes de fertilidade literária”.

Mas Clarice não tinha a mesma impressão. Em paratexto, simulando um prefácio, escreve ao leitor explicando a gênese dos contos. Alguns pontos delicados, como a questão de escrever sob encomenda ou por dinheiro, introduzem o que, talvez, seja o dilema principal da tal “Explicação”²⁹: a indecência dos contos. Alegando sentir-se envergonhada pelas histórias eróticas que escreveu – e esse aspecto é o que nos interessa – ela explicita de forma reticente: “só publico sob pseudônimo”.

Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a iníberta (LISPECTOR, 1974, p. 10).

Entre o desafio imposto por Álvaro Pacheco e o fato de não querer que seus filhos lessem tais narrativas, Clarice, dissimuladamente, apresenta outra versão para o recurso do pseudônimo. Um pseudônimo que nos parece ter sido escolhido tendo por base as iniciais C. L., como quem deseja deixar pistas ou rastros.

Clarice temia ser rechaçada pela crítica e pelo público. “Vão me jogar pedras” (LISPECTOR, 1974, p. 10), previa. E tentava inutilmente se justificar. “Não sou de brincadeiras. Sou mulher séria” (LISPECTOR, 1974, p. 10). No entanto, indiferentes aos argumentos que expôs, a crítica literária e a imprensa não a pouparam. Hélio Pólvora foi um dos poucos que rompeu em sua defesa. “Nos Estados Unidos e outros países de assentada tradição cultural”, esclarece Pólvora, “é comum o editor sugerir cortes, revisões, mudanças” (PÓLVORA, 2005, s/n.). E mais:

Eu teria apreciado dizer-lhe, se ocasião houvera, que suas ficções nada têm de pornográfico, se comparadas às ousadas da permissividade, presentes também na literatura. Clarice sempre foi contundente. Esse, aliás, seria o seu maior mérito: sobrevoar superfícies aparentemente plácidas e, de repente, bicar; trazer de um rápido mergulho verdades estonteantes, que ferem com a instantaneidade cruel do relâmpago. Quanto ao lixo, transportar-lhe o mau cheiro ou restos de lixeiras é fatalidade para quem escreve. Desde que deles, como em *Augusto dos Anjos*, emane um halo – e que o halo crie uma atmosfera a bem dizer purificadora. É o que ocorre em alguns desses contos, ou textos, desenvolvidos a partir de um flagrante cru (PÓLVORA, 2005, s/n.).

Se a etimologia de pseudônimo aponta para o significado de “nome falso” e surge como recurso a cada vez que o sujeito empírico da escrita deseja ocultar seu verdadeiro nome, para estar protegido do reconhecimento de sujeito da

²⁸ A editora começou a destacar-se, a partir de 1969, pelo lançamento de autores inéditos ou pouco conhecidos no Brasil, como Saul Bellow, J. R. R. Tolkien, Raymond Chandler, John Fowles, Sylvia Plath, Iris Murdoch e Jean Piaget, entre outros, além dos nacionais Rubem Fonseca, Carlos Castelo Branco e João Ubaldo Ribeiro.

²⁹ Título do texto escrito por Clarice, que antecede os contos de *A via crucis do corpo*.

enunciação do discurso que publica, temos uma forma de mascaramento evidente. Um jogo de disfarce, no qual se simula a existência de outra pessoa, como mecanismo de defesa, conforme os episódios aqui ilustrados. Ao mesmo tempo em que a máscara esconde o rosto de quem a usa, o jogo do disfarce, por sua vez, mesmo que discretamente, apresentará indícios de que existe uma identidade por trás da máscara. Uma via de mão dupla: a mesma máscara que camufla chama a atenção para o que oculta.

Apologias ao jogo de disfarces

No caso de Clarice Lispector, os nomes que assinam a produção destinada à imprensa feminina, a exemplo do que desejava fazer com o nome de Cláudio Lemos, apresentam comportamento heteronímico. Tereza Quadros, Helen Palmer, Ilka Soares e, por que não Cláudio Lemos, constituem identidades imaginárias com características literárias diferentes das de Clarice Lispector. Razão essa que endossa, de algum modo, a iniciativa da escritora indicar o nome de Cláudio Lemos para subscrever o volume de contos eróticos que destoavam de seu perfil literário. Mas, no movimento de simular e dissimular, podemos considerar que Tereza Quadros e Helen Palmer não sejam meros pseudônimos, mas heterônimos, juntamente com o nome da atriz e manequim Ilka Soares, pela identidade ficcional que assumiram.

A Clarice jornalista feminina, em seus quase 500 textos distribuídos nos periódicos *Comício*, *Correio da manhã* e *Diário da noite*, passou anônima por bom tempo. Às vezes, ela recordava o ofício, como na entrevista que concedeu ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro ou em algumas crônicas para o *Jornal do Brasil*. Falar de trivialidades, rotina doméstica, coisas de mulher parecia ser algo tão distante e, por que não dizer medíocre, para a grandeza de uma escritora preocupada com dimensões mais profundas do ser humano.



Ilka Soares, modelo e atriz, foi, durante os anos 1950 e 1960, uma das mulheres mais belas do Brasil (Fonte: Arquivo Nacional - RJ).

Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, como disfarces, protegiam a identidade de Clarice, podemos afirmar. Mas não a impediam de atuar. Camuflada em outros nomes, Clarice conseguiu atrair para as páginas femininas que cuidadosamente aviava uma leitora diferente da sua prosa de ficção, pouco afeita às angústias hamletianas. Lá, presa pelo discurso fluente da narradora e desarmada pelos laços da intimidade a que fora convidada, a leitora de jornal não se dava conta do jogo a que estava sendo submetida. Nem poderia, por mais astuciosa que fosse.

Na conversa frouxa, as páginas femininas de Clarice Lispector também traçam um panorama da sociedade pós-guerra, abalada em seus princípios pelo mercantilismo de objetos e sentimentos, pela padronização da vida, pelos comportamentos estereotipados e pelos rostos cada vez mais uniformes (tão combatido por Helen Palmer³⁰). As páginas femininas que devem manter o *status quo*, nas mãos de Clarice conseguem um território próprio, para além das aparências, das máscaras.

Protegida por seus pseudônimos e heterônimos, ela mesma, Clarice, não ousou mostrar o rosto. Temia ser reconhecida. Não foi a única, é importante esclarecer. Submeteu-se ao mesmo resguardo adotado pelos colegas de redação, sobretudo no *Diário da noite*, no início dos anos 1960. Naquele tempo ainda havia a preocupação de ocultar a identidade de quem escrevia, não por causa da opinião veemente como a que estampou a imprensa do século XIX, mas por questões de estratégia mercadológica.

Como o *Diário da noite* estava em declínio, Alberto Dines não encontrou alternativa senão a de imprimir características populares ao jornal para salvá-lo. Raul Giudicelli³¹, jornalista que acompanhou Dines nessa empreitada, recorda que a estratégia era a de introduzir colunas escritas por pessoas de grande prestígio, como Carlos Machado, Nilton Santos, André Jordan e outros. Como essas personalidades não possuíam traquejo suficiente para escrever em jornal, alguns profissionais da categoria foram recrutados para serem *ghost writers*. Então, para conquistar leitores, algumas seções do tabloide eram criadas e assinadas por celebridades. Raul Giudicelli, por exemplo, escrevia uma coluna sentimental que era assinada pela cantora Máisa Mattarazzo. Em suma, o grupo de jornalistas comandados por Dines, além de editar a parte noticiosa, tinha de dar conta da redação dos textos dos destaques da mídia, que apenas contribuíam com seus créditos nas colunas anunciadas, mas não eram responsáveis pelo conteúdo.

O projeto de reformulação do *Diário da noite* previa também uma página feminina que seria assinada pela atriz e manequim Ilka Soares, ícone de beleza e feminilidade, que gozava de grande sucesso na época. Ilka já havia concordado com a proposta, mas faltava definir quem seria o redator da coluna. Até que um telefonema de Oto Lara Resende para Dines, contando que Clarice Lispector queria trabalhar, bastou para o editor resolver o impasse. E foi dessa forma que Clarice se tornou a *ghost writer* de Ilka Soares no *Diário da noite*, de 21 de abril de 1960 a 28 de fevereiro de 1961.

Para dirimir reflexões infundadas sobre essa heteronímia, Dines gosta de esclarecer que o nome da escritora não aparece nas páginas do jornal não por que Clarice se recusasse a assinar as páginas de amenidades, sob o título de "Só

³⁰ O perigo da beleza de catálogo ou da cópia carbono de outras mulheres da mídia, principalmente estrelas de cinema, como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Sofia Loren.

³¹ Depoimentos de Raul Giudicelli e Alberto Dines concedidos a Aparecida Maria Nunes. Cf., ainda, depoimento de Dines em <http://www.tvebrasil.com.br/observatorio/sobre_dines/memoria.htm>.

para mulheres". Mas, simplesmente, por conta da estratégia adotada pelo jornalista de fazer um jornal com expoentes das mais diversas áreas, mesmo que, para isso, precisasse de um corpo de redatores anônimos. No caso de Clarice, Dines sabia de antemão que ela não faria uma página feminina sofisticada e inacessível à leitora. "Ela pegou o espírito do jornal", completa o amigo, e, diante do zelo e da dedicação com que Clarice se voltava a esse trabalho, ele arrisca o palpite de que a ficcionista "cultivava algum gosto discreto pela colaboração no jornal", apesar de pouco frequentar a redação, preferindo o contato por telefone.

Ao contrário das outras páginas escritas por Clarice para a imprensa feminina, assinadas por Tereza Quadros e Helen Palmer, a leitora de "Só para mulheres" está mais preocupada com sua aparência e deixa para segundo plano os cuidados com a casa. Assim, as receitas miraculosas de Ilka Soares cultuam o mito da beleza e da juventude. Afinal, a imagem de Ilka Soares, além de ser autoridade no assunto, sustenta o referencial de beleza da mulher moderna e bem sucedida.

Por isso, a página feminina do *Diário da noite* pode ser comparada a um guia de feminilidade dos anos 1960, com informações que giram em torno de moda, beleza, conselhos práticos, receitas de cozinha, novidades do consumo e bons endereços para compras. De um lado o bem-estar; de outro, a sedução.

Aparentemente inofensivas, as tais páginas femininas cumpriram a tarefa de distrair a dona-de-casa, auxiliando-a em segredos, receitas e conselhos circunscritos ao ambiente doméstico. Nada que pudesse, todavia, perturbar o mundo daquela mulher, acostumada a não esperar nada além de uma informação que se pretendia prática, segura, eficiente.

Clarice Lispector, portanto, no ofício de escrever para mulheres da mídia carioca, adotou a estética e os princípios da imprensa feminina, ao ser iniciada nesse trabalho como Tereza Quadros. Cumpriu as determinações estabelecidas em contrato para o trabalho de *merchandising*, como Helen Palmer. Fingiu conhecer os bastidores do mundo da moda, ao incorporar a personalidade de uma modelo e atriz de sucesso, como Ilka Soares. E – justamente por ser Clarice Lispector sempre – mesmo usando máscaras – desestabilizou as páginas que escreveu. A ponto da distraída leitora não perceber que estava pisando em terreno movediço.

Embuste, disfarce, armadilha, fingimento, máscara, farsa, fantasia, são expressões de conotação negativa, por se distanciarem da verdadeira natureza das coisas. Mas existe também uma contrapartida. Um disfarce pode ser bem visto, se empregado como ferramenta de aprendizagem, merecendo para tanto reflexão mais cuidadosa.

NUNES, A. M. Clarice Lispector's Dissimulations. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 65-77, 2010.

Referências

BROCA, B. *Horas de Leitura: 1ª e 2ª séries*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

CARVALHO, M. A. de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007.

DINES, A. Memória da imprensa carioca/UERJ. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/observatorio/sobre_dines/memoria.htm>. Acesso em 18/04/2010.

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

LÊDO IVO. Clarice Lispector ou a travessia da infelicidade. **Triplov**. Fortaleza, V. 5, abr./2010. Disponível em <http://www.triplov.com/revista/Numero_05/Ledo_Ivo/index.htm>. Acesso em 18/04/2010.

LISPECTOR, C. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

LUSTOSA, I. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 40.

_____. *Insultos Impressos. A guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MILLIET, S. *Diário crítico*. São Paulo: Martins-EDUSP, 1981. p. 27-32.

NUNES, A. M. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

NUNES, A. M. (Org.). *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

PÓLVORA, H. Panteras & rosas, retratos & mitos. **Jornal de Poesia**. Fortaleza. 10/dez./2005. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/polvora9.html>>. Acesso em 18/04/2010.

SABINO, F. *Cartas perto do coração - Fernando Sabino, Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ESPACIALIDADES NA PINTURA SURREALISTA DE GIORGIO DE CHIRICO E NA NARRATIVA FANTÁSTICA DE DINO BUZZATI

Marisa Martins Gama-Khalil*

Resumo

O artigo tem como objetivo delinear relações entre o Surrealismo e a literatura fantástica, procurando traçar pontos de convergência entre tais perspectivas estéticas. O *corpus* que propiciará o enfoque analítico e comparativo proposto será uma tela do pintor Giorgio De Chirico e uma narrativa de Dino Buzzati. Para o embasamento teórico do trabalho, empregaremos, além do Manifesto Surrealista, de André Breton, as teorias sobre espacialidades desenvolvidas por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como os estudos sobre a literatura fantástica de Todorov e de Remo Ceserani.

Palavras-chave

Conto; Dino Buzzati; Espacialidades; Narrativa fantástica; Surrealismo.

Abstract

This paper aims at establishing relationships between Surrealism and Fantastic Literature, in an attempt to delineate points of convergence between these two aesthetic perspectives. The *corpus* selected for the comparative and analytical approach proposed here is constituted by a painting by Giorgio De Chirico and a narrative text by Dino Buzzati. The theoretical basis for this study includes André Breton's Surrealist Manifesto, the theories on spatialities developed by Michel Foucault, Gilles Deleuze, and Felix Guattari, and also Todorov's and Remo Ceserani's studies on Fantastic Literature.

Keywords

Dino Buzzati; Fantastic Narrative; Short-story; Spatialities; Surrealism.

* Departamento de Letras - Universidade Federal de Uberlândia – UFU - 38408-100 – Uberlândia - MG - Brasil.
E-mail: mmgama@gmail.com

Não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.

Michel Foucault – *Outros espaços*

A proposta do trabalho é apresentar uma análise de *O enigma de um dia*, tela do pintor surrealista Giorgio De Chirico, e do conto “O Bicho-Papão” do escritor italiano Dino Buzzati. A leitura terá por base dois eixos teóricos: um relacionado ao conceito de arte fantástica e o outro às noções referentes à espacialidade. Para a abordagem do fantástico, utilizaremos a teoria de Tzvetan Todorov, que estabelece dois principais níveis de representação fantástica: o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso, bem como o estudo de Remo Ceserani sobre os procedimentos formais e sistemas temáticos que embasam a arte fantástica. As noções vinculadas ao Surrealismo apoiarão o estabelecimento de plausíveis conjunções entre a arte surrealista e a fantástica. Nesse sentido, procuraremos delinear em que medida a vanguarda estética fundada por Breton influenciou e continua influenciando a construção do fantástico na literatura. A leitura da representação do espaço artístico da tela de De Chirico e do conto de Buzzati será pautada por intermédio dos conceitos de heterotopia, utopia e atopia que o filósofo francês Michel Foucault apresenta na introdução de *As palavras e as coisas* e na sua conferência *Outros espaços*. A elaboração espacial também será observada a partir dos estudos de Gilles Deleuze e de Félix Guattari sobre rizoma, espaço liso e espaço estriado. Buscaremos expor em que medida as construções espaciais corroboram para a edificação do fantástico na pintura e na literatura, e, nesse sentido, analisaremos como a espacialidade heterotópica é propícia à composição de uma dimensão de multiplicidade e de superposição de visões espaciais – comuns à arte surrealista –, que conduzem a uma recepção artística que tem por motor a hesitação.

Giorgio De Chirico, pintor italiano nascido na Grécia, é considerado um dos precursores do Surrealismo. Suas telas representam uma tendência nomeada pelos críticos de arte como pintura metafísica. Nesse tipo de pintura, um dos objetivos é a criação de atmosferas que suscitam uma impressão de mistério, por intermédio da focalização de objetos em perspectivas divergentes e do trabalho com luzes e sombras. André Breton e Apollinaire consideraram que as telas De Chirico instigavam efeitos surrealistas. A expressão Surrealismo comporta “significados como *sobre, em cima, na parte superior, além de, depois de*, expressando a ideia de transcendência da realidade ou, então, no rumo de uma progressão que parece caminhar para o futuro, ir além da realidade” (CAÑIZAL, 1987, p. 10). Daí a associação do Surrealismo com a literatura fantástica, ou seja, o trabalho com um plano que ultrapassa os limites tão bem organizados que o homem espera que a realidade possua. O espaço artístico proposto pela literatura fantástica e pelo Surrealismo é o da imaginação: um entrelugar, um espaço de devir. De acordo com Gilles Deleuze, o devir:

não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (DELEUZE, 1997, p. 11).

Nessa perspectiva, o devir concretiza-se como uma zona intermediária, um espaço *entre*, no meio. Por esse motivo, no presente estudo, associamos os pressupostos estéticos do Surrealismo aos da literatura fantástica; mais especificamente a pintura pré-surrealista De Chirico ao conto fantástico “O Bicho-papão” do escritor italiano Dino Buzzati. A escolha desse escritor italiano deveu-se ao fato de ser considerado um dos maiores contistas contemporâneos na Itália (COSTA, 2006, p. 579), bem como porque a temática do conto em foco delinea o fantástico por intermédio da supremacia das imagens percebidas pela criança, fazendo com que o mundo de monstros e criações infantis invada o mundo racional dos adultos. O filósofo Theodor Adorno explica muito claramente a relação frutuosa entre o Surrealismo e as imagens da infância:

O que o Surrealismo adiciona à reprodução do mundo das coisas é justamente o que perdemos de nossa infância: Quando éramos crianças, as antigas ilustrações devem ter nos excitado como agora as imagens surrealistas. O momento subjetivo se intromete na ação da montagem: esta desejaria, talvez em vão, mas sem dúvida intencionalmente, reproduzir as percepções tal como elas devem ter sido algum dia (ADORNO, 2003, p. 138).

Nesse resgate das imagens da infância, não se trata de tornar-se criança, mas encontrar a zona de devir, um entrelugar que permita, estando em um lugar, aperceber-se do outro e contaminar-se de seus elementos, de sua ambientação.

Um dos principais procedimentos narrativos e retóricos utilizados na literatura fantástica é o trabalho com a passagem de limite e de fronteira, o que pode ser relacionado ao conceito deleuziano de devir. Como explica Remo Ceserani:

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo e da loucura (CESERANI, 2006, p. 73).

No clássico estudo de Tzvetan Todorov sobre o fantástico, encontramos algumas definições que caracterizam muito bem a situação de entre-lugar estabelecida pelo conceito de devir e que nos ajudará a entender a relação do Surrealismo com a literatura fantástica, bem como o espaço artístico construído na tela De Chirico e no conto de Buzzati. Dentre essas definições colhidas por Todorov, podemos citar a de Castex: “O fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX *apud* TODOROV, 2004. p. 32); a de Louis Vax: “A narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX *apud* TODOROV, 2004. p. 32); e a de Roger Callois: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CALLOIS *apud* TODOROV, 2004. p. 32). Todorov, ao recolher tais definições, chega à conclusão de que a condição primordial do modo fantástico na arte é a hesitação, que se encontra tanto no plano da narrativa em decorrência do espaço em devir, espaço de limite, de fronteira, desencadeado pela esfera que rompe com a comodidade da realidade cotidiana; tanto no plano da recepção, na medida em que a literatura fantástica tende a levar o leitor a hesitar entre os mundos que se apresentam diante dele no ato da leitura. Segundo Todorov, uma das condições

para o texto fantástico é o fato de ele ter de obrigar “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2004, p. 39). Essa hesitação no plano da narrativa e no da recepção caracteriza o discurso amplamente metafórico instituído pela literatura fantástica e pelas telas surrealistas – em ambas as formas artísticas, o que notamos é que os planos da imaginação e da conotação suplantam o da realidade, fazendo com que o receptor movimente sua interpretação no sentido de questionar o conceito de realidade.

Na arte realista, de uma forma geral, temos um mundo que é construído pelo artista a partir de uma ordenação do que se afigura no *real*. Não interessa muito ao artista que constrói uma representação com base no realismo a configuração dos espaços de fronteira com o sonho e com tudo o que se origina dele – o inadmissível no cotidiano, ou a irrupção do mistério no plano da realidade. Casos de exceção podem ser encontrados na obra de um escritor realista como Machado de Assis, que nos contempla, por exemplo, com o delírio de Brás Cubas, ou em vários contos em que o sonho infiltra-se na realidade e vice-versa, como é o caso de “Um sonho”, “A chinela Turca” e outros. Acontece que Machado foge ao realismo ortodoxo e sua proposta de narrativa, flagrada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, é fantástica antes de ser realista: um defunto autor escreve suas memórias. E o que temos em Machado, bem como na proposta artística do surrealismo e da literatura fantástica é a possibilidade de, diante da hesitação desencadeada pelo irreal e pela mistura de mundos e espaços, repensarmos a nossa realidade, aparentemente tão homogênea e ordenada. Tal efeito é absolutamente natural, uma vez que, por mais que não queiramos admitir, o nosso mundo real não existe fora da mistura com outros planos, isto é, o mundo em que vivemos nos apresenta espaços multifacetados, fragmentados que imbricam o possível e o impossível, o vivido e o imaginado, o cômodo e o incômodo. Sendo assim, a apresentação de zonas de fronteira e de espaços heterogêneos e plurais pode levar o leitor/espectador a pensar muito mais sobre o seu mundo.

A narrativa fantástica possui modalidades diferentes, dependendo da forma como o artista trabalha com a hesitação. Dentre as diversas modalidades, as principais são o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. No primeiro caso, os fatos parecem sobrenaturais, mas ao longo da narrativa recebem uma explicação racional, como, por exemplo, a loucura ou a embriaguez. No segundo caso, no fantástico maravilhoso, as narrativas apresentam o sobrenatural e este não recebe uma explicação racional; pelo contrário, para a construção e recepção do fantástico maravilhoso, deve haver a aceitação do sobrenatural, que é a situação que ocorre no conto de Buzzati, como veremos ao longo da análise.

Em relação ao maravilhoso, André Breton, no seu *Manifesto Surrealista*, afirma que as situações apresentadas pelo maravilhoso “nos fazem sorrir, no entanto sempre se pinta a inquietação humana” (BRETON, 1924). A associação do maravilhoso com a arte surrealista é direta. Como vimos, há, nos dois casos, a apresentação de espaços fragmentados, justapostos, oníricos e heterogêneos que conduzem à esfera da hesitação. O que caracteriza o Surrealismo é a onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento, que é deflagrado “na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 1924).

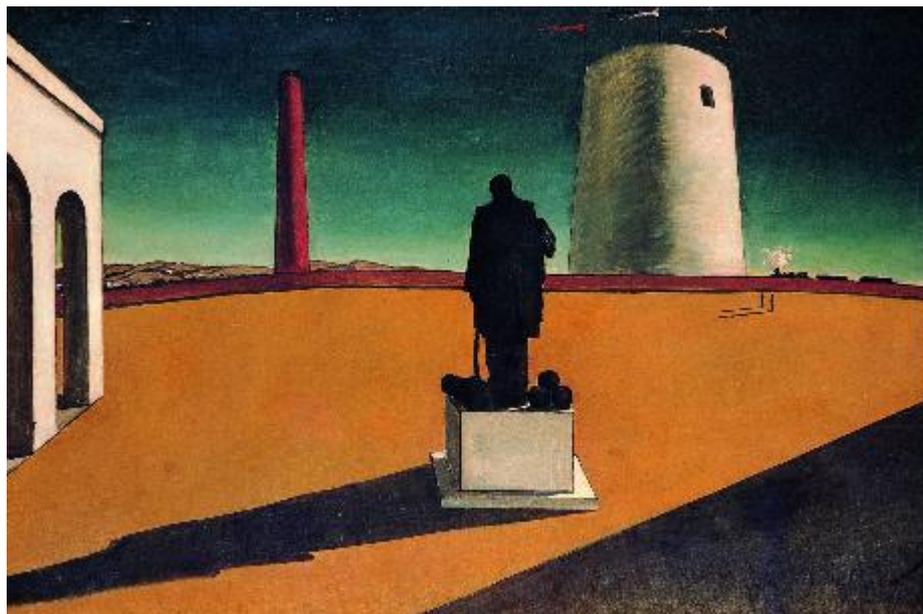
Podemos relacionar a construção do fantástico à noção de heterotopia proposta por Michel Foucault. Os espaços heterotópicos são “espécies de lugares

que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415), são espaços que incomodam por apresentarem a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas. As heterotopias inquietam porque “estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática” e “arruinam de antemão a sintaxe” (FOUCAULT, 2002, p. XIII). Nesse sentido, as heterotopias se contrapõem às utopias, que se afiguram como lugares que acomodam, que apresentam o lugar de uma “sociedade aperfeiçoada” e por isso “são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2001, p. 415). Parece contraditório dizer que a utopia, que é o espaço do irreal, representa a sociedade, lugar que seria, no senso comum, o da realidade. O que Foucault nos propõe é que o nosso modo de ver o real – a sociedade, o cotidiano – é basicamente irreal, utópico, porque tentamos tornar linear e homogeneizar o “onde” vivemos. As heterotopias, para o filósofo francês, representam o real, já que elas apresentam a desorganização e a fragmentação espacial e por essa razão abrem regiões que inquietam os olhares acostumados a organizar as palavras, as coisas, os homens e os objetos. Há, ainda, uma zona intermediária entre o espaço utópico e o heterotópico, a atopia, que é o espaço da experiência de fronteira. A atopia, para Foucault, é um espaço que pode ser representado pelo espelho, uma vez que, situado entre a utopia e a heterotopia, ele traz a um só tempo o real e o irreal. O espelho seria uma utopia, pois, por intermédio dele, a pessoa é capaz de ver-se num espaço onde não está, entretanto e ao mesmo tempo é uma heterotopia, porque o espelho existe realmente e tem um efeito retroativo, porque a partir dele a pessoa se descobre ausente no lugar onde está – porque eu já me vejo lá longe.

As noções de Michel Foucault sobre os espaços podem ser cotejadas à de espaço liso e estriado proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). O espaço liso é, para esses teóricos, nômade, direcional e se institui como uma superfície que pode difundir-se em variadas direções. Os elementos constituem o espaço liso são inseparáveis entre si, mas completamente heterogêneos. A composição do enredamento do espaço liso tem uma propagação descentrada, realizada por modificações ininterruptas, formando um entrelaçado de linhas e trajetos. Esse emaranhado de superfícies, linhas e planos do espaço liso lembra a configuração de um rizoma, pois “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). A ordem do espaço liso é a do acontecimento. O espaço liso, dada a sua heterogeneidade, pode ser associado ao espaço heterotópico definido por Foucault.

Já o espaço estriado é o das sedimentações históricas, organizado, dimensional, linear, que pode ser comparado ao espaço da utopia proposto por Foucault. Nesse espaço, há a organização das linhas e dos planos, há a normatização da vida e a distribuição de funções e lugares a serem ocupados pelos sujeitos nele inseridos.

Ao aplicarmos as noções de espaço de Foucault, Deleuze e Guattari às telas surrealistas, veremos que elas instituem o plano do espaço liso, que se ergue pela heterotopia. As telas de Giorgio De Chirico, como já afirmamos, foram consideradas precursoras da pintura surrealista. Observemos *O enigma de um dia*.



Giorgio De Chirico - *O Enigma de Um Dia*, 1914.

Podemos verificar que a pintura De Chirico ainda segue uma ordenação clássica, que é a localização da imagem principal, a estátua, centralizada, no centro do foco da visão do espectador, instituindo uma simetria, até mesmo pelo fato de a centralização da estátua dividir a tela ao meio vertical e horizontalmente.

Nessa pintura ocorre o que vemos em muitas das telas De Chirico: a ausência das imagens humanas. Em muitas delas, como no caso de *O enigma de um dia*, são as estátuas que ocupam o lugar do homem. A ausência da massa humana e a presença da massa de concreto (estátua) propiciam uma inquietação. É como se a presença da estátua suscitasse o plano escondido da massa humana, ou seja, o plano evidenciado sugere a presença de um plano interdito, oculto. A sugestão oferecida pelo jogo de ausência/presença é a de que o objeto, a estátua, ocupa em nossa sociedade o lugar dos sujeitos, e por esse motivo ela está no centro, ela é o foco. Temos, aqui, uma alusão a uma zona em devir, fronteira, que parece ser desvelada pela sombra enviesada da estátua – por parte da sombra, pois ela não se esgota na superfície da tela, não vemos onde ela termina. A sombra pode ser entendida como o espaço atópico, que está entre dois planos, o da presença e o da ausência, o da realidade e o da irrealidade, entre a massa concreta (emersa e evidente) e a massa humana (imersa e oculta). A sombra, que representa uma zona limite, de devir, é uma recorrência nos procedimentos da arte fantástica e surrealista: “da passagem do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73).

O plano da estátua, que ocupa o lugar que seria o do humano, é a dimensão heterotópica do quadro, zona de inquietação, e representa o espaço liso, na medida em que esconde a cena/espaço que é costumeiro, habitado pelos homens. O espaço liso é o não domado pelas instituições. Quando determinado espaço é domesticado pelas ideologias e organizado socialmente, ele se estria. Podemos interpretar que a presença da estátua, ocupando um ponto central e protagonista da tela, revela-nos um espaço que “limpou” o esquadramento imposto pelo social. Existe agora apenas a estátua e sua sombra no lugar do homem. É uma cena em que o espaço liso leva-nos a pensar sobre a estriagem

social dos espaços – pela ausência refletimos sobre a presença. Como um rizoma em que uma superfície se conecta a outra inesperadamente. No caso da tela em estudo, uma superfície desvelada incita sutilmente a presença de uma outra superfície velada.

O plano do espaço oculto, que seria o dos homens e não o da estátua, é a dimensão utópica, de acomodação, o da organização que pressupõe que os seres humanos são sujeitos e não objetos – mas sabemos que, nas práticas sociais, os seres humanos tornam-se mesmo objetos das instituições, das ideologias. Logo, tal organização, que está oculta, seria o espaço estriado, já que toda estriagem revela os dispositivos de poder, disciplinadores de ações e comportamentos sociais, “esquadrinhando não só o espaço físico urbano, como o espaço vivido por nós” (MACIEL, 2000, p. 13).

O plano da evidência – a estátua em foco – também instiga uma atmosfera fantástica. A estátua no lugar do homem, o homem esvaziado. Esse lugar vazio aberto é uma recorrência da arte fantástica e também da surrealista. O “nada” abre o fantástico, o insólito.

À frente da estátua, temos um vazio, o vazio ocupado pelo homem, o vazio que é o próprio homem – esvaziado pela objetivação que a sociedade lhe impõe. Ao objetivar-se pela sociedade o homem vira pedra e fita o que está à sua frente. Depois do vazio que vemos à frente da estátua, encontramos torres e um trem que passa soltando uma sugestão de fumaça. Assim, mesmo a ideia de movimento é distante. O sujeito petrifica-se e tem a “chance” do movimento diante de si.

O jogo entre os planos velados e desvelados pode também ser visto no conto “O Bicho-Papão” de Dino Buzzati, por intermédio do medo dos monstros que pode ou não ser revelado de acordo com as circunstâncias e das “vontades de verdade” (FOUCAULT, 1999) em vigência. O conto se inicia quando, em uma certa noite, o engenheiro Roberto Paudi, ao passar pelo quarto de seu filho, vê a babá dizendo para o pequeno que se ele não ficasse quieto o bicho-papão apareceria. De imediato ele repreende severamente a babá pelo fato de ela usar de superstições bobas com o menino, o que poderia provocar complexos na sua psique imatura. Entretanto, quando vai para o seu quarto, ele, o engenheiro, adulto e livre de superstições, é visitado pelo bicho-papão. Segundo a informação que o narrador nos concede, o bicho-papão assume diversas formas, dependendo do lugar e dos costumes locais onde aparece. No caso do engenheiro, o seu Bicho-Papão assumiu a forma do professor Gallurio, fiscal de sua empresa, sendo uma espécie de ameaça profissional. O Bicho-Papão surgiu enorme no seu quarto e depois fugiu “através da parede (a janela não teria sido suficiente para tanta corpulência)” (BUZZATI, 2006, p. 582). E tal aparição aconteceu dali por diante com frequência. Aos poucos, para checar sua sanidade mental, Paudi começou a sondar com as pessoas de sua família e do seu trabalho a respeito daquela aparição – se os outros – adultos – já tinham passado por uma experiência similar. E foi descobrindo que o Bicho-Papão era um visitante assíduo nas noites dos outros adultos também. Até que ele consegue levar a questão ao Conselho Municipal e o bicho-papão entra na pauta de uma das reuniões, contudo “para evitar o ridículo [no mundo adulto], na agenda do dia nada constava sobre o bicho-papão, mas o item cinco falava de *um deplorável fator de perturbação da calma noturna da cidade*” (BUZZATI, 2006, p. 583). Muitos debates foram realizados, todos os adultos revelaram a existência do monstro que antes era uma realidade apenas para o mundo infantil; até que eles chegam a uma estratégia de exterminar o bicho-papão:

O confronto aconteceu numa noite de lua cheia. A patrulha, colocada numa esquina escura da praça Cinquecento, avistou o vagabundo que flutuava tranquilo a uns trinta metros de altura, como um jovem dirigível. Os agentes avançaram com metralhadoras apontadas. Ao redor não havia vitalma. O breve estalido das rajadas repercutiu ao longe, levado pelo eco.

Foi uma cena estranha. Lentamente o bicho-papão rodou sobre si mesmo, sem um único estremeção e, com as patas para cima, foi caindo até pousar na neve. Onde ficou deitado de costas, imóvel para sempre. (...) Em poucos minutos a coisa gigantesca, como os balões furados, contraiu-se a olhos vistos, reduziu-se a uma pobre larva, tornou-se um vermezinho preto sobre a neve branca, e finalmente também o vermezinho desapareceu. (BUZZATI, 2006, p. 584).

Percebemos que o enredamento do conto se constrói pelo fantástico maravilhoso, na medida em que os fatos que provocam a hesitação não podem ser “resolvidos” por meio de uma explicação lógica. O conto não apresenta, por exemplo, nenhum argumento que justifique uma alucinação coletiva. O bicho-papão, antes não admitido pelo mundo adulto, de um momento em diante passa a ter existência efetiva para todos, tornando-se preocupação de toda uma cidade e chegando a ser um dos pontos de pauta de uma reunião de uma instância oficial e “séria”. Antes todos sabiam que o bicho-papão existia, mas cada um (dos adultos) guardava consigo a existência assustadora dessa criatura como o seu segredo particular. Depois, com a coragem de Paudi, após ele descobrir o “seu” bicho-papão, todos passam a expor os seus medos.

Podemos dizer que o conto tem três planos e momentos: o primeiro – quando o bicho-papão era um monstro apenas do mundo infantil, ou melhor, “criado” pelos adultos para atemorizar as crianças; o segundo – quando os adultos admitem a existência do monstro e ele se torna um perigo público; e o terceiro, quando, após a morte do monstro, retorna-se circularmente à situação inicial – o bicho-papão passa a habitar apenas o mundo infantil.

A aparição do monstruoso, do irreconhecível é uma temática recorrente nas narrativas fantásticas. Como explica Ceserani, nesses casos, “há uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita aparição” (CESERANI, 2006, p. 84). E essa aparição intrusa é provocada porque a personagem que a causa tem características culturais de um estrangeiro: é o diferente. No caso da narrativa de Buzzati, essa personagem é figurativizada pelo bicho-papão. Dentro de um espaço reservado, protegido e organizado, surge a inquietação desencadeada pela aparição do monstruoso, do irreconhecível, que “suscita reações de profunda perturbação psicológica” (CESERANI, 2006, p. 84).

Outro dado a ser observado é o fato de o elemento estranho, o “irreconhecível” surgir à noite e também ser exterminado à noite. É notório que a ambientação do fantástico dá-se preferencialmente no estágio temporal noturno, que representa as trevas, o insondável. De acordo com Ursula K. Le Guin, o dia representa o consciente e a noite o inconsciente, (LE GUIN *apud* CESERANI, 2006, p. 77). A oposição entre natural/dia e sobrenatural/noite é comum a muitas culturas.

Nos três momentos citados acima, podemos ver que os espaços se constituem a partir de uma movência de comportamentos sociais. O primeiro e o terceiro momentos podem ser considerados utópicos, porque são espaços constituídos por intermédio de uma linearidade, onde as personagens estão acomodadas em torno de uma ideia de acomodação. O segundo momento, em que se instaura o fantástico maravilhoso, todavia, é heterotópico por excelência,

uma vez que desencadeia um incômodo e propicia a constatação de um mundo imaginário que invade o mundo real sem pedir licença.

Tais momentos fazem com que os espaços também oscilem do liso ao estriado. No primeiro e no último momento, temos o espaço estriado, organizado pelos padrões sociais, como vimos, o espaço da utopia. O espaço estriado “supõe sempre uma captura das forças instáveis, dos afetos livres, das ações e das paixões quaisquer, para submetê-los a um padrão sedimentado” (MACIEL, 2000, p. 19), a uma ordem.

O momento intermediário, o da constatação coletiva da existência do bicho-papão, é o do espaço liso, que é “concomitante com uma viagem subjetiva” (MACIEL, 2000, p. 20), com a assunção de verdades recônditas, ocultas e não admitidas pelos poderes e ideologias estabelecidas pela estriagem das instituições sociais. A viagem subjetiva e a irrupção de verdades escondidas por imagens tão comuns à infância são elementos muito fortes na estética surrealista.

No parágrafo final do conto, temos: “Galopa, fuge, galopa, imorredoura fantasia. Louco por destruir-te, o mundo civil te persegue, nunca te deixará em paz” (BUZZATI, 2006, p. 585). E nele vemos que o espaço liso tem sempre de desaparecer em função da estriagem. Entretanto, Buzzati deixa aberta a ideia de que o espaço liso, a fantasia, o mundo imaginário pode ressurgir (“imorredoura fantasia”), ainda que novamente seja sucumbido por uma nova estriagem, por uma nova organização.

Nos dois casos, na tela De Chirico e no conto de Buzzati, vemos que, por meio do fantástico e do surrealismo, avessos a uma representação direta do “real”, a arte nos faz pensar que a vida cotidiana e o social não são tão lineares quanto se apresentam a nós, porque existem planos que fogem às estruturas normatizadas e nos fazem refletir sobre aquilo que somos, ou melhor, sobre como somos “subjetivados” socialmente.

GAMA-KHALIL, M. M. Spacialities in Giorgio De Chirico's Surrealistic Painting and Dino Buzzati's Fantastic Narrative. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 77-87, 2010.

Referências

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BRETON, A. Manifesto surrealista. 1924. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>>. Acesso em 11/09/2009.

BUZZATI, D. O Bicho-Papão. Trad. Fúlvia L. Moreto. In: COSTA, F. M. (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Trad. Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 581-589.

CAÑIZAL, E. P. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

COSTA, F. M. Dino Buzzti. In: _____ (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Trad. Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 579.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto; Célia P. Costa. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. v.5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 5. ed. Trad. Laura F. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, M. Prefácio. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. IX–XXII.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

MACIEL, A. Nomadização dos espaços urbanos. In: COSTA, I; GONDAR, J. (Org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 11-21.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NAS FRANJAS DAS APORIAS CONTEMPORÂNEAS: CONFIGURAÇÕES POLÍTICO-ESPACIAIS NA LITERATURA DE JOSÉ SARAMAGO

Lilian Reichert Coelho*

Resumo

Apresenta-se uma aposta de leitura das relações entre espaços, história, política e ficção nos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago. Para tanto, do ponto de vista teórico-conceitual, propõe-se articular a crítica temática à crítica textual. Metodologicamente, recorre-se à topoanálise, para cuja concretização foram utilizadas, à guisa de balizas analíticas, noções espaciais de diversificadas matrizes teóricas, no intuito de garantir mirada abrangente sobre a constituição das espacialidades nos referidos textos literários.

Palavras-chave

Contemporaneidade; Espaço; José Saramago; Literatura; Política.

Abstract

This paper presents one possible reading of the relationship between space, history, politics, and fiction in the novels *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) and *Memorial do Convento* (1982), written by José Saramago. To do so, in a theoretical and conceptual point of view, thematic criticism is aligned to textual criticism. Methodologically, topoanalysis is developed through spatial notions of diversified theoretical frameworks in order to ensure a comprehensive gaze on the constitution of spatiality in these literary texts.

Keywords

Contemporaneity; José Saramago; Literature; Politics; Space.

* Departamento de Comunicação Social/Jornalismo – Universidade Federal de Rondônia - UNIR/Vilhena – 76980-000 - Vilhena – RO - Brasil. E-mail: lilireichert@gmail.com

Coordenadas de Partida

Enfrentam-se, na contemporaneidade, feixes distintos de posicionamentos no que concerne à compreensão do espaço e da relação espaço-tempo. Dentre a diversidade de argumentos propostos por pensadores das mais variadas áreas, consolidaram-se, nos anos finais do século XX e na primeira década do XXI, ao menos três pontos de vista, tornados até, sob certos aspectos, senso comum no meio acadêmico. É evidente que tais proposições – abaixo sumariamente expostas – abarcam nuances e apresentam variações de grau, conforme exigências teóricas, práticas e políticas. Mas, em que pesem radicalismos e relativismos de toda ordem, a discussão assenta-se sob matrizes reveladoras de traços tanto positivos quanto negativos no que concerne aos encaminhamentos do que se convencionou chamar “globalização” e suas relações com os múltiplos espaços onde se inscreve, no cenário contemporâneo.

Um dos pontos de vista a que se aludiu acima diz respeito às consequências do fenômeno de globalização, dentre as quais se costuma destacar, com ênfase, a anulação do espaço, também denominada *aespacialidade*, sob o argumento da desterritorialização do capital, das atividades e da comunicação humanas, bem como pela homogeneização cultural dos lugares, que perdem traços locais para tornarem-se quase indistintos uns dos outros. Tal concepção revela certo acento na dimensão temporal em detrimento do espaço, que estaria comprimido pela velocidade e volatilidade das transações financeiras e pela intensificação da mobilidade das pessoas, devido à “diminuição das distâncias” ocasionada pelos meios de transporte rápidos e pela instantaneidade possibilitada pelos meios de comunicação, agora locativos.

No polo oposto, situa-se outro posicionamento, orientado pela visão positiva do espaço, cujo fio condutor é a afirmação do local, dos lugares, em termos de especificidades e horizontalidades, para além das forças homogeneizadoras acionadas pelo processo de globalização. Bairros, comunidades, tribos e grupos humanos são termos empregados com frequência em abordagens que visam à demonstração desse movimento de reforço, na contemporaneidade, de valores e contextos marcados pela pequena dimensão, por algum grau de tradição e pela coesão via laços afetivos tradicionalmente constituídos e espacialmente partilhados.

Por último e de modo aparentemente conciliatório, erige-se argumento segundo o qual as duas orientações expostas, antagônicas à primeira vista, podem ser conjugadas, pelo estabelecimento de diálogo bilateralmente transformador entre local e global. No âmbito da sociologia, criou-se até um termo próprio para afiançar tal imbricamento: *glocal*. Nesse sentido, valoriza-se o local sem desconsiderar a força do global e, simultaneamente, permite-se que o global esteja em permanente reconstrução a partir de contatos com diferentes “locais”, que o fagocitam, transformando-o ao sabor das idiosincrasias de cada lugar. É evidente que, a depender da orientação de cada estudo e dos processos sociais em curso, tal relação pode acontecer mais serenamente, apaziguando as inevitáveis tensões ou de modo mais turbulento.

Os argumentos mencionados são apresentados e debatidos nos mais diversos ambientes discursivos, teóricos, jornalísticos e também artísticos e literários. No que concerne a esta esfera, embora não se pretenda adentrar nas já conhecidas querelas sobre a mímesis, convoca-se brevemente Compagnon (2003) – que, por sua vez, recupera Frye e Ricouer –, ao apontar a capacidade de a literatura constituir-se reflexão e discurso sobre o mundo e sobre o ser

humano situado neste mundo – ou em outro qualquer, mas sempre espacialmente localizado, tocado pelo entorno e constituindo-o ininterruptamente. E, pelo que se pode notar, a literatura contemporânea não se exime de participar da discussão acerca do espaço nestes umbrais de século, como bem se pode exemplificar pelo escritor sobre cuja produção se debruça o esforço empreendido neste trabalho: José Saramago.

Do escritor português falecido em 2010, optou-se por abordar a construção do espaço em dois romances, com o objetivo de compreender possíveis articulações entre espaços e posicionamento político-ideológico. Para tanto, foram selecionados *Memorial do Convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). As razões que motivaram tal opção dizem respeito à peculiaridade como cada obra tematiza o espaço geográfico, imaginário, simbólico e político português e estabelece conexões com o momento presente da escritura de ambas: a década de 1980, quando intensas transformações se processavam em todo o mundo. No que tange ao percurso interpretativo, optou-se pela orientação a partir de um espaço particular, figurativizado pela cidade de Lisboa, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, até um tipo expandido, o espaço do país, Portugal, e do próprio império, em *Memorial do Convento*. Antes, é necessário, ainda que brevemente, contextualizar o espaço-tempo específico da produção de José Saramago, marcado pelo lugar de fala do sujeito-escritor, a partir do qual situa suas narrativas e que pretende, de algum modo, problematizar. Tal movimento mantém consonância com certa tendência, verificada por alguns autores, ao assinalarem que:

A sociedade portuguesa Moderna vem apresentando no curso de sua história razões particulares de engajamento político, em especial nas últimas três décadas, numa tentativa complexa de negociação de sua identidade principalmente em termos espaciais. A ditadura salazarista, a Revolução dos Cravos, a perda das colônias africanas e mais recentemente a incorporação da Ibéria na União Europeia acarretaram num redimensionamento identitário lusitano. Desse modo, num período curto de tempo, Portugal deixou o isolamento político-econômico e tecnológico para seguir rumo ao dinamismo globalizado da Europa pós-moderna. Ao deixar a sombra da periferia europeia, Portugal enfrenta bruscamente a necessidade de se redescobrir historicamente e politicamente. É dentro dessa perspectiva, do redescobrimto de Portugal, que encontramos Saramago em busca da palavra ibérica perdida, entremeadada pela tradição e modernidade (DINIZ, 2008, p. 05).

Definidas as circunstâncias e a fim de compreender os modos como os mencionados espaços são construídos narrativa e discursivamente por Saramago, considerando-se o modo íntimo como o escritor entrelaça elemento espacial, solidariedade humana e política expõem-se, doravante, os aspectos epistemológicos e teóricos que orientam o trabalho. O percurso apresentado desenvolve-se no âmbito da chamada crítica temática, que possibilita a compreensão da dinâmica situada da vida e, portanto, organicamente vinculada ao espaço. Embora haja ciência de que a abordagem temática tenha se desenvolvido com base no projeto de conquista de autonomia como “escola crítica”, a dispersão dos estudos, individualmente considerados, ainda não lhe permitiu definir-se tal *status* (BERGEZ, 2006).

Como razão e reflexo disso, observam-se propostas fundamentalmente diferenciadas, tal como referida e praticada por eminentes pesquisadores³², o que não deve ser considerado, em absoluto, negativo. Isso apenas reforça o

³² Podem-se citar Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard e Jean Starobinski, dentre outros.

argumento segundo o qual a crítica temática não se constituiu ainda terreno teórico-metodológico provido de corpo doutrinal dogmático. Na verdade, crê-se que tal abertura resulta muito mais proveitosa e desafiadora do que prejudicial, pois obriga o pesquisador a construir relações que lhe possam oferecer melhores condições para realizar o empreendimento proposto. A despeito da citada heterogeneidade, de qualquer modo, tema constitui conceito-chave e é definido, no ambiente da abordagem temática, “por sua recorrência, por sua permanência através das variações do texto” (BERGEZ, 2006, p. 110). Recorrência que assume contornos superlativos na obra romanesca de Saramago, revelando-se – na perspectiva própria de um trabalho preliminar como este – profícua na leitura das duas narrativas, que abordam o mesmo tema, sob invólucros e artifícios aparentemente diferenciais. No horizonte do escritor, sempre a humanidade, as injustiças sociais e a crítica às ideologias dominantes, com destaque para o cristianismo, tal como inscrito na cultura lusitana.

Justamente em função da citada ausência de corpo teórico-metodológico “engessante” e da explícita preferência histórica da abordagem temática pelo estudo da poesia³³, optou-se, no desenvolvimento dos apontamentos aqui realizados sobre o espaço no universo romanesco de José Saramago, pela vinculação da crítica textual à abordagem temática. Esta evoca a compreensão da obra literária como sistema de signos (VALENCY, 2006), acrescentando-se, portanto, como “inventário técnico” (BERGEZ, 2006) – mas não apenas isso – indispensável para a leitura proposta. De antemão, salienta-se que a mirada aqui encetada não pretende constituir-se abordagem estrutural das obras literárias, mas de certa observação do poético³⁴, em estreito vínculo com o estético³⁵ e o comunicacional³⁶.

No escopo deste trabalho, crê-se justificativa para a articulação proposta entre abordagem temática e crítica textual o fato de ambas, cada ao devido modo, acentuarem a recusa do psiquismo do autor, do biografismo e/ou do sociologismo como modos preferenciais de compreensão da obra literária. Além disso, ressalte-se que ambas se orientam pela perspectiva relacional, tanto no que diz respeito à reciprocidade das relações entre criador e obra quanto na atenção dispensada a todos os elementos que, na dinâmica própria ao texto, deslindam a dinâmica da escrita. Ambas imbuem-se também da tarefa de buscar a coerência interna da obra sob leitura, expondo “afinidades secretas” (STAROBINSKI, 1991) entre aspectos aparentemente dispersos. A fim de cumprir tal objetivo, a crítica temática assume as exigências fenomenológicas da observação – através dos textos literários – referentes ao modo idiossincrático de o escritor “estar-no-mundo”, enquanto a crítica textual pressupõe a leitura do texto entendido como materialidade criada por um sujeito espacial – e, no presente caso, politicamente – situado.

Em que pesem as confluências apontadas, evidenciam-se também disparidades entre as duas abordagens: enquanto a crítica temática orienta-se pela sondagem de “imagens” recorrentes na obra, por meio de esforço globalizante, a leitura textual conduz-se pela busca minuciosa das relações entre

³³ Observável, principalmente, nas obras de Gaston Bachelard.

³⁴ Concebido como tudo o que diz respeito à construção artística, no caso, romanesca, em seus aspectos intrínsecos.

³⁵ Observado em termos dos efeitos decorrentes do encaminhamento poético, considerados indiscerníveis a este em virtude das intencionalidades da obra e dos modos de adesão em relação ao leitor.

³⁶ Parte-se do pressuposto de que o texto literário existe em função do tipo de contato estabelecido entre as diversas instâncias “subjetivas” evocadas, a saber: escritor, autor, autor-implícito, narrador, leitor-pressuposto, leitor empírico.

os elementos constitutivos, concentrando-se, portanto, no detalhe. Outro ponto de tensão entre as duas abordagens é o acento descritivo da crítica temática, enquanto a crítica textual sublinha a análise. Diferenciam-se também em ponto fulcral: enquanto a linha temática parte da Fenomenologia, a abordagem textual é tributária da Linguística e da Teoria Literária. No entanto, apesar de tais diferenças – e ainda de outras que poderiam ser destacadas –, não são abordagens de todo conflitantes, a ponto de impedir pontos de contato propícios à tarefa de ler os espaços literários.

Nesse sentido, torna-se necessário salientar o que a abordagem temática compreende por “tema”, já que o concebe como baliza norteadora. Tema consiste na designação “de tudo o que, numa obra, é um indício particularmente significativo do ‘estar-no-mundo’ peculiar do escritor” (BERGEZ, 2006, p. 118). Complementa o conceito a propriedade do tema de ser “susceptível de remeter tanto a um ‘conteúdo’ quanto a uma realidade formal” (BERGEZ, 2006, p. 118), o que parece – a despeito da aparente divergência epistemológica entre as duas abordagens – aproximá-las.

Referidos os aportes epistemológico e teórico que sustentam a leitura empreendida, resta por definir o que se entende aqui por espaço literário, já que esta é a opção norteadora do olhar dispensado aos textos de Saramago. Nesse intuito, toma-se a proposta de Soethe, que define espaço como:

conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas) (SOETHE, 2007, p. 223–224).

Assim considerado, toma-se como fio condutor metodológico a topoanálise, tal como proposta por Borges Filho, a partir de Bachelard, definida como visada analítica das “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., [que] fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 33) examinada com foco em sua singularidade. No caso específico de Saramago, obra explícita e ideologicamente localizada no contexto sócio-geopolítico-cultural-artístico contemporâneo. E mais: situada nas frinchas das aporias típicas da contemporaneidade, como se pretende demonstrar no transcurso interpretativo entre os dois romances.

Ao lado da função, outros conceitos impõem-se à topoanálise, derivados de diferentes lugares teóricos, a saber: topia, isotopia, utopia e heterotopia. Os lugares, se nomeados e referenciados, direta ou indiretamente, são caracterizados por Lefebvre (1999) como “topias fundamentais”. O filósofo apresenta também os conceitos de *isotopia*, *heterotopia* e *utopia*. O primeiro é definido como “um lugar (topos) e o que o envolve (vizinhança, arredores imediatos), isto é, o que faz um *mesmo lugar*. Se noutra parte existe um lugar homólogo ou análogo, ele entra na isotopia” (LEFEBVRE, 1999, p. 45). Quanto à heterotopia, Lefebvre a caracteriza como lugar que se delineia como diferença em relação a uma isotopia, portanto, o “lugar inicialmente considerado”. Disso depreende-se que não é possível definir um lugar deslocado de seu contexto, isto é, em si mesmo, mas apenas na relação com outros lugares. Lefebvre aponta

ainda a possibilidade de conformação de um “elemento neutro”, “que pode consistir na ruptura-sutura dos lugares justapostos: a rua, a praça, o cruzamento (de caminhos e percursos), ou então o jardim, o parque” (LEFEBVE, 1999, p. 45). Nos limites deste trabalho importa, desta noção, a ideia de justaposição espaço-temporal, como se pretende fique claro ao longo da trilha aqui traçada.

Lefebvre completa sua noção de *isotopia*, caracterizando-a como as “partes comparáveis do espaço que se expressam e se leem (nos planos, nos percursos, nas imagens mais ou menos elaboradas pelos “sujeitos”) de modo que se possa aproximá-las” (LEFEBVE, 1999, p. 119). As isotopias, “lugares do mesmo”, confrontam-se com as heterotopias, lugares “do outro, ao mesmo tempo excluído e imbricado” (LEFEBVRE, 1999, p. 120). Concreta e historicamente, Lefebvre explica que, “em relação ao espaço rural todo espaço urbano teve um caráter heterotópico, até a inversão que, na Europa, começa no século XVI e termina com a invasão dos campos pelo tecido urbano” (LEFEBVE, 1999, p. 120). Este exemplo foi convocado porque *Memorial do Convento* trata, especificamente, da problematização desse lugar movediço, indefinido, dos inícios do século XVIII, na península ibérica.

O referido teórico evidencia também a existência do “alhores, o não-lugar que não acontece e, entretanto, procura seu lugar” (LEFEBVE, 1999, p. 45). Pela definição, observa-se superposição entre o alhores e o utópico, na proposição de Lefebvre, paradoxal por excelência, pois é real, embora não seja pontual. Na verdade, é o lugar do alojamento do imaginário, portanto; o alhores “está em toda parte, e em nenhuma parte” (LEFEBVRE, 1999, p. 45-46). O acento na necessidade de serem assinalados lugares no ambiente urbano que plasmem o simbólico, atribuindo-lhe existência física, ainda que numa materialidade que pode restar implícita, é evidente em Lefebvre. Por isso é que seus não-lugares preferenciais são as praças e os jardins, que se afirmam como vazios, mas não destituídos de sentido, em meio à plenitude de objetos e pessoas, característica primordial do urbano. Pelo exposto, nota-se que a concepção de Lefebvre difere da proposta antropológica de não-lugar de Marc Augé (2005), que o define como lugar de passagem, de todos e de ninguém, de presença humana fugaz, pouco propícia à interação social.

Gonçalo Vilas-Boas ressalta, ao tratar da *utopia*, seu caráter plural, podendo ser concebida tanto como *topia* positiva (ao estilo de Morus, Bacon e Campanella) quanto como *distopia* (tendência contemporânea, na literatura e no cinema). De qualquer sorte, são “projeções num não-lugar”. Sobre as heterotopias, ele acredita serem “momentos utópicos realizáveis no espaço, embora sejam impossibilidades se projetadas no eixo temporal” (VILAS-BOAS, 2002, p. 101). As heterotopias constituem, na formulação de Michel Foucault (2006), lugares reais, “inscritos na organização social, por assim dizer anti-espacos ou contrafortes, utopias realizadas verdadeiramente, nas quais os espacos reais dentro das respectivas culturas são simultaneamente representados, contestados ou invertidos” (FOUCAULT *apud* VILAS-BOAS, 2002, p. 100). Trata-se, portanto, de contra-espacos. Conforme defende Vilas-Boas,

as heterotopias não são utopias ideais, no sentido de configurarem um *locus amoenus* ou um espaco alternativo positivo, mas lugares outros, que, pela sua presença, podem, dependendo do receptor, questionar o presente extratextual, subvertê-lo, transgredi-lo, como se transgridem limites. Contrariamente ao que acontece nas utopias e distopias tradicionais, a transposição feita nas heterotopias surge a nível do [*sic*] verossímil, do concretizável na realidade do mundo representado no texto literário (VILAS-BOAS, 2002, p. 100).

Em *Outros espaços*, Foucault apresenta definição própria de heterotopia, a partir de reflexões inovadoras sobre o espaço no mundo contemporâneo. Salienta a ênfase conferida ao tempo durante o século XIX e a importância atribuída ao espaço na época atual (o texto é de 1967), alegando que: “Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2006, p. 411). Afirma também que o espaço porta historicidade e, portanto, não pode ser desvinculado definitivamente do tempo.

Foucault aponta a possibilidade de descrição de dois grandes tipos de posicionamento, denominados utopias e heterotopias, sendo as primeiras definidas como posicionamentos sem lugar real, enquanto as segundas seriam lugares concretos, mais exatamente

espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2006, p. 415).

Apresenta ainda a espacialidade do espelho, tipo intermediário de espaço, localizado *entre* as utopias e as heterotopias. Interessante notar que, embora não apresente classificação rígida das heterotopias, Foucault aponta um conjunto de seis princípios que regeriam a existência desse tipo de espaço. Antes de tudo, indica o caráter, simultaneamente genérico e local das heterotopias, entendidas como “uma constante de qualquer grupo humano. Mas as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal” (FOUCAULT, 2006, p. 416).

Em que pesem as diferenças políticas e ideológicas que distinguem a obra dos dois autores convocados, Lefebvre e Foucault, julga-se oportuno, para o exercício aqui desenvolvido, o emprego das nuances apresentadas tanto por um quanto por outro. Além das noções já expostas, que auxiliam teórica e metodologicamente na identificação, qualificação e relação entre lugares, dois operadores de análise foram considerados pertinentes, quais sejam: a “extensão entre dois pontos” e o “deslocamento de um corpo por entre esses pontos”. Sobre a primeira, Soethe explica que “a percepção e apreensão dessa realidade torna-se possível ao leitor e ao personagem por uma unidade de sentido figurativa, que fixa a dimensão em imagens visuais dinâmicas” (SOETHE, 2007, p. 225), enquanto pela segunda entende tratar-se da “descrição progressiva da percepção dessas imagens visuais, pelo narrador, e da interação com outros sujeitos que aí se encontram” (SOETHE, 2007, p. 225). Acrescente-se que, para analisar com eficácia o universo ficcional de Saramago, crê-se na necessidade de se manter sempre no horizonte o estreito e indissociável vínculo entre os espaços, narrativa, discursiva e artisticamente criados, e a concepção política que lhes plasma o escritor. Assim, doravante, apresenta-se a elaboração de uma topoanálise em *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento*.

Itinerários topoanalíticos em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), as ações concentram-se em Lisboa, que se configura, portanto, como topia fundamental ou lugar paradigmático no romance. No entanto, a personagem focal, o médico e poeta Ricardo Reis, regressa à capital portuguesa após 16 anos de ausência, período em que esteve no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, onde exerceu com sucesso a medicina, o que lhe permite certo conforto material. A abertura do romance é fundamental para se compreender a extensão entre esses dois pontos, que abarca as figuras das duas cidades nominadas e a do próprio mar, além, principalmente, do deslocamento, não apenas geográfico, mas de significado profundo para a personagem, do ponto de vista psicológico. O deslocamento espacial das personagens é imagem recorrente nas duas obras sob foco, constituindo, no cerne, o temário preferencial em Saramago. O movimento das personagens ocorre, em geral, pela travessia marítima ou fluvial, como lembra Soethe, ao elencar “Jesus na barca com seus discípulos, a acalmar os ventos e as ondas, e Caronte, na mitologia grega ou em Dante” (SOETHE, 2007, p. 224) como (arqui)movimentos, permitindo o trânsito entre mundos diferentes.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, tal passagem de um mundo a outro é inaugurada pela narração dos momentos que antecedem a chegada do navio ao porto de Lisboa, quando o narrador expõe a moldura espacial das ações narradas, antecipando o desfecho. No horizonte, uma cidade lúgubre, cinzenta, fantasmática, para onde Ricardo Reis retorna para morrer, como afirma o próprio título do romance, conduzido pelo Caronte invisível que governa o navio, um deus ou destino que traz a personagem de volta, ao útero mortal da pátria tempos atrás abandonada. Assim avalia o narrador associando, por analogia, a imagem aterradora aos sentimentos de Ricardo Reis: “[era] como se o Highland Brigade viesse a escorrer do fundo do mar, navio duas vezes fantasma. Por gosto e vontade, ninguém haveria de querer ficar neste porto” (SARAMAGO, 2005, p. 08 – colchetes nossos). É evidente, até óbvia, a utilização da imagem espectral e da palavra “fantasma” como antecipação da morte da personagem.

Se Lisboa constitui a topia, o Rio de Janeiro figura no romance como espaço heterotópico por excelência, onde o monarquista português Ricardo Reis fizera fortuna. Enquanto Lisboa é topofóbica para a personagem, a cidade do Rio de Janeiro simboliza a topofilia (BACHELARD, 1993), como se depreende pelo trecho em que o narrador relata um sonho do protagonista: “agora sim, dorme, sonha que está uma manhã de sol e vai passeando pela Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, à ligeira por ser muito o calor, começa a ouvir tiros ao longe, rebentamentos de bombas, explosões, mas não acorda, não é a primeira vez que sonha este sonho” (SARAMAGO, 2005, p. 45-46). A dinâmica do sonho confirma o caráter heterotópico e algo quimérico, nas atuais circunstâncias, após o regresso, da cidade brasileira, instaurando a superposição contrastiva de lugares, fatos e temporalidades, pois os tiros e bombas ocorrerão, no futuro, em Lisboa, e não no Brasil. O efeito de sentido, alcançado pelo recurso à antecipação, ainda que algo vaga, é de confinamento num mundo distópico de onde não é possível escapar, sequer em sonho, pois a realidade nefasta se impõe inexoravelmente sobre a personagem que, quando acordada, tenta alhear-se ao máximo dos acontecimentos.

A força da imagem do deslocamento espacial e sua onipresença na narrativa pode ser mensurada pela gradação sensorial, visual, construída por descrições detalhadas – algo cinematográficas – da cidade, a demonstrar sua abjeção na leitura da personagem focal, e pela homologia entre fatores climáticos e os sentimentos de Ricardo Reis. A conjugação entre elementos

estruturantes do espaço através da atividade psicológico-emocional da personagem e fatores climáticos constitui os chamados “efeitos de ambientação”³⁷ (TOMACHEVSKI, 1989), que têm como produto a expectativa, pela criação de atmosfera que antecipa fatos apenas posteriormente narrados. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a chuva incessante e a oscilação da sua intensidade estão em homologia com os sentimentos da personagem focal, embora estes variem pouco em profundidade, devido à incapacidade de Ricardo Reis de sentir-se parte da cidade, do país, da população, quiçá, da humanidade. A personagem tenta manter-se distante dos acontecimentos que se assomam no entorno; isso justifica a recorrência da figura da janela, limiar que mantém Ricardo Reis em segurança, apartando-o do mundo dos outros, dos pobres assolados pela chuva, dos seres humanos comuns, com os quais faz questão de lidar do modo mais distanciado possível, incomodando-se com olhares e palavras que lhe parecem invasivos. No início, ainda na travessia, ele entrevê a cidade ignóbil “por trás dos vidros embaciados de sal” (SARAMAGO, 2005, p. 08), portanto, mantendo-se distanciado, o que pode significar também falta de clareza na visão, dada a opacidade da janela, que lhe turva a vista, imagem que funciona como metáfora do distanciamento da personagem frente à realidade.

O movimento de literal descida dos viajantes do navio compartilhado por Ricardo Reis que, de longe, os avalia remete – cultural e literariamente – às imagens infernais, cuja configuração funesta, desértica, algo pós-apocalíptica, é construída pelo narrador por meio de palavras e expressões como “ruína”, “vulto”, “ilusão”, “luzem mortificamente”, “vigias baças”, “ramos esgalhados de árvores”, “negros, os guindastes estão quietos”, além do emprego insistente do verbo “morrer”. A descida dos outros é assim descrita, como um caminhar por paragens íferas, portanto, negativas:

Descem os primeiros passageiros. De ombros encurvados sob a chuva monótona, trazem sacos e malas de mão, e têm o ar perdido de quem viveu a viagem como um sonho de imagens fluidas, entre mar e céu, o metrônomo da proa a subir e a descer, o balanço da vaga, o horizonte hipnótico (SARAMAGO, 2005, p. 09).

Tal descida também indicia o descenso de Ricardo Reis, que retorna à pátria para decair socialmente, tornando-se até suspeito de subversão pelos agentes do sistema fascista de Salazar; desce também moralmente, diante de si mesmo e dos seus pares, por envolver-se com uma empregada de hotel; move-se para baixo ao sentir-se paradoxalmente perdido na familiaridade de Lisboa, outrora abandonada, e também por estar em crise poética, o que o impede de desenvolver alguns versos já esboçados. Além de tudo isso, evidentemente, o caminhar vagaroso rumo à morte figura como descida e encerra o romance, sob o signo de uma atmosfera tumular. Do ponto de vista filosófico-literário, a descida está associada, no romance em geral, à procura pelo autoconhecimento ou por algo perdido, refletindo “uma inquietação interna, como o Graal, por exemplo” (FREIRE, 2007, p. 179). No entanto, não parece ser este o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*. A personagem afirma, aos que lhe perguntam, que a volta à pátria está associada à morte de Fernando Pessoa, cujo fantasma aparece de quando em quando a Ricardo Reis, superpondo formas existenciais

³⁷ Constituem “efeitos de ambientação” os modos de representação do espaço aparentemente “real”, isto é, a construção das relações entre personagens e meio físico-social que as circunda pelo apelo a elementos reconhecíveis no mundo extraliterário.

pelo recurso ao fantástico, revelando jogo intertextual e metaficcional diretamente ligado à própria escolha do protagonista, pois

É uma ficção decalcada de outra ficção cuja realidade se baseava no fato de ser uma ficção. A realidade do Ricardo Reis de Saramago estará sempre medida contra a ficção explícita do Ricardo Reis de Pessoa, e por isso, por mais “realista” que seja a figura de Saramago, a menção do seu nome impede a suspensão da nossa descrença na existência dele como personagem de romance (MACNAB, 1989, p. 142).

Consequentemente, pela lógica predominantemente realista impressa à narrativa, Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, não poderia morrer depois dele, a não ser pela permeabilidade oferecida pelo traço fantástico.

A descida do médico e poeta condiz com o caminho rumo à própria morte que, dado o modo como a personagem vive – em coerência com os *modus vivendi* e *faciendi* do heterônimo de Fernando Pessoa –, apenas passando por ela, algo incólume, numa existência leve e diáfana, mas sem qualquer valor político-ativista para a sociedade. Assim, a descida de Ricardo Reis não reflete sequer a busca pela morte, mas indica uma condução natural para ela, sentida pela personagem do modo apático (no sentido mesmo de ausência de *pathos*), indiferente, tal como sempre vivera. Isso parece ser o mais terrível do romance, cujo herói não é a personagem focal, mas os trabalhadores Lídia e seu irmão, aqueles que, de fato, agem na sociedade com fins de transformá-la, com acento na figura masculina.

Ainda no que se refere ao percurso descensional da personagem ao aportar em Lisboa, na alfândega, o narrador, pela estratégia do movimento gradativo do sentido da visão, sempre pela máscara protetora e confortável de uma janela, acrescido do sentido do olfato, que informa, confirmando e antecipando a morte da personagem focal. O sentimento preferencial e imutável da personagem focal em relação a Lisboa é ligado à imagem de um limbo onde se aguarda a morte, antevista de uma janela qualquer. Acentua o traço límbico da cidade topofóbica para Ricardo Reis o fato de procurar um hotel para viver. No caminho entre o cais e o hotel que o taxista lhe indica, a personagem observa poucas mudanças na cidade; mesmo assim, sente-se como se entrasse num labirinto. A construção da imagem labiríntica da cidade ajuda a construir o espaço como topofobia, além de remeter ao sentimento de Ricardo Reis perante si mesmo, renunciando a iminência do caos político no país. Tradicionalmente, a imagem do labirinto é paradigmática na construção do sentir-se perdido, funcionando como *locus* que encerra um segredo, revelado na narrativa ou não.

Não é gratuito, portanto, o fato de a personagem estar em processo de leitura de um livro intitulado *The god of the labyrinth* que, tanto ela quanto o narrador, valoram negativamente, como demonstra a definição do narrador: “romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação” (SARAMAGO, 2005, p. 20). De fato, Ricardo Reis parece mesmo sentir-se um deus que relega suas criaturas ao sabor das próprias querelas, pairando absoluto e cego acima de todos os seres humanos e de toda a vulgaridade do mundo concreto e da vida ordinária. Ao remeter diversas vezes à inconclusão da leitura do livro pela personagem, o narrador propõe certa homologia entre o protagonista do romance e o leitor empírico, incitando-o a problematizar o próprio lugar na sociedade, instando-o a decidir-se entre ser mero espectador passivo ou agente ativo de transformações.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, observa-se que o labirinto nada tem a revelar, a não ser camadas superpostas do passado que se atam ao presente de

modo incômodo na visão do protagonista, como informa o narrador. Sem precisar do trabalho para sobreviver, Ricardo Reis adquire o hábito de perambular pela cidade de Lisboa, apresentando-a ao leitor como se turista fosse, entediado com as estátuas e monumentos, refletindo com amargor sobre a perenidade das pedras e a efemeridade da vida humana. Um dos trechos sobre tais passeios triviais e sem especial propósito da personagem pela cidade é revelador, pois cria uma imagem contrastiva entre a pedra tumular que figura altiva como jazigo de um médico outrora ilustre e o caráter perecível do ser humano, invisível ante a monumentalidade da pedra. Assim, percebe-se que, ao flunar despreocupadamente pelas ruas labirínticas de Lisboa, a personagem depara-se com o jazigo e com a memória de tempos passados inscrita na cidade porque se recusara a descer a rua, movimento indigno para alguém da estirpe de Ricardo Reis, que sempre prefere subir a descer, movimento que revela sua atenção para o mundo restrito da arte que produz, elitizada, "elevada", inacessível aos incautos que carregam pedras ou que limpam o chão nas regiões baixas da cidade.

A apatia de Ricardo Reis frente à cidade, ao passado, às transformações sociais, não escapa da análise crítica do narrador, que ridiculariza o protagonista sempre que possível, mostrando-se desencantado com os discursos oficiais, seja a arte, seja a história de Portugal. O logro de Ricardo Reis e, ao que parece, de todos os artistas legitimados como símbolos lusitanos, o que o conduz à descida fatal é sua inutilidade perante uma sociedade em transformação, o que Saramago capta da contemporaneidade, especialmente, das guinadas políticas pelas quais passou e continua passando Portugal e, por que não dizer, o mundo. Nos anos 1980, quando o escritor lança *O ano da morte de Ricardo Reis*, o cenário português ainda avalia a ditadura e a situação derivada da Revolução dos Cravos, ainda recente. Além disso, é época de crescimento das reivindicações e mobilizações sociais dos grupos até então marginalizados, silenciados, com o que colabora Saramago, ao revestir as pessoas comuns de carne e de voz, por meio de suas personagens. Logo, percebe-se o estabelecimento de conexões entre o Portugal dos anos pré-fascismo e o Portugal pós-ditadura, pois, de fato,

O 25 de abril transformou a vida de todos os portugueses, modificando as instituições sociais e, sobretudo, influenciando o âmbito artístico lusitano. A abordagem da produção literária portuguesa desses últimos 25 anos não pode prescindir de sondar o modo como esse acontecimento histórico influenciou a atividade escritural dos autores de Portugal contemporâneo. Essa sondagem mostra-se instigante, no caso da ficção portuguesa contemporânea, pois pode ser demonstrada uma estreita vinculação das alterações sociais com a renovação do próprio percurso artístico dos escritores portugueses anteriores e subsequentes a 1974 (ROANI, 2006, p. 23-24).

O elemento figurativo que permite tal leitura é o jornal, do qual se vale a personagem para atualizar-se sobre o contexto português, do qual estivera ausente por tanto tempo, mas, pela gravidade e fragmentação dos conteúdos jornalísticos passa quase que distraidamente, sem sair da zona de conforto que a apatia lhe oferece. Em que pese a evidência desse traço de caráter do protagonista observa-se, em diversos trechos, certa inquietude, mas não suficiente para provocar-lhe os ânimos rumo à ação social efetiva. Há quem interprete a escolha de uma personagem tão insossa para protagonizar um romance ambientado nos auspícios da Guerra Civil Espanhola e próximo da Segunda Guerra Mundial como movimento satírico e irônico de Saramago, argumentando-se que

Não é que decida não tomar posição e daí ficar olímpicamente desinteressado. Simplesmente, por definição, resta *a priori* isolado e inconsciente, preocupado com coisas de pouca importância, com as banalidades do seu quotidiano. Não se apaixona por nada nem por ninguém porque é um homem sem qualidades. [...]

Essa impassibilidade dum entidade que parece não merecer a nossa atenção perante o espetáculo a se desenrolar em redor dela tem uma tonalidade grotesca, e só podemos supor que a conjuntura do inventado com o histórico é uma grande ironia, pois como é, teríamos de definir a sua visão da história como anárquica (MACNAB, 1989, p. 141-142).

Por tal viés de leitura, não se trata de opção pelo alheamento do mundo concreto, mas da condição de certa cepa de artistas, e também de leitores, que preferem recolher-se nos limites burgueses de uma arte pura, desenganada e morta, contra a qual se insurge Saramago com seu projeto artístico contestador. No intuito de construir a ideia de distanciamento político-ideológico, nada melhor do que o não-lugar de um hotel, definido pelo narrador como “lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa” (SARAMAGO, 2005, p. 18), mas lido pela personagem da forma usual, alienada: “é como estar em casa, no seio da família, do lar que não tenho” (SARAMAGO, 2005, p. 25). O hotel escolhido, bem como sua localização, voltado para o rio, auxilia na criação da atmosfera lúgubre, pois parece soterrado sob os despojos da decadência monárquica que arrasara todo o país, acentuada pela iminência dos regimes fascistas que se instalam na Europa.

A toponímia e a descrição do ambiente confirmam tal aposta interpretativa. Sentindo-se estrangeiro na terra pátria, a personagem prefere a espacialidade impessoal de um hotel chamado Bragança, cuja arquitetura e decoração algo *kitsch*, associada ao tom utilizado pelo narrador, conferem certa austeridade decadente ao lugar, extensível aos hóspedes, o que também pode ser lido como uma descida na dinâmica da narrativa, dados o anacronismo e o desencaixe do monarquista Ricardo Reis em tempos que se anunciam turbulentos. O gerente destina a Ricardo Reis um quarto no andar superior, indicando a superioridade social que a personagem inspira, ao contrário dos subalternos: o funcionário esforça-se muito e até se machuca ao subir as escadas do hotel com a pesada mala, quando da chegada do hóspede; a empregada Lídia deve subir para servir, portanto, seu lugar é sob o quarto do hóspede.

Microespaço de intimidade no ambiente impessoal e coletivo do hotel, o protagonista solicita ao gerente um quarto “de onde pudesse ver o rio” (SARAMAGO, 2005, p. 15). Na dimensão da narrativa sob foco, o rio simboliza a morte, percurso de Caronte de ambígua duração, nove meses, os mesmos de que dispõe Fernando Pessoa antes de desaparecer definitivamente. Na verdade, *O ano da morte de Ricardo Reis* constitui imagem apocalíptica de um mundo prestes a findar – repetindo o episódio bíblico do Antigo Testamento – em água. A intermitência da chuva e a recorrência da palavra “dilúvio” assim o permitem demonstrar, além de ser Ricardo Reis nada mais do que um fantasma, como a maioria das outras personagens, meros espectros a assombrar a cidade, também ruína. Condensa tudo isso a imagem visual descrita cinematograficamente pelo narrador:

A chuva recomeçou a cair, faz sobre os telhados um rumor como de areia peneirada, entorpecente, hipnótico, porventura no seu grande dilúvio terá Deus misericordioso desta maneira adormecido os homens para que lhes fosse suave a morte, a água entrando maciamente pelas narinas e pela boca, inundando sem sufocação os pulmões, regatinhos que vão enchendo os

alvéolos, um após outro, todo o oco do corpo, quarenta dias e quarenta noite de sono e de chuva, os corpos descendo para o fundo, devagar, repletos de água, finalmente mais pesados do que ela, foi assim que estas coisas se passaram, também Ofélia se deixa ir na corrente, cantando, mas essa terá de morrer antes que se acabe o quarto acto da tragédia, tem cada um o seu modo pessoal de dormir e morrer, julgamos nós, mas é o dilúvio que continua, chove sobre nós o tempo todo, o tempo nos afoga (SARAMAGO, 2005, p. 43).

Os signos representados pelos substantivos concretos água, chuva, dilúvio, corpo, avizinham-se em movimento de gradação no interior do universo semântico composto pela morte no romance. Os mecanismos que funcionam como reforço para a cena emblemática são: a descrição detalhada do movimento de queda pela submersão dos corpos nas águas infernais e a intertextualidade estabelecida com o *Hamlet*, Shakespeare, justamente pela personagem afogada. O trecho citado também permite entrever recurso caro à poética de Saramago, bem sucedido no romance em questão: a remissão a outras artes, seja pelos meandros da evidente intertextualidade, seja pela criação poética de imagens nas filigranas do texto. Tudo isso reverbera na dimensão estética, provocando os efeitos pretendidos na recepção, em termos da adesão sensorial e emocional do leitor. Sensorial pela sinestesia, alcançada tanto pela musicalidade das palavras quanto pela criação de imagens. Emocional porque os recursos linguísticos e poéticos são articulados em função da catarse que a inversão da morte trágica de Ricardo Reis consegue provocar, apesar da aparente naturalidade e da antecipação. Registre-se que há, aqui, subversão do sentido aristotélico de tragédia, bem ao gosto contemporâneo, pois o destino a ser cumprido, no caso, é a morte, inexorável, mas que não ocorre após grande feito ou sacrifício, dada a insipidez, o alheamento e a anestesia existencial do “herói” de Saramago.

Outro aspecto importante, a piedade, constrói-se pela ausência de ação, pelo fato de a personagem estar perdida num mundo que desaba, sem nada compreender. Há, ainda, que se considerar o horror diante da inexorabilidade da morte, mas este é apenas um prenúncio, pois o verdadeiro horror reside no espaço-tempo ulteriormente construído, apontado, mas ainda fora dos limites temporais do texto: os países onde se aloja o fascismo, com destaque para Portugal. Portanto, pode-se afirmar que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o anúncio, desde o título, da morte do protagonista, funciona na antecipação do final da narrativa, mas não apenas isso, orienta o leitor para o espaço-tempo sócio-histórico. Assim, a morte do protagonista perde em importância, ante todo o detalhamento do percurso humano rumo à morte e ao discurso político que exala da narrativa.

Todos os aspectos citados conferem à cidade de Lisboa o traço de *locus* fúnebre, espacialidade tumular que abriga apenas mortos-vivos e mortos de fato. Correspondem aos mortos-vivos duas categorias de personagens. A primeira diz respeito aos subalternos, do ponto de vista social, pois são eles que lutam e morrem para tentar libertar Portugal do regime salazarista. São, portanto, personagens arraigadas ao lugar, conferindo-lhe um mínimo de dinâmica, colorido e esperança, embora estejam localizadas nos patamares mais baixos na estratificação social: a empregada de hotel Lídia e o marinheiro, seu irmão. Quanto ao segundo tipo, constituem maioria, subdivididas em: portugueses alienados, que saem às ruas para dar vivas a Salazar, participando das tradicionais festas populares sem perceber sua conversão em meros comícios fascistas; o poeta Fernando Pessoa, recém-falecido, que tem nove meses (os mesmos nove da gestação) para “viver” numa espécie de limbo, vagando entre mundo dos supostamente vivos e o cemitério, até o completo desaparecimento,

ao final do prazo; o próprio Ricardo Reis, pequeno-burguês, médico, poeta mais afeito ao mundo das musas intangíveis do que à realidade social, negando-lhe a importância; Marcenda e o pai, burgueses hipócritas, solidários ao regime fascista. Quanto aos mortos, são representados por personagens históricas conhecidas, que resistem à degenerescência do mundo contemporâneo em forma de estátuas distribuídas pela cidade, para as quais ninguém olha, mas que a todos vigiam, do alto de seus postos, situando-se acima das pessoas comuns, decadentes aos olhos do narrador, por não terem contribuído senão para a descida, em amplos níveis, do país e do povo, tendo se tornado instrumentos do discurso oficial.

Disso tudo deriva a impossibilidade de se descolar as dimensões artística e política que envolvem a produção do escritor, presentes tanto na construção das personagens quanto nas relações estabelecidas entre elas, emergindo do texto pela crítica à arte que não atua politicamente, guiada por princípios pretensiosos de distanciamento das contingências históricas. Aflora dos textos também a crítica à intransponibilidade das fronteiras sociais (Ricardo Reis permite-se manter relações sexuais com a empregada Lídia, mas pensa em propor casamento a Marcenda, moça de família tradicional que, simbolicamente, tem paralisada a mão esquerda, símbolo do comunismo, inimigo dos fascismos apoiados pela classe social à qual pertence a personagem) e, conseqüentemente, à ausência de reconhecimento do papel fundamental, ativo e silenciado pelos discursos oficiais, dos segmentos populares, a quem Saramago dedica especial atenção em sua poética. Tanto é assim que Lídia é a única personagem capaz de despertar a mínima atenção de Ricardo Reis para o mundo circundante, mas a barreira social é dotada de mais peso do que a inclinação que, porventura, ele pudesse ter pela empregada e amante. Somente ela, a musa invertida, transmutada de inefável realidade a mais tangível das mulheres comuns, é que tem o poder, atribuído pelo narrador, de servir a Ricardo Reis como uma espécie de guia amoroso e, ao mesmo tempo crítico, pelo mundo familiar e, concomitantemente, não-familiar, apontando-lhe a concretude.

No entanto, as dificuldades da vida daqueles a quem é impossível ater-se à mera contemplação não suscita qualquer interesse em Ricardo Reis para além de alimentar-lhe os olhos, enquanto a morte não chega. Por isso, talvez, se verifique o exacerbado e proposital emprego dos verbos “ver” e “assistir”, sempre utilizados com carga semântica vinculada à apatia social e à falta de interesse mais profundo por qualquer elemento externo à personagem e ao seu atávico tédio existencial.

Percursos espaciais em *Memorial do Convento*

Do ponto de vista dos vetores político-espaciais, enquanto em *O ano da morte de Ricardo Reis* pode-se observar concentração nas relações superioridade/inferioridade, tanto no que diz respeito à cidade de Lisboa – como se sabe, marcada, topograficamente, pela divisão entre Cidade Alta e Cidade Baixa – quanto à estratificação social, em *Memorial do Convento* percebem-se formas mais esgarçadas e refinadas de tratamento do espaço e das relações humanas nele alojadas. É inegável a persistência da crítica social pela denúncia da estratificação mas, no romance sob foco, as relações contrastivas entre alto e baixo não se restringem ao cotidiano de pessoas comuns, mas à verticalidade do poder sobre os que se situam nos lugares mais baixos da sociedade. Em virtude

do caráter incisivo da opressão exercida pelos poderosos sobre os desprivilegiados, o acento positivo recai sobre as relações horizontais entre os alijados do poder, expondo-se a configuração de uma rede solidária que imprime certa esperança à humanidade. No entanto, o mundo é também topofóbico, assim como o de Ricardo Reis, com um pequeno lugar reservado para a transgressão pela via do sonho, permitido pela relação ambígua entre o sobrenatural, o miraculoso e o maravilhoso (LE GOFF, 1989; CARVALHO, 2006), típica do medievo.

Pelo exposto, percebem-se condições históricas para algumas personagens agirem por movimentos de insurreição contra a ordem vigente, ainda que não vivam tal subversão de modo consciente, com vistas à ação política. Exemplos disso em *Memorial do Convento* são: o poder da protagonista, Blimunda, de ver por dentro das pessoas e até de roubar-lhes as “vontades” (energia vital, desejos), a construção da “passarola” (máquina de voar) e a problematização feita pelas personagens dos dogmas cristãos, o que lhes acarreta perseguição e morte pelo tribunal do “Santo” Ofício. Os elementos pagãos, típicos do maravilhoso, são condensados, em *Memorial do Convento*, pelo tema do sonho, recorrente na obra romanesca de Saramago e responsável pela ligação do humano com o mundo concreto e não o contrário, como se costuma apregoar, pelo senso comum. Sobre isso, afirma o narrador: “Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem uma coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu” (SARAMAGO, 2000, p. 113). Sonho e transgressão coadunam-se no romance em leitura, pois o sonho do padre Bartolomeu Lourenço o conduz à Holanda, onde busca conhecer os segredos alquímicos que lhe permitirão desvendar o mistério de voar por meio de uma máquina, cuja aparência assemelha-se a um pássaro. Tanto é assim que, durante a aventura aérea, sobrevoando as personagens focais Mafra, o povo, ao avistar a passarola, agradece a Deus pelo “prodígio”, “mandando voar por cima das obras da basílica o seu Espírito Santo” (SARAMAGO, 2000, p. 200). Portanto, para os dominados, a transgressão sempre será vista a partir do discurso dominante, que introjeta valores e sistemas explicativos eficientes, no sentido de inculcar certa visão de mundo, por diversos mecanismos de coerção, obnubiladores da criatividade e inibidores da dúvida.

Importa reconhecer que, na dinâmica do romance, o sonho parece mais real, útil e inofensivo do que as realizações concretas dos poderosos, cujos vestígios foram legados à posteridade, como o convento de Mafra. Para a tresloucada construção, também um sonho, que se torna o tormento de muitos homens, forçados a trabalhar na obra, foi necessário recorrer a quase uma epopeia, descrita com detalhamento no texto de Saramago. Pela descrição dos sofrimentos por que passam os trabalhadores da obra, apresenta-se a crítica à loucura despótica e à futilidade do rei (extensível aos poderosos em geral), condensada no episódio da pedra gigante, por terem sido mobilizados inquantificáveis esforços humanos e animais, quedando alguns mortos pelo caminho. Irônico, manifesta-se o narrador, ao relatar todas as aflições da busca por uma pedra gigante em outra localidade e, no retorno, a submissão dos trabalhadores que, mesmo cansados, vão à missa, agradecer a Deus. De fato, o narrador não se exime de criticar, sempre que possível, a cegueira do povo perante as seduções do poder, oscilando de modo ambíguo entre tal olhar negativo, tristonho e cruel, e a amorosidade pelos que sofrem. Vários episódios

demonstram a crítica: a alegria do povo ante as mortes de “hereges” nos autos-de-fé, em praça pública, ante as touradas, ante a troca das princesas entre Portugal e Espanha, ante as visitas do rei às aldeias, sendo o povo incapaz de perceber que figura apenas como espectador passivo, mas legitimador, do poder real, como se depreende do seguinte trecho:

Aglomerado nas margens do rio, o povo não via nada, mas servia-se das suas próprias experiências e recordações de boda, e assim imaginava os abraços dos compadres, as efusões das comadres, as malícias sansas dos noivos, os rubores calculados das noivas, ora, ora, tanto faz rei como carvoeiro, não melhor que o parrameiro, isto, a bem dizer, é um povo de grosseirões (SARAMAGO, 2000, p. 309).

Evidentemente e como já mencionado, o narrador não apenas critica o povo, mas deita-lhe avaliação positiva, amorosa e, até, poder-se-ia afirmar, cristã, não fosse isso ultrajante a Saramago. O procedimento utilizado nesse sentido pelo escritor configura-se como uma espécie de micro-história irônica, à qual são acrescentadas encenações de encontros que não ocorreram “verdadeiramente”, mas que poderiam ter ocorrido, fosse o mundo mais justo, se as pessoas comuns não estivessem relegadas ao papel de massas espectadoras e passivas diante das ações praticadas pelas personagens que ocupa(ram) cargos de poder, tal como narradas pela historiografia oficial e ridicularizadas por Saramago. Tanto é assim que figuram como personagens focais em *Memorial do Convento* pessoas do povo e não apenas os poderosos que, inclusive, são sempre tratados com desdém por Saramago e seus narradores, o que demonstra movimento paródico duplo, afim tanto com demandas contradiscursivas da contemporaneidade quanto com relatos que circulavam com regularidade na Idade Média, centrados na apresentação de um mundo às avessas, inversões da “realidade” social que se impunha com a violência exercida, sobretudo, pela Igreja Católica, com especial destaque para as ações da Inquisição.

A ambiguidade parece ter sido intrínseca ao mundo medieval europeu pois, apesar da imposição católica, viu circular relatos que portavam elementos de concepções pré-cristãs, melhor dizendo, pagãs, tal como apontado tanto pelo medievalista Le Goff (2003) quanto por Bakhtin (1993). No entanto, nos limites deste trabalho, considera-se que a leitura do romance pelo viés conceitual da paródia permite compreender satisfatoriamente as configurações político-espaciais sem, obrigatoriamente, enveredar pela noção de carnavalização. Define-se paródia como relação polêmica estabelecida entre referentes de linguagem por referência direta e não entre um enunciado e a realidade social. Vale salientar que, por polêmica, se entende a relação de contrariedade assumida por um enunciado frente a outro, anteriormente proferido e em circulação pelo ambiente discursivo social, como aponta Fiorin (2009). Portanto, em estreito vínculo com a memória discursiva. A modalidade preferencial para a materialização da polêmica é a paródia, recurso considerado por Fiorin (2009) o mais exemplar da bivocalidade discursiva, marcado pela orientação divergente em relação ao texto-fonte, “imitado por ridicularização”. Isto é, invertido pela crítica (HUTCHEON, 1989). A paródia reivindica a fala do outro como sua, com vistas à negação da legitimidade da voz alheia, provocando reflexão e propondo mudanças radicais. Segundo Bakhtin, o “uso da palavra parodística é análogo ao uso irônico ou a qualquer uso ambivalente das palavras de um outro emissor, uma vez que também nesses casos as palavras da outra pessoa são empregadas de modo a transmitir projetos antagônicos” (BAKHTIN, 1983, p. 473). No caso

em questão, a paródia incide sobre textos já institucionalizados produzindo, como saldo, “um riso, às vezes, macabro” (MANTOLVANI, 2007, p. 02). No caso de Saramago e de seus narradores, riso debochado, como se percebe quando da inauguração da obra por D. João V, a 17 de novembro de 1717:

Venha pois sua majestade para que se comecem os dias gloriosos da vila de Mafra, para que os seus moradores levantem as mãos ao céu, eles que com os seus percíveis olhos vão ver a quanto alcança a grandeza de um rei, monarca sublime, graças a quem podemos gozar estas antecâmaras do paraíso enquanto às celestiais moradas não acedermos, tarde seja, que mais apetece estar vivo que morto (SARAMAGO, 2000, p. 127).

A paródia realiza-se, em *Memorial do Convento*, por procedimento especial, configurado por um tipo de relato que se convencionou denominar “romance histórico” ou “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991), nomenclaturas diferenciadas e já amplamente discutidas e problematizadas no ambiente dos estudos literários contemporâneos e por cujas sendas não se arvora neste trabalho. De qualquer sorte, parece fácil observar que, na contemporaneidade, há uma intensa “sedução pela memória” (HUYSSSEN, 2000), que incita a remissão ao passado para provocar reflexões sobre o presente, sobre as relações intrincadas entre permanências e contingências. O que deve ser sublinhado é o fato de que o passado, mesmo se aludido pela referência explícita a textos historiográficos ou de outras ordens discursivas dominantes e subvertido, jamais será de todo apreendido em sua dinâmica, pois “nunca é um a priori dado e acabado, mas uma construção ou efeito do presente da enunciação. Por definição, o passado é uma ausência presentificada na metáfora do discurso” (HANSEN, 1998, p. 20). Assim considerado, recorre-se a Vázquez que, ao aprofundar as teses de Halbwachs (2004) sobre a memória, observa que: “os fatos não estão dados, a narrativa não é elaborada mediante a seleção de acontecimentos ou fatos, mas fatos e acontecimentos se convertem em tais por meio da organização narrativa dos discursos” (VÁZQUEZ, 2001, p. 109).

Tal acento na mirada para o passado – o “boom de memória” referido por Martín-Barbero (2000) –, verificável na contemporaneidade em várias artes e até no mundo *pop*, suscita a questão da memória e esgarça a reflexão sobre o espaço, físico, geográfico, arquitetônico e imaginário, que assume feições de palimpsesto, imbricando temporalidades não necessariamente ajustáveis, mas oscilantes na dinâmica entre memória e esquecimento. Le Goff introduz outro aspecto relevante para a leitura da obra sob foco e seu contexto, ao pontuar que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 2003, p. 46). Comprova este argumento o inegável interesse contemporâneo por remeter e problematizar a historiografia oficial como discurso dotado de uma “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2003).

No que diz respeito a tais imbricações entre espaço e tempo, memória e esquecimento, na dinâmica da interdependência entre passado e presente, entende-se que a complexidade dos espaços construídos em *Memorial do Convento* é compreensível na vertente das “heterocronias do tempo que se acumula infinitamente” (FOUCAULT, 2006, p. 419), o que se pode denominar também, pelo tipo da relação estabelecida, palimpsesto, devido à superposição de camadas de fatos, personagens e possíveis históricos e ficcionais registrados no espaço da cidade de Lisboa, de Portugal, do império. A observância desse traço conduz a outro tipo de heterotopia, a “heterotopia por excelência”, que

Foucault relaciona ao navio. Neste caso, a literatura, a própria arte, funciona como o outro lugar, o utópico em sua plasmação realizável, ainda que no plano exclusivo da imaginação de um escritor.

O mundo por onde perambulam as personagens de *Memorial do Convento* tem como *locus* principal – topia do romance, derivada do apelo aos relatos historiográficos – a cidade de Lisboa, centro do poder decisório e *habitat* da corte de D. João V, mas com o vetor apontado para Mafra, cidade, onde se decide construir o convento franciscano que dá título ao romance. Ambas refletem, cada uma a seu modo, o estágio de transformação por que passava o que seria Portugal no futuro; na verdade, toda a Europa, que oscilava entre o mundo medieval e o mundo desconhecido que se descortinava. Tal oscilação, no entanto, estruturou-se de modo diferente, a partir de diversificados focos de interesse, como evidenciam as disparidades entre os modelos de colonização implantados nos Estados Unidos, por exemplo, e nas colônias portuguesas. Fato é que todas as certezas estavam abaladas pois, “nessa época, a mentalidade europeia estava em plena transição dos valores dominantes no mundo medieval para valores modernos, e a “descoberta” do Novo Mundo constituiu golpe fatal para a teocracia, fundando novas racionalidade, episteme e cartografias” (COELHO, 2009, p. 155), o que, no entanto, não ocorreu de modo organizado nem automático, tendo sido necessário aguardar o século XVIII para que as monarquias ditas absolutistas e despóticas fossem capazes de construir discursos e práticas capazes de equilibrar os interesses da Igreja Católica com os interesses comerciais dos impérios que dividiam o “mundo novo” entre si. Enfim, como sintetiza o narrador de *Memorial do Convento*, tratava-se de “um tempo de contrariedades” (SARAMAGO, 2000, p. 91), e aproveita para salpicar o texto com ironias como esta: “nem parecemos aquele país civilizado que deu mundos novos ao mundo velho, quando o mundo tem todo ele a mesma idade” (SARAMAGO, 2000, p. 105).

Traço parodístico e, ao mesmo tempo, orgânico em relação ao barroquismo típico da época e também ao modo como Saramago utiliza os procedimentos narrativos, é o contraste, quem também figura como imagem recorrente no texto. Em *Memorial do Convento*, o mundo medieval contrasta com as novidades ainda suspeitas de um mundo diferente, constituído pela imbricação entre heterotopia e utopia. A primeira configura-se pela anexação, territorial e no imaginário, dos espaços desconhecidos, aglomerando espacialidades e temporalidades diferentes no nascente império português. Tais espacialidades, as colônias, são mencionadas na narrativa como outros espaços, ao mesmo tempo exóticos e fontes de exploração, sustentáculos da topia, caracterizada não por Lisboa como espaço em si, mas por todo o seu “mobiliário”: os próprios monarcas, a corte, o poder, a constituição de um centro para um mundo heterogêneo que se volta para si próprio, sendo obrigatória a construção de uma identidade lusa, capaz de congrega todas as diferenças e aproximar simbolicamente as enormes distâncias.

Mas, enquanto as chamadas grandes navegações implicaram o deslocamento marítimo dos poderosos que institui a nova ordem, o sonho de voar, concretizado na narrativa pela figura da passarola, constitui uma utopia, no sentido de um lugar ou condição que não existe, mas que as personagens sentem como realizável no mundo concreto, assim como a conquista de territórios que a mentalidade medieval defendia não existirem. A utopia alada, imagem móvel como a época em leitura, entretanto, deve ser condenada, à loucura ou à fogueira da Inquisição, pois avilta a vontade de poder e legitimação

dos novos impérios realizada pela demarcação territorial, ao passo que a liberdade de vagar pelo céu afronta o controle dos caminhos permitidos, ultrapassando as fronteiras da península ibérica. E, note-se, ainda mais perniciosa, pois permite ao padre Bartolomeu Lourenço e ao casal herege (Baltasar e Blimunda) ascender para perto de Deus, aproximando-se do *locus* celestial. No entanto, para os sonhadores/construtores da passarola, ela é uma “máquina” de voar que lhes poderia alçar não para perto de Deus, mas para longe da Inquisição. A utopia erige-se ainda mais complexa e incisivamente, pois encarna a ciência, que se avizinha como discurso dominante (tecnologia que concretiza sonhos), embora ainda mesclada às crenças cristãs medievais (representadas pela referência à alquimia, ao éter). Em suma, tudo em *Memorial do Convento* parece circunscrever-se à esfera oscilante de um tempo que se vê em amplo processo de transformação, ainda não desarraigado dos valores antigos e não plenamente certo dos que os substituirão. Conforme provoca Fonseca:

Assim é que idealizadores do arrojado invento – Baltasar, Blimunda e o Padre Bartolomeu – enformam, metaforicamente, os princípios renovadores contrapostos, com incipiente sucesso, à arcaica mentalidade de raízes medievais da época representada pela teocracia política e religiosa, cujo instrumento de controle sócio-moral fora a instituição da Inquisição (FONSECA 1994, p. 36).

A contradição está no fato de que, inicialmente, o visionário padre Bartolomeu Lourenço é apadrinhado de D. João V, que lhe permite até construir a passarola na quinta do Duque de Aveiro, em poder do rei, que venceu algumas contendas judiciais. Mas, depois, os discursos do padre tornam-se suspeitos, bem como o invento que, outrora, tanto agradava e cujo sucesso era esperado com ansiedade. Na opinião de Fonseca (1994), tal contradição materializa narrativamente as próprias contradições históricas das relações entre Estado e Igreja, bem como “as razões inquisitoriais”, permitindo compreender o artifício de Saramago, pois

Esta técnica de enfatizar um conflito que naturalmente deveria inexistir – dadas as condições éticas que a situação deveria por princípio preservar – torna-se extremamente efetiva como estratégia retórica utilizada para denegar os objetivos básicos da ideologia inquisitorial. [...] Como resultado, tem-se a impressão de que o século dezoito português apresenta-se afundado num absurdo domínio religioso, rendendo, praticamente sem saída, a razão e o bom senso a um estado de absoluto mutismo e inação (FONSECA, 1994, p. 37).

Trata-se, portanto, de um mundo confuso, barroco no que tem de ambíguo, de excessivo e de terrível, simultaneamente mundano e profano (MANTOLVANI, 2007; SANTOS, BATALHA, s/d), o que é acentuado na narrativa, do ponto de vista estritamente espacial, pela indefinição entre ruralidade e urbanidade. Lisboa é lugar de todos, não em sentido democrático ou topofílico, mas topofóbico, espécie de palco de um mundo pretensamente cosmopolita que se inaugura, sem que ninguém ainda seja capaz de captar-lhe os contornos, porque inaugurais, vez que:

Foi preciso a época burguesa para que o movimento inverso nascesse: a expulsão dos elementos populares do centro para as heterotopias periféricas ainda rurais, transformadas desde então em “subúrbios”, receptáculos do habitat, dotados de uma isotopia particularmente bem legível. Desse modo, a

heterotopia corresponde, mas apenas em certa medida, à *anomia* dos sociólogos. Os grupos anômicos produzem espaços heterotópicos, cedo ou tarde capturados pela *práxis* dominante (LEFEBVRE, 1999, p. 121).

É por isso que Lisboa deve ser considerada o espaço tópico por excelência, e as localidades do interior devem ser entendidas como heterotopias, pois são os lugares habitados pelos “outros”, olhados com benignidade por Saramago porque subjugados ao poder monárquico e megalômano de D. João V e de sua corte. No entanto, tal relação entre os espaços citados é engendrada de modo complexo no romance pois, sempre que a corte joanina desloca-se pelo território português, tais lugares e suas insígnias tornam-se, provisoriamente, extensões da topia básica, devido à presença real, celebrada pelo povo, que almeja assemelhar-se ao dominador, ao invés de se lhe opor como resistência, o que é recorrentemente criticado pelo narrador. Diante da dificuldade de conseguir e manter emprego em Lisboa, mesmo subalterno, diz o narrador sobre as possibilidades de Baltasar: “mas lá estão os caldos das portarias, as esmolas das irmandades, é difícil morrer de fome em Lisboa, e este povo habituou-se a viver com pouco” (SARAMAGO, 2000, p. 84).

Tanto é alienado o povo que parece não perceber as mudanças em processo, apresentadas pelo narrador, com frequência, por meio de imagens especulares invertidas. Algumas, inclusive, são reforçadas ao longo da narrativa, com a reiteração dos contrastes entre: grandeza e pequenez, figurativizadas pela suntuosidade crescente da corte, enquanto a vida das pessoas comuns é cada vez mais difícil, suja, abjeta (de Baltasar e Blimunda, os protagonistas, e a dos trabalhadores da obra); pela indiferença em relação à morte do filho da irmã de Baltasar, enquanto o filho do rei recebe um funeral que mobiliza grandes contingentes e pompa; trabalho intelectual do padre x trabalho braçal de Baltasar e Blimunda.

Além dos valores em oposição grandeza/pequenez, outra imagem de inversão é a fronteira entre um mundo fechado e limitado que finda e um novo que se aproxima, com vetor orientado para fora dos limites territoriais, com ambições cosmopolitas. Isso é narrativizado: 1) pelos assassinatos nos autos-defé, vividos como espetáculos, como qualquer outra festa popular, encontrando paralelo nas touradas; 2) pelas alterações profundas nas festas populares, com inserção de elementos típicos do capitalismo nascente, como a venda de produtos pelas ruas, e o aparecimento de um novo agregado social, a multidão urbana; 3) pela ambivalência entre a permanência do tempo cíclico a reger a existência humana nos estratos sociais mais baixos (o romance inicia com a morte da mãe de Blimunda pela Inquisição e termina com a morte de Baltasar na mesma situação), afim à concepção temporal do mundo medieval, contrariamente à seta do tempo, de vocação teleológica, típica da modernidade; 4) Pela sujeira típica da cidade de Lisboa, atenuada para as novas festas.

A tendência cosmopolita manifesta-se pela presença de Domenico Scarlatti na corte portuguesa, encarregado de introduzir os infantis no mundo da música. No entanto, a imaginação subversiva de Saramago constrói relações de amizade entre o forasteiro Scarlatti, o insano padre Bartolomeu e o casal de trabalhadores. A evidente musicalidade que a presença da personagem Scarlatti traz para a narrativa tem efeito de sentido sinestésico (funcionando quase como o som intradieético das trilhas sonoras no cinema), dado o modo como o narrador descreve a música e como utiliza poeticamente a musicalidade das palavras, às vezes por aliterações, às vezes criando imagens visuais, ao associar os sentidos semânticos à sonoridade das palavras, em descrições detalhadas.

Nesse novo espaço sócio-histórico-cultural e geográfico em (re)configuração, a topia citadina expande-se de Lisboa para outras localidades, como Mafra, gestando-se a isotopia lusitana urbana, apresentada no romance pelo assombro de Baltasar ante a própria aldeia, quase irreconhecível:

Baltasar abre a boca de espanto, vem duma aldeia e entra numa cidade, bem está que Lisboa seja o que é, nem poderia ser de menos a cabeça de um reino senhor do Algarve, que é pequeno e perto, mas também doutras partes grandes e distantes, que são o Brasil, África e Índia, mais uns tantos lugares avulsos espalhados pelo mundo, bem está, digo, que seja Lisboa aquela desmedida confusão, porém, este ajuntamento enorme de telheiros e casas de muitos e variados tamanhos, é coisa que só vendo ao perto se acredita (p. 204) [...] Está um pouco azamboado Sete-Sóis, que nova Mafra é esta, cinquenta moradas lá em baixo, quinhentas cá em cima, sem falar noutras diferenças (SARAMAGO, 2000, p. 207).

Em que pese a força da isotopia em processo de crescimento, o romance também instala espaços heterotópicos, onde os despossuídos vivem, muitas vezes, de modo transgressor, como Baltasar e Blimunda, que sequer são oficial e religiosamente casados. São personagens que apenas transitam por Lisboa, pelos espaços públicos, sem qualquer acesso aos espaços do poder, vivendo sempre nos espaços heterotópicos, marginais, nada suntuosos, dos não-nobres, dos relegados, como aponta Mantolvani:

Ao tratar os locais exteriores ao centro, afastados do poder, pelo viés do sério, os narradores assumem uma posição comprometida com o espaço das margens, com o espaço dos excluídos da história dos dominantes, silenciados no tempo e no espaço pelas instituições absolutistas, afrontando o pensamento monológico e valorizando, na ficção, o mundo do trabalho e o homem comum como construtor de sua própria história. (MANTOLVANI 2007, p. 07).

Assim, pelo imbricamento de lugares heterogêneos, conclui-se que os tempos inaugurais da modernidade portuguesa careciam de um *locus* diferente das topias orientadas pelo fechamento medieval. Inicialmente, a abertura confundiu, como demonstra Saramago em *Memorial do Convento*, estabelecendo conexões orgânicas pela recorrência aos traços do barroco, até a conformação moderna das cidades e do urbano, como pontua Tuan:

Na escala temporal da evolução cultural, o começo do urbanismo, com o desenvolvimento concomitante das ideias de transcendência, rompeu a concha do lugar-orientado, nutridor de vida, das comunidades neolíticas. A atração das cidades baseia-se em grande parte na justaposição do aconchegante e grandioso, da escuridão e claridade, do íntimo e do público (TUAN, 1980, p. 31).

Ampliando a reflexão de Tuan, por que não dizer, na justaposição de temporalidades e espacialidades? Ao serem apropriados e (re)construídos por Saramago no contexto contemporâneo, fatos, personagens, lugares do passado português afloram como signos heterocrônicos, índices da acumulação de tempos e espaços impossíveis de completa reconstituição, mas que podem ser problematizados, discutidos e denunciados como vontade de verdade, como discurso incidente, de algum modo, na contemporaneidade, constituindo-a e, ao mesmo tempo, corroendo-a pelas entranhas, em eterna aporia.

Como conclusão, somente a deriva

Após trilhar o percurso acima exposto por entre as filigranas espaciais dos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento*, dificilmente algo se conclui. A literatura de Saramago é tão preta de detalhes, de jogos, de pistas, de erudição e de polissemias que o entrançado torna-se quase intransponível, no que reside sua beleza e poder de comunicação com leitores afeitos aos riscos. De qualquer sorte, em que pesem tais considerações, certo risco foi assumido, portanto deve-se, ainda que provisória e precariamente, encerrá-lo, nos limites de um trabalho que, ao menos, tentou lançar um olhar amoroso sobre a obra de escritor-cidadão tão comprometido com a humanidade, seus percalços e esperanças, e com a arte. Pululam dos seus textos não apenas o rigor literário e o riso irônico, mas também as conexões poéticas estabelecidas com a pintura, o cinema, a música, o mundo do trabalho, do intelectual ao braçal.

Ao convocar de modo tão explícito e crítico a historiografia oficial e ao recorrer às poesias e aos poetas alçados à categoria de símbolos da nação portuguesa, como fez em outros romances, sempre ancorado na realidade social – tal como recolhida e recomposta dos documentos oficiais, crônicas da época e criada pela imaginação artística –, Saramago obriga o leitor a aceitar comprometer-se com o pacto melindroso que o cerzimento entre literatura, espaço concreto e História impõe. Complicado porque, ao mesmo tempo em que parece próximo, às vezes até por movimentos homo e autodiegéticos (GENETTE, s/d) dos narradores e das personagens, pelo recurso à paródia, sobretudo em *Memorial do Convento*, “estabelece-se uma relação que é crítica e anti-nostálgica, pois se afirma a partir do distanciamento irônico” (PEREIRA; LOPONDO, 2008, p. 06). Só assim, pela distância espacial e temporal, mas jamais com frieza, ao contrário, com ardor ideológico, é que Saramago consegue posicionar-se como artista-político, alcançando lugar próprio e único no universo literário contemporâneo, definido por Santiago como lugar de exposição “da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta” (SANTIAGO, 2002, p. 56-57).

Tal relação entre subjetividades (no caso, a comunicação entre escritor e leitor) espacial e temporalmente situadas, além do posicionamento político explícito de José Saramago fortalecem o argumento segundo o qual se deve compreender a literatura como expressão subjetiva da vida, dos diversos modos de experienciá-la e de lidar e aprender com ela. Esta opção estética está diretamente ligada à proposta poética do escritor português, centrada no tensionamento máximo da linguagem. Vale pontuar que a subjetividade da experiência é prerrogativa da abordagem temática, bem como sua expressão para fins comunicacionais, pois, conforme registra Starobinski ao refletir sobre Rousseau: “A linguagem tornou-se o lugar de uma experiência imediata, enquanto permanece o instrumento de uma mediação. [...] A palavra é o eu autêntico, mas por outro lado revela que a perfeita autenticidade ainda falta, que a plenitude deve ainda ser conquistada, que nada está assegurado se a testemunha recusa o seu consentimento” (STAROBINSKI, 1991, p. 106–107 - grifos do autor). Se de comunicação se trata aqui, convém assinalar os modos

como Saramago dialoga com o leitor, a fim de garantir a compreensão de seu projeto artístico-político.

Nesse sentido, Saramago não permite ao leitor o esquecimento sobre o fato de estar diante de uma obra literária, posicionando-se, portanto, “contra a incidência alienante da distância estética sobre o espectador” (BOOTH, 1961, p. 101 - tradução nossa). Com o objetivo de alcançar tal efeito cognitivo e, com isso, garantir a adesão do leitor até a última página, o escritor utiliza com eficácia mecanismos como: alteração no *status* do narrador (em termos de voz e nível narrativos, cf. GENETTE, s/d); inserção de personagens poetas (Ricardo Reis e Fernando Pessoa) e inventores (Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Baltasar, Blimunda, Scarlatti e o próprio monarca, D. João V); recorrência a elementos não-realistas e evocação de situações pautadas pelo inusitado, sempre devidamente glosadas pelos narradores. Por tudo isso, compreende-se que o leitor não pode ser mero observador externo, pois a convocação de sua subjetividade ocorre não apenas por representação, mas por interpelação direta, ao ser inserido como elemento fundamental da própria forma do romance e, como tal, evidenciado pelo escritor, o que revela o princípio constitutivo do próprio estilo romanesco (cf. KAYSER, 1977, p. 70 – tradução nossa).

Ao tentar compreender, ainda que preliminar e superficialmente o trabalho de um escritor de tamanho estofo, criou-se uma lógica interpretativa para a observação do espaço nos dois romances a partir da proposta de um percurso que iniciou na cidade de Lisboa, onde se concentram as ações narradas em *O ano da morte de Ricardo Reis*, e no espaço mais complexo, que engloba um mundo em transformação, compreendendo o país, Portugal, com Lisboa figurando ao centro, e o império português, em *Memorial do Convento*. Dessa forma, depois de percorrida a trilha, pode-se afirmar que todos os espaços mencionados, inclusive os heterotópicos, com exceção apenas da cidade do Rio de Janeiro, constituem topofobias na leitura de Saramago, isto é, lugares de negatividade, de vida difícil para o ser humano, não como consequência de propriedades intrínsecas ao próprio espaço, mas derivada da presença e da ação (ou inação, no caso de Ricardo Reis) humanas. No entanto, ao mesmo tempo há, inegavelmente, um sabor topofílico dispensado aos referidos espaços, o que parece entremear de maneira orgânica a indecidibilidade típica de Saramago entre crença e descrença na humanidade e nos discursos e ideologias por ela produzidas, entre desespero e esperança, notadamente no universo da sociedade e da cultura portuguesas.

Articula-se ao tratamento oscilante dos espaços um dos traços poéticos recorrentemente verificados nas obras em tela, a sinestesia – a conjugação de sentidos pela musicalidade, pela criação de imagens visuais e pelo estabelecimento de relações entre elementos da cultura popular e da cultura erudita –, empregada para a afirmação do argumento da arte como lugar da libertação, possibilidade de emancipação humana frente aos poderes instituídos, à soberania imposta e mantida à custa de ideologias que se imprimem na sociedade e na cultura portuguesas. Quiçá, de todo o mundo ocidental, com especial acento para a crítica ao cristianismo católico, ainda que a relação com tal ideologia possa ser interpretada por viés aporético, alojado na indecidibilidade constitutiva do projeto artístico do escritor, que oscila entre o profundo amor e a crítica à humanidade, a Lisboa, a Portugal e ao *ethos* português, captado por Saramago com maestria, nos termos definidos por Fonseca:

No caso português, Saramago – com fina percepção da psicologia antropológica da sua cultura – ensaia uma plausível explicação para esta

dominância de poder [catolicismo] indicando que primariamente existe na sociedade portuguesa, como fato tradicional, duas disposições básicas e intimamente relacionadas: a pré-disposição para a aceitação da autoridade constituída e a decorrente e natural relutância para imediatamente aceitar ideias e inovações que obrigam a um radical reexame dos conservadores padrões e valores do seu *status quo* e da sua identidade coletiva. Saramago parece situar-se a meio caminho entre a rejeição categórica da existência de uma verdadeira índole religiosa característica da mentalidade portuguesa e a suposição de que tal povo representa sobretudo uma cultura cínica em termos de crença, cultura esta, entretanto, mesmerizada pelo gosto da extravagância solene e do ritualismo cerimonioso (FONSECA, 1994, p. 42-43).

Em geral, no que concerne às tessituras que englobam história, espaço e ficção, as narrativas de Saramago estudadas parecem constituir-se como “estórias-até-agora”, não apenas acumulações, mas sobreposições, tanto de fatos, personagens e espaços eleitos pela historiografia oficial e pela arte como dignos de nota quanto de fatos, personagens e espaços relegados ao esquecimento, cujas lacunas o escritor pretende preencher. Assim, conforme propõe Massey:

o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora (MASSEY, 2008, p. 29).

Tal simultaneidade é explicitada nas narrativas por meio de um dos procedimentos mais empregados por Saramago e já exaustivamente pesquisado: a construção topográfica da cidade de Lisboa e de Portugal, realizada na clivagem entre fronteiras fluidas que se movem entre: fatos históricos, isto é, o que aconteceu e, sobretudo, o modo como a historiografia oficial construiu discursivamente; ficções, o que poderia ter acontecido, nos limites do provável ou do possível; e o sonhado, isto é, o impossível, deliciosamente pensado, artisticamente configurado e esteticamente saboreado. As três dimensões são indissociáveis no contexto da obra romanesca de Saramago e articuladas, do ponto de vista técnico, narrativo, pelo acento na descrição e na criação de imagens por meio de comparações que, muitas vezes, funcionam como conectoras – por paralelismo – entre o passado e a contemporaneidade, tudo somado ao tom crítico, no estilo politizado do escritor.

Tal é a realidade contemporânea construída na ficção de Saramago, nos umbrais do século XXI: palimpsesto espacio-temporal, concentrado no espaço que nunca pode ser considerado o mesmo (Lisboa, Portugal, Mafra ou qualquer outro), pois camadas de tempo, de memória, superpõem-se, erigindo uma espacialidade sempre em processo, orientada contra as “imaginações hegemônicas” (MASSEY, 2008), por meio de um processo não de negação completa e cabal dos relatos oficiais, mas da “criação colaborativa” (STEINER, 2003), acrescentando outros exemplares à dispersão de documentos, fragmentos, monumentos, eleitos pelos discursos e agentes dominantes.

COELHO, L. R. On the Fringes of Contemporary Aporia: Political-spatial Configurations in José Saramago’s Literature. **Olho d’água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p 87-114, 2010.

Referências

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BERGEZ, D. A crítica temática. In: BERGEZ, D. (Org.) et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

COELHO, L. R. *Nas filigranas do espaço: interioridades, liminaridades, exterioridades em A Trilogia de Nova York, Leviatã e Desvários no Brooklyn*, de Paul Auster. 2009. 280f. Tese de Doutorado (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

DINIZ, M. G. Entre a Nau de Ícaro e a Jangada de Pedra: utopia e iberismo em Saramago. In: *Conhecimento em Debate*. João Pessoa, 8, 2008, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA – UFPB (Anais), João Pessoa, CCHLA-UFPB, 2008, p. 01-07. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/Conhecimentoemdebate/programação.php>>. Acesso em 14/09/2010.

FIORIN, J. L. A obra de Mikhail Bakhtin: conceitos-chave. Curso ministrado entre 13 e 17/04/2009, sob organização do NUPED-UFBA, Salvador, UFBA, 2009.

FONSECA, P. Ironia, sátira e secularização no *Memorial do Convento* de José Saramago. **Letras**, Curitiba, n. 43, p. 35-47, 1994.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Aufran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. 18 ed. São Paulo: Graal, 2003. p. 15-38.

FREIRE, J. A. T. Variações em torno do mesmo tema: a descida. **Aletria** – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 15, p. 178–187, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_jatf.pdf>. Acesso em 25/07/2010.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAYSER, W. Qui raconte le roman? In: BARTHES, R.; KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON, Ph. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. p. 59-84.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: editora da UFMG, 1999.

LE GOFF, J. *História e memória*. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: editora da UNICAMP, 2003.

_____. O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval. In: _____. *O maravilhoso no Ocidente Medieval*. Trad. José António P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1989.

LOPONDO, L; PEREIRA, H. B. C. Um narrador sob suspeição: *Memorial do Convento*, de José Saramago. **Labirintos**, Feira de Santana, v. 4, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/13_artigo_lilian_lopondo_e_helena_pereira.pdf>. Acesso em 03/08/2010.

MACNAB, G. A interface história-invenção em três romances de José Saramago. **Letras**, Curitiba, n. 38, p. 134–143, 1989.

MANTOLVANI, R. M. Saramago e Pepetela: as representações dos espaços em *Memorial do Convento* e *A gloriosa família*. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 1, mai./2007. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/paginas/anteriores.php>>. Acesso em 06/09/2010.

MARTÍN-BARBERO. J. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. Rio de Janeiro: Artelatina, 2000.

MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ROANI, G. L. Sob o crivo dos cravos: as portas abertas por Abril. In: *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*. São Paulo: Scortecci, 2006.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 38-52.

SANTOS, E. M. C.; BATALHA, M. C. Blimunda: a mulher demônio enquanto elemento atuando no campo do sagrado. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v. IX, n.17, s/d. Disponível em: <www.filologia.org.br/ixcnlf/17/09.htm>. Acesso em 11/10/2010.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Memorial do Convento*. 25. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SOETHE, P. A. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria** - Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 15, n.1, p. 221-229, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002114.html>. Acesso em 17/08/2010.

STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau – a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STEINER, G. *Gramáticas da criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T (Org.). *Teoria da Literatura II*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1989.

TUAN, Y-T. *Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. Rio de Janeiro: Difel, 1980.

VALENCY, G. A crítica textual. In: BERGEZ, D. (Org.) et. al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 183-226.

VILAS BOAS, G. Utopias, distopias e heterotopias na literatura de expressão alemã. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, s/v., n. 6-7, p. 95-118, 2002. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23346/2/gvilasboasutopias000094761.pdf>>. Acesso em 18/09/2010.

A MARGEM EM *MAINA MENDES*, DE MARIA VELHO DA COSTA: DE ESPAÇO DE EXCLUSÃO A ESPAÇO DE RESISTÊNCIA

Adriana Monfardini*

Resumo

Observamos, neste artigo, a representação dos espaços de marginalização em *Maina Mendes*, considerando as personagens Hortelinda, Maina Mendes, Dália e mãe de Maina Mendes, em sua inter-relação com o meio. Enquanto as duas últimas caracterizam-se pela submissão inconsciente, as primeiras assumem uma posição de protesto e resistência frente à ordem estabelecida.

Palavras-chave

Identidade; Marginalização; Maria Velho da Costa; Mulher; Romance.

Abstract

This paper discusses the representation of spaces of marginalization in *Maina Mendes*, considering the characters Hortelinda, Dalia, Maina Mendes, and her mother, in their interrelation with the environment. While Hortelinda and Maina are characterized by unconscious submission, the other two assume a posture of protest and resistance against the established order.

Keywords

Identity; Marginalization; Maria Velho da Costa; Novel; Woman.

* Doutora em Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM - 97105-900 - Santa Maria - RS – Brasil. E-mail: adrianamonfardini@yahoo.com.br

Neste trabalho, abordaremos o problema da exclusão social, observando como estão representados e constituídos textualmente os espaços de marginalização da mulher no romance *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa. O romance, afora os aspectos sócio-históricos mais gerais, toca na questão da identidade feminina e no papel da mulher numa sociedade patriarcal. Excluída desde sempre do centro do poder, a mulher se constrói a partir da margem. Porém a marginalidade, aqui, assume um caráter diferenciado: deixa de ser simplesmente o espaço para onde são impelidos os destituídos de poder e passa a ser um espaço de resistência, não mais imposto, mas exigido. Entretanto, essa rebeldia não marca todo o segmento excluído (no caso, o das mulheres). Pode-se perceber, no romance, uma oposição entre um tipo de personagem que está conformada ao seu papel social, e por isso mesmo não tem consciência de sua marginalidade, e um segundo tipo que não se amolda ao papel social que lhe é imposto e que, consciente de sua posição marginal, a assume numa atitude de confronto e diferenciação em relação aos padrões estabelecidos. Para evidenciar essa oposição, consideraremos, neste trabalho, as personagens Hortelinda e Maina Mendes, de um lado, e Dália e mãe de Maina Mendes, de outro.

Desde já fica claro que as personagens consideradas no romance não são excluídos sociais, marginais no sentido mais comum do termo; ao contrário, são elementos que possuem um papel social dentro da ordem instituída. O papel social, segundo Burke, é “definido com base nos padrões ou normas de comportamento que se esperam daquele que ocupa determinada posição na estrutura social” (BURKE, 2002, p. 71). No romance, a marginalização das personagens se dá, assim, não pelo fato de elas estarem à margem do sistema, sem uma função social definida, mas pelo fato de essa função ter um valor secundário dentro desse sistema. No caso de Maina Mendes e Hortelinda, a marginalização se dá mesmo pelo fato de elas frustrarem as expectativas com relação ao cumprimento de seu papel social. Além disso, a marginalização contestada no romance diz menos respeito à classe que ao gênero. É o papel da mulher e a sua marginalidade dentro do centro da sociedade que é o objeto de reflexão.

A não ocupação de um lugar próprio, o não cumprimento de um papel social se revelam, assim, como táticas de resistência frente a uma ordem instituída. Essas táticas contribuem para a construção de uma identidade de resistência, definida por Castells como a identidade

criada por atores sociais que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos (CASTELLS, 1999, p. 24).

Em vista disso, Maina Mendes e Hortelinda podem ser consideradas objetos destoantes dentro da estrutura social. A própria ligação entre as duas já é marcada por um contra-senso aos olhos da sociedade burguesa: Maina Mendes é filha de uma família distinta e abastada, enquanto Hortelinda não passa de uma reles cozinheira. A relação que se estabelece entre elas rompe com a norma vigente, não condizendo com o padrão de comportamento normalmente observado nas relações patrão–empregado.

Além disso, Maina Mendes é uma heroína insólita. A começar pelo nome, que lembra o verbo “amainar”, induzindo a uma relação que não se confirma: o “amainamento” de Maina Mendes é superficial; em seu interior repousa uma

“quieta ira”, uma “fúria de fêmea e atilada”, que em dados momentos transborda e em seguida volta a se recolher, mas permanece. Não deixa também de chamar a atenção o fato de a heroína, que dá seu nome ao romance, ser a personagem cuja voz menos se escuta. Mas talvez o que haja de mais insólito em Maina Mendes seja o fato de ela aceitar e exigir a sua marginalidade, fazendo desse espaço marginal um espaço de diferenciação e resistência. Assim, a subtração do direito à palavra é convertida, em Maina Mendes, em mudez voluntária, assim como é voluntária a sua exclusão do convívio social. Desse modo, Maina Mendes se nega a praticar o jogo das convenções, em que a mulher é necessária como presença figurativa, mas não atuante. Assim, a personagem entra em choque com as regras estabelecidas, segundo as quais à mulher não é permitido jogar, mas muito menos sair de campo.

É importante notar que a ira de Maina Mendes volta-se não contra os homens, representantes do poder constituído, mas contra as mulheres que se submetem mansa e inconscientemente a esse poder. Representativas dessa classe de mulheres são a mãe de Maina Mendes e a serviçal Dália. Note-se que a mãe sequer é nomeada no texto. São personagens marcadas pela passividade, pela submissão, pelo asseio. As próprias atividades com que se ocupam essas mulheres em momentos de distração (o bordado, o crochê) são marcadas pela quase inércia. Mesmo no caso de atividades de utilidade prática, como a organização da casa, essas se apoiam na necessidade de deixar ou recolocar as coisas nos seus devidos lugares, limpas e certas. Veja-se, a propósito, a descrição de Dália em serviço:

Perfeita no serviço, vê-la em remanso é saber lá dentro uma cesta de vime, baixa e larga, onde se acamam os lençóis sem vinco e por igual dobrados, os guardanapos de linho, o monograma em todos acertado, os panos de cozinha como guardanapos, os naperons gomados, todas as pontas tesas e cada rima com seu lugar previsto (COSTA, 1977, p. 40).

Esse cuidado em pôr no lugar, em conter, se estende também aos cuidados com a aparência pessoal, o que pode ser verificado no asseio da mãe de Maina Mendes:

No quarto, os ganchos do cabelo vão da pedra mármore à altura dos seios já presos, acima dos músculos já hirtos no cingir das barbas de baleia e dos colchetes, vão da pedra aos dedos escorrentes e ao cabelo tombado na nuca e que já vai sendo erguido, madeixa após madeixa sombria no ainda pouco claro da manhã. E o cabelo assim concertado desfaz-se junto à frente esquerda para crescer mais um aperto enredado que tomará luz, tirará volume (COSTA, 1977, p. 24).

Do mesmo modo, é necessário que a mãe procure constantemente conter, ajeitar a filha:

E já a mão em cone mole se estende ao folho de goma esfacelada, já o tafetá do laço será entesado com a demora de um quarto de manhã, já sonogado o paio, já Maina Mendes com futuro acatado (COSTA, 1977, p. 34).

O “futuro” da mulher, que a mãe inconscientemente aceita, é preparado com desvelo, pois ela sabe que é este o seu dever:

O dever de que as que lhe nascessem fêmeas fossem senhoras a ajeitar, a mãe diminui-lhe o nome, encolher a quer e tolhê-la ao fofo e à compostura, os bandós pesados e afinal em seu lugar medido (COSTA, 1977, p. 33).

O asseio quanto à aparência é significativo dentro de um espaço social ocupado pela mulher. Simone de Beauvoir já destacara o duplo caráter da *toilette*: “destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, meio a que pertence), mas ao mesmo tempo concretiza o narcisismo feminino” (BEAUVOIR, 1980, p. 295). É notável, também aqui, o descompasso de Maina Mendes com relação às convenções: a personagem não demonstra vaidade, nem asseio, nem qualquer preocupação quanto à sua imagem pessoal; tanto que, quando da sua partida para a nova casa em função de seu casamento, merece a repreensão da própria Hortelinda: “mas pra que essas pobrizes de ir a cumprir pena, de ir fugida a convento, de deixar aqui o rico como roupa de defunto?” (COSTA, 1977, p. 83). Esse despojamento voluntário de Maina Mendes marca sua recusa a esse papel ornamental imposto a mulher.

Registre-se, porém, que, enquanto a atitude de Maina Mendes implica uma consciência crítica acerca de sua real condição, na mãe de Maina Mendes, “o pensamento ali não é” (COSTA, 1977, p. 24), evidenciando que não há consciência acerca dos atos já involuntariamente praticados, de tão repetidos e solidificados na tradição. A mãe de Maina Mendes é como um “animal cordato que se afina a pelagem, diariamente acossado pela mesma carga de seu encanto e mansidão” (COSTA, 1977, p. 24). E por isso Maina Mendes – que se amua com essa arrumação das coisas cada uma em seu “lugar previsto”, que se revolta contra essa “minúcia de preservar-se” – revolve-se em “asco e ira” mas também em “tremendo e inconstituido dó” e “pasma” diante dessa condição que é quase uma sentença irrecorrível.

A revolta de Maina Mendes se configura já em sua primeira aparição no texto, na cena em que desenha a dedo (e em silêncio) no vidro da janela um barco a vapor e uma tesoura aberta. Fuga e corte, ruptura com uma “casa que não é lição de vida” por “tão conhecida em suas leis” (COSTA, 1977, p. 23). Essa cena inicial antecipa toda a trajetória da heroína no romance, evidenciando desde o início sua índole rebelde, marcada “por uma qualidade de fero amuo [...], pela firme constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimônia e pela contenção levadas até ao absurdo” (COSTA, 1977, p. 23), absurdo que se revela no mutismo voluntário, no seu comportamento excêntrico, na loucura finalmente atestada.

Também o ódio a Dália nutrido por Maina Mendes é significativo dessa ira contra a falta de consciência feminina diante de sua realidade social. Assim como Hortelinda, Dália é uma serviçal, pertencente, portanto, a uma classe social e economicamente desfavorecida. Entretanto, contrariamente à cozinheira, Dália aspira à ascensão social:

Dália é a imagem e semelhança de seus patrões muitos, pois partirá sempre à proposta de casa de melhor talher e mais fino luxar. E como tudo que é à imagem e semelhança, tensa de desejo e grotesca. Com recato lhes cobiça os proveitos e lhes odeia com cuidado os filhos menores. Com os maiores e pais tem gasta sua donzelia perdida e deles aguarda, com cautela ainda, que a tornem dona (COSTA, 1977, p. 40)

Note-se que neste fragmento está implícita toda uma crítica à cobiça e à hipocrisia burguesa, pois Dália é à “imagem e semelhança de seus patrões”. No que se refere à cobiça de Dália, o que à primeira vista poderia parecer um impulso da serviçal no sentido de uma mudança se revela, na verdade, como conformidade com o que é imposto às mulheres: a submissão e a passividade. Dália não é agente de seu destino, por isso espera que “a tornem” dona; a

decisão é masculina, e à mulher cabe a atitude passiva da espera. Neste aspecto, Dália é tão “cordata” quanto a mãe de Maina Mendes, pois aspira não à independência e autonomia feminina, mas simplesmente à ascensão a esse “lugar medido” que cabe às mulheres, esse mesmo lugar que não pode conter Maina Mendes.

Enquanto a mãe de Maina Mendes e Dália vinculam seus destinos à proteção masculina, Maina Mendes (e junto com ela também Hortelinda) renuncia a essa proteção em favor de sua autonomia. Diz Maina Mendes a Hortelinda:

não é do querer de homens de vinho fino e siso palavreiro que espero [...] Só conheço querer que não me tolha na tua companhia e não busquei homem mas guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre (COSTA, 1977, p. 84).

Para ser “sem dono” é preciso renunciar a todas as convenções e talvez, como Maina Mendes, chegar à loucura, ao espaço em que impera uma outra ordem, que jamais obedece à ordem legítima. O silêncio de Maina Mendes é também uma outra ordem de discurso. Tanto a loucura como o silêncio não podem ser dominados ou manipulados, podendo, por isso mesmo, serem utilizados como táticas de resistência. Tática é definida, aqui, a partir de Michel de Certeau, como “a arte do fraco”, determinada pela “ausência de poder” (CERTEAU, 2003, p. 101). “A tática é o movimento dentro do campo de visão do inimigo [...] e no espaço por ele controlado” (CERTEAU, 2003, p. 100). Segundo de Certeau, o indivíduo que se acha submetido a uma lei imposta pode subverter essa lei, tirando proveito dela, sem no entanto contrariá-la. Da mesma forma que há estilos ou maneiras de utilizar uma língua, por exemplo, há o que o autor chama “maneiras de fazer”.

Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível [...], mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui como que um segundo nível imbricado no primeiro [...]. Assimiláveis a modos de emprego, essas “maneiras de fazer” criam um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes (CERTEAU, 2003, p. 92).

Desse modo, usando o silêncio, Maina Mendes não contraria a norma imposta, mas a subverte: faz do silêncio imputado à mulher um uso que distorce a sua função própria, transformando-o em protesto sem palavras. É pelo silêncio que Maina Mendes se afirma:

alembra-se menina que tolhidinha foi de falas mas o querer era seu e ainda agora ninguém lhas tira se a atazanam e do calamento sempre tirou suas vontades e essa formosura que é como o calamento das serras no trovejar (COSTA, 1977, p. 111).

Diante de uma sociedade em que a mulher é figura ornamental e sem voz, Maina Mendes, obedecendo à norma até o extremismo da mudez chama a atenção para a posição marginal e secundária da mulher dentro da estrutura social. Quando há conformidade com a norma, essa marginalidade geralmente passa despercebida, pois é escamoteada pelas estratégias do poder hegemônico. Ao contrário das táticas de resistência, as estratégias, segundo Michel de Certeau, são

ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros (CERTEAU, 2003, p. 102).

Não se conformando à norma imposta, Maina Mendes instaura uma “antidisciplina”, utilizando-se de procedimentos sub-reptícios que acabam por minar as estratégias do poder. A figura de Maina Mendes representa, assim, mesmo permanecendo à margem, um espaço de resistência que sinaliza a necessidade de uma tomada de consciência crítica frente à realidade incontestável da exclusão da mulher.

MONFARDINI, A. The Margin in Maria Velho da Costa's *Maina Mendes*: From Space of Exclusion to Space of Resistance. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 114-120, 2010.

Referências

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo - A experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 2, 1980.

BURKE, P. *História e teoria social*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CASTELLS, M. *A era da informação: economia, sociedade e cultura - O poder da identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, v. 2, 1999.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

COSTA, M. V. *Maina Mendes*. 2. ed. Lisboa, Portugal: Moraes, 1977.

AS VOLTAS COM MARIANAS, MARIAS E - POR QUE NÃO? - JOSÉ

Paola Poma*

Resumo

A intenção desta leitura crítica é apontar o diálogo entre tradição e contemporaneidade, na literatura portuguesa, partindo do desejo e do sofrimento amorosos introjetados e projetados pela famosa freira de Beja - Mariana Alcoforado - abandonada por seu amante o Marquês de Chamilly. Se o estudo tem como mote as *Cartas Portuguesas*, escritas no século XVII, a primeira volta se dá com a edição em 1972 das *Novas Cartas Portuguesas* - escritas por três mãos: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Aqui, evidencia-se o viés, senão sociológico, fortemente denunciativo da opressão vivida pela mulher nas suas mais variadas formas. A segunda volta surge em dois momentos da obra da poeta Adília Lopes: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* - 1987 e *O regresso de Chamilly* - 2000. Estes livros reatualizam a imagem da freira agora em chave irônica e erótica. Entretanto, diante de releituras tão diversas, é possível levantar uma questão comum entre todas: o problema da autoria. Seria a freira de Beja um simulacro de Guilleragues? E as três Marias, uma única voz? E o caso Adília Lopes? Esta análise é uma tentativa de compreender o "rumor" (tradição) criado pelo jogo de intertextualidade e pelo confronto entre escritor e leitura que percorre estes textos contemporâneos.

Palavras-chave

Autoria; Beja; Gêneros Literários; Intertextualidade; Soror Mariana.

Abstract

This article intends to point out the dialogue between tradition and contemporaneity within Portuguese literature, having as a starting point the elements of desire and amorous suffering, introjected and projected by the famous nun of Beja, Mariana Alcoforado, abandoned by her lover, the Marquis of Chamilly. If the present study holds as main theme *Cartas Portuguesas*, written in the 17th century, its first turn follows the 1972 edition of *Novas Cartas Portuguesas*, written by three hands: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa. At this point, it becomes evident, if not the sociological perspective, the denouncing aspect of the text in regard to the oppression suffered by women in its most various forms. The second turn happens in these two pieces of the poet Adília Lopes's work: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* - 1987 and *O regresso de Chamilly* - 2000. These books render the nun's image a more erotic and ironical prospect. Nevertheless, in face of such diverse readings, it is possible to find a common denominator among them: the problem of authorship. Would the nun of Beja be a simulacrum of Guilleragues? Could the three "Marias" be a single voice? What about the case of Adília Lopes? This analysis provides an attempt to understand the "rumor" (tradition) created by the play of intertextuality and by the encounter between writer and reading which occurs in all these contemporary texts.

Keywords

Authorship; Beja; Intertextuality; Literary Genres; Soror Mariana.

* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH – USP - 05508-900 – SP - Brasil. E-mail: ppoma@usp.br

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor.

Sophia M. B. Andresen – *Sóror Mariana-Beja*

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes (1981) afirma que a carta de amor contempla uma dialética particular, ou seja, ela é “ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)” e dentro deste movimento não se pode esquecer a sua função primordial: a de ser uma “correspondência”, ou melhor, uma relação ou correlação que “liga duas imagens”. Portanto, na relação amorosa ela representa o elo entre os amantes que, momentaneamente, encontram-se afastados e, de certo modo, reivindica a reciprocidade para si: uma carta enviada espera a sua resposta e, assim, sucessivamente até que a presença do objeto desejado possa sanar esta falta ou, na pior das hipóteses, a sua ausência (ou a das cartas) venha a confirmar a ruptura da aliança.

Dentro desta lógica, a diversidade de cartas é proporcional à diversidade de remetentes e, conseqüentemente, de destinatários, mas o que pensar quando as famosas *Cartas Portuguesas* (1669)³⁸ de Mariana Alcoforado (1998) transformam-se nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972) das três Marias (BARRENO; HORTA; COSTA, 1980) e voltam em dois livros - *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O regresso de Chamilly* (2000) – escritos por outra Maria, a José (LOPES, 2000)?

É a partir da leitura destas cartas, tecida por vários fios, que a teia deste texto se constrói, não com a intenção de desembaralhar as suas linhas e organizá-las logicamente, mas como um jogo infantil, espécie de “telefone sem fio” às avessas, ou seja, um esforço para ouvir o ruído, o riso, a inversão, o silenciado, o imaginado, enfim, a captura do processo de criação e de recriação de seus jogadores, processo revelador do tempo, dos sentidos e da linguagem.

Eu

A primeira carta enviada é a da famosa sóror de Beja – Mariana Alcoforado exilada no claustro do Convento da Conceição – “escrita a um distinto gentil-homem que serviu em Portugal” (ALCOFORADO, 1998, p. 13), segundo o aviso dado ao leitor pelo editor. Trata-se de uma possível história de amor entre a freira portuguesa e o marquês de origem francesa escrita no século XVII que carrega, antecipadamente, em germe, o problema tão contemporaneamente debatido sobre a autoria. Sabemos e, simultaneamente, duvidamos da existência do autor/autora que elaborou estas cartas. Se há indícios e documentos registrados que garantam a existência de Mariana Alcoforado, por outro lado há variações neste biografismo tais como: origem do sobrenome, idade em que se tornou interna, saltos inexplicáveis na biografia da família Alcoforado e informações que oscilam como, por exemplo, a figura de D. Brites de Brito ora escritã do convento ora, juntamente com D. Fernando, fundadora do Convento da Conceição ou Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição em 1467, imagens distantes daquela descrita por Mariana na 5ª carta:

De tudo isso encarreguei D. Brites, que eu habituara a confidências bem diferentes. Os seus cuidados não me serão tão suspeitos quanto os meus. Ela

³⁸ As datas que se seguem aos títulos das obras referem-se à primeira edição.

tomará as precauções necessárias para que eu fique com a certeza de que recebeu o retrato e as pulseiras que me deu (ALCOFORADO, 1998, p. 46).

Além de um levantamento indicativo do histórico de bastardia na família Alcoforado, o que, de certa forma, serve de justificativa “genética” para o crime cometido.

E as incertezas voltam-se também para a questão da gênese das cartas ou porque elas não revelam o cerebralismo francês ou porque não se reconhecem, nas suas linhas, o discurso e a sutileza amorosa típicos do veio português. Posta em dúvida pelos franceses e pelos portugueses, voltamos à estaca zero. Todavia o que interessa nestas *Cartas Portuguesas* não é quem as escreve, se Mariana Alcoforado ou Monsieur de Guilleragues, o que chama a atenção do leitor é o papel central da escrita no dizer do jogo amoroso, jogo que se estabelece com um único jogador, jogo e cartas perdidos.

Mariana, em sua primeira carta ao Marquês de Chamilly, a parte o tom melancólico e algo mordaz, revela-se dependente da sua própria escrita: “Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter as tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte!” (ALCOFORADO, 1998, p. 19). A linguagem metonímica é reveladora do seu desejo de estar próxima ao marquês e por ele ser tocada, daí a necessidade de reter a carta, pois, como imagem invertida, ecoa a queixa de não receber suas cartas (há seis meses) e, portanto, de não poder tocá-lo. A sensualidade não aparece apenas no tema e no encontro erótico subentendido, o próprio texto carrega em si a corporificação de Mariana, como se cada palavra escrita, cada linha alongada, cada página acrescentada representasse um pedaço de corpo acariciado, tocado, beijado. A freira quer demorar-se nas cartas como um prolongamento do seu próprio desejo e da presença do amado, mas o que recebe em troca são “frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que estavas morto por acabá-las” (ALCOFORADO, 1998, p. 37). Em outros momentos a escrita atua como paliativo, uma falsa presentificação do amado: “Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses, de algum modo, mais perto de mim” (ALCOFORADO, 1998, p. 40-41), culminando num processo psicanalítico já que “escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio” (ALCOFORADO, 1998, p. 40-41). Esse exercício de escrita (as cinco cartas) que recolhe o desejo, alivia a dor e amplia o rancor evidencia o fracasso amoroso de Mariana Alcoforado e nega a dialética barthesiana, confirmando a não-correspondência através da falta tanto das cartas quanto do objeto amado, porém, em contrapartida, confirma o gesto de autonomia em relação às instituições, à história e ao domínio do homem sobre a mulher possibilitado pelo desejo amoroso:

Não sei porque te escrevo: terás, quando muito, piedade de mim, e eu não quero a tua piedade. Contra mim própria me indigno quando penso em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me à cólera de minha família, a severidade das leis deste país para com as freiras, e à tua ingratidão, que me parece o maior de todos os males (ALCOFORADO, 1998, p. 30).

As cartas revelam o paradoxo da situação experienciada pela freira: a libertação e autonomia do desejo em oposição ao encarceramento como forma de punição social.

Porém se na última carta a autora sinaliza a ruptura definitiva – “Escrevo-lhe pela última vez” (ALCOFORADO, 1998, p. 46) – ameniza no decurso da escrita esta decisão usando como subterfúgio o desejo de demonstrar, no futuro,

o sentimento amoroso mais apaziguado, diluído, o que pressupõe uma vontade de resgatar o contato com o marquês - "Quero escrever-lhe ainda uma outra carta para lhe mostrar que, daqui há algum tempo, talvez já tenha mais serenidade" (ALCOFORADO, 1998, p. 52). Ainda que de forma dubidativa, a retomada da decisão anterior de não mais escrever, denuncia o descontrole emocional deixando em suspenso a eficácia do projeto: "Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos?" (ALCOFORADO, 1998, p. 53).

Nós

Já as *Novas Cartas Portuguesas* (BARRENO; HORTA; COSTA, 1980) não colocam em dúvida a questão da autoria, pois, de antemão, explicitam o jogo proposto: são três mulheres, "três irmãs", "seis patinhas sonsas de nós três caminheiras", "instrumento de três cordas", "três aranhas astuciosas fiando de nós mesmas a nossa arte, vantagem, nossa liberdade e ordem". Os símbolos escolhidos para ressignificar a nomenclatura dada ao responsável pela obra criada, isto é, o que se convencionou chamar de autor(a), recebem, agora, as designações de "caminheiras", "cordas" e "aranhas" manifestando o movimento imanente a cada uma destas qualificações. A sequência de nomes permite a contaminação das imagens desautorizando o lugar imóvel do autor, pois se são andarilhas, sem parada, portadoras de cartas, também são cordas e vibram, cantam e, quando tocadas, falam e são também aranhas tecendo sua teia, seu texto, para capturar a presa desejada, imagem, por sinal, de forte apelo sexual. O que se quer ressaltar, portanto, é a necessidade de um trânsito, espécie de "moto contínuo" da escrita que oculta a individualidade da voz para evidenciar uma voz coletiva. E se tal estratégia (e não se pode esquecer - em hipótese alguma - o fato de tal artifício ser um modo de driblar a censura salazarista) visa buscar o desaparecimento da identidade autoral, ela se desdobra ainda mais ao propor a mesma desarticulação, mas, mais perversa, infligindo a cada escritora a necessidade radical de alterar o seu modo de criar. Tramam para os outros e tramam para si mesmas. Escrita que impõe o pacto e o risco:

Tudo isto encadeado, entremeando e ensaiando cada uma forma das outras, como a provar que, e provando, que tomando posse e engravidando cada uma de cada uma de cada uma. Quem não analisava, fê-lo bem, quem não fazia poemas, foi-os fazendo, quem não se fazia valer de pintar olhos, também. Quem não chorava, quase, quem não se agitava, agora sim. Mas sempre perante e dito. A paixão aflita da ameaça de ser doutra forma o mesmo (isso é a paixão), assim se foi selando (zelando por ser) trabalho de regra do imposto ao pacto. O tempo da disciplina começou (BARRENO; HORTA; COSTA, 1980, p. 126-127).

Instaura-se o pacto. Pacto da desordem, da ruptura, do movimento insidioso, da libertação. Pacto firmado com Mariana Alcoforado, em sangue, em cartas, em linhas tecidas para a construção de uma nova irmandade fundamentada no desejo. E que continua a se desdobrar numa outra ordem, pois se há misturadas, não isentas de dor e dúvida, Mariana e Marias ("Penso em vós ambas e vos distingo e não distingo do todo que formamos"), as *Novas Cartas Portuguesas* expandem a imagem da sóror em novas e velhas Marianas: filhas, sobrinhas e netas; Anas, Marias e Mônica; Adélia e Joanas; Josés e Mariano; Chamilly, Antonio e Antoine; Noel e Teresa; Fátima e Isabel ; Joana, Ofélia e

Inês. Entre o fogo de Joana, a água de Ofélia e a faca de Inês as cartas correspondem (correlação): perguntas e respostas, desejos e segredos, incestos e silêncio, torturas e revanches, censura e amantes, sexo e degredo. Desse ângulo, pode-se dizer que este livro concretiza a dialética proposta por Barthes, pois, independentemente do teor da resposta oferecida, a carta cumpre o seu papel, o que foi dito, foi lido e respondido permitindo a circulação das ideias, do tempo e do desejo, consentido ou não.

Ele

O caso de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira é diferente. Numa entrevista concedida a Revista Inimigo Rumor a autora explicita:

Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira são uma e a mesma pessoa. São eu. Como uma papoila é poppy. E muitos outros nomes que não sei. Adília Lopes é água no estado gasoso, a Maria José é a mesma água em estado sólido. Eu sou uma mulher, sou portuguesa, sou lisboeta, sou poetisa, sou linguista (todos somos) sou física, sou bibliotecária, sou documentalista, sou míope, tenho quase 41 anos (nasci a 20 de abril de 1960), sou solteira, não tenho filhos, sou católica, tenho olhos castanhos e meço 1,56, neste momento peso 80 kg, uso o cabelo curto desde 1981, o cabelo é escuro com muitos cabelos brancos, Sou etc, etc... [...] Desse mergulho até o fundo do pantanal, da fossa, como se eu fosse o Prometeu, um Prometeu que vai buscar o fogo às profundezas do lodo, é que nasceu Adília Lopes em 1983. Adília Lopes é nome de crisma. Maria José é o nome de Batismo (OLIVEIRA, 2001, p. 18-19).

Se nas *Cartas Portuguesas* tem-se uma única voz – Mariana Alcoforado – que problematiza a dicotomia ficção/realidade, nas *Novas Cartas Portuguesas* a pluralidade de vozes dissolve esta oposição, pois o que está em jogo é o exercício da liberdade feminina através da linguagem. Ambas diferem da poetisa contemporânea, pois, neste caso, não se pode nem afirmar a inexistência de Maria José nem negar o mascaramento em Adília Lopes. Talvez, aqui, caiba usar um termo tão caro a esta autora: entropia. Arriscaria dizer uma entropia alquímica já que Adília Lopes (assim confirmada) circula entre água e ar gerando esta presença/ausência de ambos os nomes. Se em um poema diz - “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca” (LOPES, 2000, p. 339) - em outro afirma - “Eu sou a luva/ e a mão/ Adília e eu/ quero coincidir/ comigo mesma” (LOPES, 2000, p. 360).

A constante oscilação dos nomes questiona não só a dicotomia personalidade/impessoalidade centrada no sujeito empírico do autor, mas também se expande ao incluir outros personagens do mundo familiar, literário, ficcional. Neste jogo, os poemas, como estrutura literária, também são afetados, transformam-se em pequenas narrativas, poemas em prosa, poemas dramáticos e desestabilizam, pela variação de vozes, as categorias do real e do ficcional como explicita o poema “D. Sebastião e Marianna Alcoforado”: “A minha prisão/ está cheia/ de nevoeiro// O meu convento/ está cheio/ de vento// No nevoeiro/ não tenho/ paradeiro//No vento/ não tenho/ contento [...]” (LOPES, 2000, p. 419).

Adília Lopes além de aproximar a freira de Beja a D. Sebastião, o que pode ser lido como uma ficcionalização do real ou o seu contrário, ou ambos, também propõe outra leitura para a eterna amante de Chamilly. Antes de mais nada,

cabe ressaltar que não se tratam de cartas e, sim, de poemas, dois livros de poemas dedicados aos amantes.

Em *O Marquês de Chamilly - Kabale und Liebe* (1987) a abertura do livro serve de guia de leitura que quer mais desviar a rota do leitor do que propriamente indicar-lhe o caminho, já que parte do "Fin". Título escrito em francês seguido de um poema de uma única estrofe de 5 versos e outros dois poemas enumerados ("1" e "2"). Se este "Fin" ao qual alude é uma remissão, às avessas, a 5ª carta de Mariana Alcoforado na qual a efetivação da ruptura deixa transparecer, num futuro, a possibilidade de uma carta atenuada, aceitando a condição de isolamento e castidade que convém a uma freira e o afastamento (três séculos depois), por vontade própria, do marquês, é, nesta brecha – "outra vez" – que Adília interfere e toma para si a voz da freira:

2

Estou outra vez a escrever-lhe
Para lhe dizer
Outra vez
Que não lhe escrevo mais
Lembra-se dos pesados cortinados
De veludo cor de canela do meu boudoir?
Eu também (LOPES, 2000, p. 85).

Espécie de linguagem fática, a carta vai cumprindo o seu trajeto solitário enquanto sua autora afirma que não escreve mais, escrevendo. Rememora e presentifica um objeto importante na composição do seu quarto: o cortinado. Pesado, de veludo, entre os tons do vermelho e do marrom garantindo a invisibilidade daquilo que esconde. Atesta-se a ilicitude da relação amorosa, a passagem do tempo (já que o tom é realmente mais "sereno") e uma certa melancolia do que foi vivido. A carta-poema contém também uma pergunta "lembra-se...?", cuja resposta "eu também" é desdobrada a partir de uma primeira confirmação ausente "Eu me lembro. E você?". Chamilly, quem deveria responder primeiro, novamente, não responde. A afirmação elíptica é a reverberação do desejo de obter uma resposta do eu lírico.

O título deste poema "2" também interessa na medida em que o duplo pode significar tanto o par amoroso Mariana e Chamilly quanto o par de sujeitos líricos (e/ou empíricos) Mariana e Adília Lopes. A sequência de 16 poemas pode confirmar esta duplicidade, uma vez que é a voz lírica distanciada que relata os sofrimentos de Mariana - "Uma das coisas/ que Mariana mais detesta/ é a publicidade/ ao código postal..."; "Mariana faz vinte e oito anos..." -, mas que, em alguns momentos, cede lugar a primeira pessoa "qualquer dia faço eu trinta anos" (LOPES, 2000, p. 86), permitindo uma leitura em duas chaves ou duas vozes: Mariana/Adília Lopes, oscilação que, no discurso poético, impede a garantia de unidade de voz.

Esta forma de narrar em versos o cotidiano apequenado de Mariana Alcoforado, na sua reclusão, talvez tenha sido a medida mais justa para caracterizá-la, ironicamente, como uma "Epopéia da Espera". Aqui não há peripécias, sofrimentos intensos, inversões e nem mesmo um amor digno de caracterizar-se como grandioso, ao contrário, privilegia uma espécie de rebaixamento das temáticas épicas já que freira enquanto espera anda pelos campos, abre caixas de chocolate como se fossem cartas "em virtude de imaginar", come chantilly porque lembra Chamilly, beija lagartixas na esperança de transformá-las no seu amante, ouve Bach, coloca cartas no correio que são

constantemente desviadas, pois sabe-se que “mais tarde ou mais cedo todas as cartas/ lhe serão devolvidas hermeticamente/ fechadas/ minha senhora o seu amante/ não se encontrou nesta morada” (LOPES, 2000, p. 93). E, depois de várias tentativas de estabelecer contato, recebe como resposta uma crítica mordaz à sua péssima caligrafia:

Minha senhora deve ter
Uma coisa muito urgente e capital
A dizer-me
Porque me tem escrito muito
E muitas vezes
Porém lamento dizer-lho
Mas não percebo
A sua letra
Já mostrei as suas cartas
A todas as minhas amigas
E à minha mãe
E elas também não percebem bem
Não me poderia dizer
O que tem a dizer-me
Em maiúsculas?
Ou pedir a alguém
Com uma letra mais regular
Que a sua
Que me escreva
Por si?
Como vê tenho a maior boa vontade
Em lhe ser útil
Mas a sua letra minha senhora
Não a ajuda (LOPES, 2000, p. 95–96).

Adília, neste poema, depõe a condição de narradora e assume a identidade de Chamilly resgatando e reatualizando a estrutura das cantigas provençais. Abre e fecha o poema com o chamamento típico das Cantigas de Amor - “minha senhora” - cuja posição de inacessibilidade se dá em vias transversais, pois o que torna impossível o entendimento entre ambos, no poema em questão, não é nem a posição social da dama, nem a condição de casada e, sim, a ilegibilidade das cartas enviadas. Percebe-se também, no conjunto da obra, a inversão da coita amorosa já que é o Marquês quem despreza o serviço amoroso da dama. A boa vontade em ser-lhe útil é apenas um modo (ou um reflexo?) pragmático de responder, educadamente, o envio de tantas cartas já que não faz ideia da urgência do assunto, caracterizando, assim, o esvaziamento da vassalagem amorosa. Incluem-se neste jogo intertextual as referências as cantigas de amigo, entretanto as conversas e confissões que deveriam se dar somente no âmbito feminino entre eu lírico, mãe e amigas, no universo poético-ficcional de Adília Lopes ganha um intruso e confirma o erotismo centrado na figura do Marquês de Chamilly e de suas amantes.

Distanciando-se radicalmente do lirismo medieval, a poeta ironiza ainda mais a situação ao sugerir preocupação da parte do marquês em responder as cartas quando, na verdade, indica a displicência e o pouco caso deste pois “o marquês escreveu tão à pressa/ a morada de Marianna Alcoforado/ que a carta foi parar/ a uma freira/ que se chamava Marianna Alcoforado/ mas que não vivia/ no convento onde esta nossa/ Marianna Alcoforado mora...” (LOPES, 2000, p. 96). Os desdobramentos não se reduzem a figura da freira portuguesa. Neste poema há outro Marquês de Chamilly, porém este se corresponde com a sua Marianna, daí a desatenção desta outra para com a carta recebida. Se há, neste caso, relação, ela também prescinde das delicadezas do amor.

Adília, nesta epopeia em tom menor, narra a espera da mulher pelo homem amado e desconstrói a idealidade das histórias de amor ferindo o nosso dedo na roca envenenada e ampliando a realidade da vida desencantada, feita de solidão e de desencontros.

Diferente é *O Regresso de Chamilly*. Abusando das epígrafes, a autora indica quais serão os temas tratados: casamento e filhos e, por espelhamento, amantes e abortos. E se abre o livro com um poema indicando a ruptura de um casal e, em seguida, o dístico “Mas Chamilly chega/ e fica para sempre”, prenuncio das histórias infantis que terminam com a garantia absoluta da felicidade, propõe um deslocamento de leitura com os próximos poemas intitulados “Começo 1” e “Começo 2”. Se o primeiro se estrutura em meio a inversões e subversões, partindo do Gênesis e indo até as histórias da carochinha, “arranca-lhe uma costela/ e faz com ela/ uma flauta/ e do crânio de Mariana/ faz uma cabaça/ com que bebe água/ do poço/ que há no meio/ do claustro/ Chamilly transforma-se num sapo” (LOPES, 2000, p. 452); o segundo ao abrir o verso com um advérbio de negação (que pode ser lido isoladamente ou pode dar continuidade ao enjambement presente em todo poema) desestabiliza a interpretação do mundo polarizada (e excludente) em real e onírico: “Não/ era só um pesadelo/ e um sonho/ Chamilly voltou”. Somado a isto, a proximidade dos substantivos “pesadelo” e “sonho” de significações opostas, neste contexto, intensifica o estranhamento da situação, pois coloca no mesmo patamar sensações muito diferentes proporcionando um desconforto tanto na narradora quanto no leitor. Ainda podemos arriscar mais uma leitura: o pesadelo (ou sonho) era Chamilly ter se transformado em sapo, mas agora que, de fato, voltou, “... ajoelha-se/ perto de Mariana/ debruça-se/ sobre o seu regaço/ pega-lhe nas mãos/ sem lhas tirar/ do colo/ beija-lhe as mãos/ e diz/ Merci/ Mariana abre os olhos/ e diz Milly” (LOPES, 2000, p. 453).

Diante de um momento idílico na vida de Mariana, pleno de realização e de declarações de amor “Marianne, je t’aime” (LOPES, 2000, p. 456), a narradora não perde de vista o caráter do Marquês: “Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Mariana/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres” (LOPES, 2000, p. 457), e entre as mulheres e os afazeres ou os afazeres com as mulheres, inclui neste cenário a pintora modernista portuguesa Émilie Possoz (1888-1967), também conhecida como Mily Possoz.

Mais que
todas as cartas
como nenhuma
carta
és tu Milly
em carne e osso
ao pé de mim
(Mily Possoz também
Está muito comovida) (LOPES, 2000, p. 457).

A presentificação da voz de Mariana propicia a confissão da felicidade vivida e consente na participação de Mily Possoz nesta felicidade, ou porque a artista, que morou em Paris, encena, nesta pequena epopeia, um dos “afazeres” do Marquês de Chamilly ou porque “pinta-lhes/ o retrato... onde se dão/Eva e Adão/ cadela e cão”, traço de intimidade que parece pertencer a ambas as situações. E, novamente, tem-se uma escrita movente, pois os parênteses que limitam os versos referentes à pintora tanto podem revelar um comentário de Mariana sobre a comoção de Mily Possoz, quanto um comentário da narradora deixando escapar

uma dose de ironia, já que, o jogo, subsequente, entre escrita e fala, potencializa a instabilidade da situação, visto a intimidade do chamamento “Milly Cheri” ecoar, simultaneamente, a outra presença (Mily Chérie) devido a homofonia do chamamento, ampliando ainda mais a chave interpretativa. Como afirma Flora Sussekind:

Ambos os conjuntos, o das citações e o dos personagens, contribuindo, pela heterogeneidade de sua composição, pela convivência entre invenções e duplicatas, para a configuração na poesia de Adília Lopes, de um princípio de desintegração enunciativa, de um campo imaginário também saturado de geminações, desdobramentos e contrapartes (SUSSEKIND, 2002, p. 210).

E se há um jogo poético-narrativo de desdobramentos entre as vozes de Mariana, Chamilly e a narradora, Adília Lopes adota como estratégia de fundo as citações, tornando o texto ainda mais movediço. Tais citações são vinculadas as artes plásticas com as presenças de Mily Possoz, tematizada em alguns dos poemas citados; Malevich, presente através da sugestiva comparação entre a tela “quadrado branco sobre fundo branco” de 1918 e a imagem oscilante de corações aludindo, em letras cifradas, ao nome do pintor russo – o que pode ser lido não só como uma declaração de amor da freira de Beja ao Marquês, mas também da autora em relação ao pintor russo.

Outras vezes quando está frio
para andar a pé nos campos Marianna
embacia as vidraças com o bafo
e faz corações com o dedo indicador direito
dentro dos corações escreve
M. A. Love Ch (LOPES, 2000, p. 91).

E, por último Delacroix, citação explícita da tela “mulheres de Argel” de 1834 já que Mariana se assemelha e “enrosca-se como uma/ mulher de Argel” (LOPES, 2000, p. 87).

Como não poderia deixar de ser, as citações literárias são muitas na obra de Adília Lopes. Chama a atenção do leitor, especialmente nestes dois livros, as presenças de Camões, Pessoa e, com mais força, Sophia de Mello Breyner Andresen, cuja poética de inteireza fundada no ideal grego, na harmonia da natureza e, de modo singular, no mar como demonstra o breve poema “Inscrição” - “quando eu morrer voltarei para buscar/ os instantes que não vivi junto do mar” (ANDRESEN, 1991, p. 127), parodiado por Adília ao ser deslocado para o mundo romanticamente irônico da sua Mariana Alcoforado - “quando eu morrer/ hei de voltar/ para buscar/ os instantes/que não vivi/ ao pé de ti/ Milly” (LOPES, 2000, p. 454). Inteireza, aqui, fadada ao fracasso. A volta espectral de Mariana é falhada, visto a inviabilidade de concretizar os desejos eróticos com o Marquês, o que não ocorre no poema de Sophia aludindo a uma possível comunhão com a natureza.

Vale lembrar que os títulos escolhidos por Adília – *O Marquês de Chamilly* e *O Regresso de Chamilly* – diferem daquele escolhido pelas três Marias. Se estas atualizam o título original para *Novas Cartas Portuguesas*, aquela opta por destacar a figura masculina – ao renomear, recontar e continuar a história da freira de Beja – cuja participação não se limita ao envio das cartas, mas a uma efetiva reconciliação amorosa com ares de romance e uma pitada, salgada, do medíocre cotidiano burguês.

Todas essas escrituras ocupam o espaço fronteiro, espaço da desarticulação e arriscaria dizer que é o texto inaugural das Cartas Portuguesas

que promove este movimento ondeante por problematizar, de saída, a fronteira mais radical entre ficção e não ficção, arte e vida. Textos que são “ex-cêntricos”, segundo Linda Hutcheon, pois “assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido” (HUTCHEON, 1988, p. 29). E somaria a estes itens de homogeneização o discurso tão em voga da morte do autor, ler ou ter a necessidade de ler os textos necessariamente neste viés também é um modo de engessá-los. Os autores aqui não se apagam: circulam, ondeiam, oscilam, desarticulam para atingir a liberdade amorosa, política e, especialmente, a liberdade na forma de dizer.

POMA, P. Dealing with Marianas, Marias and - why not? - José. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 120-130, 2010.

Referências

ANDRESEN, S.M.B. *Obra poética II*. Lisboa: Caminho, 1991.

ALCOFORADO, M (atribuídas à). *Cartas portuguesas*. Trad. Eugênio de Andrade. 2. ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 1998.

BARRENO, M. I., HORTA, M. T., COSTA, M. V. *As novas cartas portuguesas*. 3. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 3. ed. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

OLIVEIRA, M. J. S. V. F. de. Entrevista. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, 7 Letras, n. 10, p. 18–19, mai./2001.

SUSSEKIND, F. Com outra letra que não a minha. In: LOPES, A. *Antologia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

ENTRE-LUGARES NA POÉTICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Raffaella Andréa Fernandez*

Resumo

Carolina Maria de Jesus foi uma catadora de lixo na cidade de São Paulo que nos anos de 1960 conseguiu publicar seu livro intitulado *Quarto de despejo*. O sucesso editorial marcou este acontecimento, no entanto após o auge de sua presença na imprensa ocorre o esquecimento dessa "poeta do lixo". Diante de seu texto, podemos nos lançar a uma série de dúvidas que percorrem as construções literárias produzidas pelos brasileiros. Nesse caso, notamos uma constante de tensões produzidas por variações de discursos que cedem forma à sua experiência narrativa, quer dizer, uma série de modelos literários que Carolina procurou imitar a fim de ser reconhecida como escritora. Como sua literatura é marcada por uma mistura de estilos, podemos nos aprofundar em sua escritura para descobrir os momentos em que seu narrador se aproxima de uma literatura maior, ou seja, tradicional, especializada e "bem comunicada" ao gosto da cultura ocidental, e os instantes em que uma *literatura menor* surge com os intempestivos criativos produzidos pelo uso menor que faz da linguagem. Sua narração é capaz de ativar uma *linha de fuga* em relação às literaturas canonizadas, nisso consiste sua força inventiva e a caracterização de um tipo de composição artística comum a países de formações culturais *híbridas*.

Palavras-chave

Carolina Maria de Jesus; Hibridismo Cultural; Literatura "Menor"; Pontos de Fuga.

Abstract

Carolina Maria de Jesus was a garbage collector in São Paulo who in 1960 had her book published entitled *Quarto de despejo*. The editorial success made in remarkable, however, after the highest point of her presence at media this poet of garbage was forgotten. Considering her text, it is possible to infer several doubts which go through the literary constructions produced by Brazilians. In this writer's case, we notice a constant of tensions produced by variations of discourses which provide form to her narrative experience. In other words, different literary models which Carolina tried to imitate to be recognized as a writer. As her literature is marked by a mix of styles, we can find in her writings moments in which her narrator approaches a major literature, in other words, traditional, specialized and "well communicated" to the western culture's taste, and moments in which a minor literature appears with some unexpected creations produced by exploring the minor language. Her narration is able to point to a distinct direction if compared to consecrated literatures and in this consist her inventive capacity and the characterization of a sort of artistic composition frequent in countries in which there are hybrid cultural formations.

Keywords

Carolina Maria de Jesus; Cultural Hybridity; "Minor" Literature; Vanishing Points.

* Doutoranda em Teoria e História Literária pelo Programa de Pós-Graduação do IEL – Instituto de Estudos Literários – Unicamp- Universidade Estadual de Campinas – 13083-582 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: raffaellafernandez@yahoo.com.br

O primeiro texto publicado por Carolina Maria de Jesus colocou em cena uma série de questões que merecem especial atenção: desde a sua forma híbrida (romance//diário/reportagem), passando pelo questionamento da autoria final do texto (Carolina Maria de Jesus/Audálio Dantas) ou a tensão correção/invenção que o percorre, *Quarto de despejo* (1960) estabeleceu polêmica, foi um sucesso editorial, mas, sobretudo, venceu de forma importante o cenário literário brasileiro, muito especialmente porque apresentava a voz da margem assumindo a narração de sua própria vida.

Difícilmente em nosso país, cuja história é marcada por uma violenta exclusão, os pobres têm a chance de manifestar-se por meio de suas próprias palavras, o que explicita o doloroso processo de destituição social com que se tece a nossa história, muito especialmente quando se trata dos negros e das classes subalternas do Brasil, como nos mostram Moura (1988) e Costa Pinto (1998). Sob esse ângulo, pode-se afirmar que um texto como o dessa escritora aponta para a subversão de um padrão de escrita em que se fala do marginalizado, na medida em que ele próprio assume a fala, relevando-se, nesse movimento, a originalidade, a grandiosidade e a força dessa expressão que nasce de poucos recursos, da capacidade de percepção de fatos que dizem respeito ao imediato, à vida cotidiana, à sobrevivência e à poesia que brota dessa situação degradada.

A fome, segundo a protagonista, era o elemento “que ofuscava as belezas do mundo”, sendo este tema, o principal motivo que movimenta sua narrativa, pois foi na ânsia por satisfação dessa necessidade básica que encontrou uma forma de contentamento através das palavras. Carolina se alimentava das letras, dos sonhos e dos desejos que preenchiam os vazios de seu “barracão”. Em meio a tanto sofrimento, cansaço e dor, procurou viver o impulso quixotesco que lhe invadia, porque transformou seus desgostos em súbitas alegrias advindas da escrita.

Se considerarmos os *signos* como um exercício da criatividade questionadora, de acordo com a abertura filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, podemos encontrar em sua escritura, uma releitura de uma série de modelos fixos: a tentativa de formular um diário, a indústria cultural na presença da linguagem jornalística e de novelas, os ditos populares e linguagem popular em geral, os *clichês*, além de relatos bíblicos. Desse modo, observamos que a narrativa caroliniana traz as experiências do dia-a-dia do miserável numa forma cheia de tensões. Assim como Carolina reciclava o lixo para comer também reciclava discursos para se alimentar de sua *literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 1977). Entendida por esses autores como a invenção de um povo, isto é, de uma possibilidade de vida que se diferencia da língua instituída. O ato de escrever em Carolina parece ir além de uma busca pessoal, pois é também uma maneira de se libertar daquilo que a aprisiona: a vida favelada. Literatura está relacionada à desejo. Ela maquina novas sensibilidades, penetra em devires, que pertencem à ordem do intempestivo, por se conectar com o mundo que está fora do espaço da favela.

Fronteiras sensíveis são marcadas: brancos/negros, riqueza/pobreza, céu/inferno, integrados/marginais, casa de alvenaria/barraco, luxo/lixo, consumo/privação, lugar/não-lugar, povo/elite, barbárie/civilização, cultura popular/cultura industrial, *literatura menor*/literatura maior. Vejamos, abaixo, alguns exemplos. O primeiro exemplo compreende as relações entre pobreza e ideal burguês; o segundo compreende o cotejo entre os espaços da favela e da cidade:

O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível. Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me andar. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é residir na favela (JESUS, 1960, p. 23).

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1960, p. 37).

Além desses, temos, também dois outros que são significativos: um que evidencia o cotejo entre as chamadas literatura “maior” e literatura “menor”, e o outro em que os paralelos e contrastes se dão entre as parênteses binárias pobreza/riqueza e negro/branco. Observe-se:

Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na assembleia. A surcusal do purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palácio do Governo. Foi lá que eu vi o ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres como os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo (JESUS, 1960, p. 54).

A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro (JESUS, 1960, p. 160).

Através dessas dualidades que caracterizam o teor de seu traço formal iremos procurar os pontos de encontro entre ficção e veracidade. Ou seja, o que a sua obra tem dizer da história da sociedade brasileira e como a podemos tomar enquanto um produto literário.

A mistura que não se anula

A partir do fenômeno da hibridização¹ dos gêneros no texto moderno e da evidência de que *Quarto de despejo* (1960) revela-se como um texto impuro, podemos analisar quais os tipos de discurso que perpassam essa obra, e como eles estão intrinsecamente ligados a um local da história brasileira. Desse modo, esmiuçar este livro sobre tal perspectiva, nos permite ampliar o trabalho estético de Carolina e descobrir qual a concepção que essa escritora, sobrevivente da beira da emergência humana, traduz como arte literária.

Sua escrita pode ser considerada a expressão de um Brasil híbrido, pois nos anos de 1950 de onde Carolina fala, nossa conjuntura social estava num processo de transição que percorria a tentativa de processar uma descolonização e revelação de misturas culturais. Nesse sentido vale lembrar as palavras de Meihy, quando ele nos lembra que Carolina era uma mulher que representava as manifestações ditas do povo, mas que trazia consigo um reflorescimento do

¹ Segundo Nestor-Garcia Canclini, a hibridação implica em “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas culturais, que existem de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 1998, p. XIX). Distintamente, Angel Rama fala de um processo de *transculturização*, quando, por exemplo, um artista de uma cultura “periférica” consegue absorver de forma ativa as influências externas, advindas dos centros culturais hegemônicos (RAMA *apud* ALVARENGA, 2004).

popular diretamente ligado ao mundo urbano, diferente do olhar nostálgico e romântico que as elites ostentavam sob esse aspecto da cultura brasileira. “Estas feições marcam a experiência de Carolina como produto de um tempo. Curiosamente essa faceta de sua obra também ficou escondida, já se disse, todo o resto de sua profícua produção” (MEIHY, 1998, p. 10).

Além de trazer a tona os costumes mais tradicionais de um povo, ela fala da opressão a partir da fala do oprimido, antecipando formas de discursos e formas de miséria que viriam inexoravelmente a se concretizar, pesando sobre o que estiveram, e ainda estão, impedidos de integrarem-se totalmente no sistema da dita emancipação humana.

Para Deleuze e Guattari (1995) um enunciado é o produto de um *agenciamento coletivo* no qual o heterogêneo é produzido, o escritor sai de um ponto fixo para vivenciar as multiplicidades, os acontecimentos, os afetos, os devires e outros territórios. É nessa demonstração de simbiose que a escrita caroliniana funciona trazendo a luz elementos da cultura popular e da cultura industrial dos anos de 1950. Passando a não excluir em seu devir-favelada nenhuma dessas duas formas de vida, acaba por revelar uma existência híbrida, que por esse caráter, localiza-se no meio, no *intermezzo*, *inter-ser*. E, nessa passagem, sua narrativa, tanto pode atribuir significados estranhos a lógicas instituídas como reafirmá-las.

A esse escoamento ou desvios dos sentidos, a dupla francesa atribui um caráter de velocidade e intensidade que não se apegaria a verdades estanques, mas sim ricochetearia num movimento rizomático de escape à ordem. O rizoma é uma aliança, a passagem mesma do meio, não delimita filiações às coisas como quer a lógica do pensamento ocidental, esboçada numa árvore (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

O livro dessa “poeta do lixo” vive desse impasse, ora árvore (ideologia burguesa), ora rizoma (devir-favelada). É marcado por um cotidiano repleto de desejos, labuta de uma catadora de lixo, contingências, violências, mas também de lirismo romântico, ideal burguês, e denúncias. Ao mesmo tempo em que fala da vida na favela, nos mostra o universo menos favelado de um país de terceiro mundo, porque ambicionava uma “casa de alvenaria”.

A maneira como refaz as ideias dos espaços é a causa de fortes conflitos, e nos chama atenção para uma nova expressão dessa realidade recriada, a ideia da favela como o “quarto de despejo”, por exemplo, como afirma nesse lugar existia tudo aquilo que a sociedade paulistana jogava no lixo. Para nós, a ideia do *quarto de despejo*, exprime a composição de sua obra, pois nela podemos encontrar a reciclagem dos restos de variados discursos, seja aqueles abandonados pela ordem, os cooptados pela mídia, geralmente digeridos pelo senso comum.

A narrativa de Carolina rompe com a tradição realista ou romântica das obras literárias que tanto buscava se aproximar. Sabemos que foi leitora de Casimiro de Abreu, como consta em seu livro, utiliza-se de um trecho desse autor para parodiá-lo, e ao fazê-lo, reconstrói uma imagem:

Contemplava extasiada o céu cor de anil. E eu fiquei compreendendo que eu adoro o meu Brasil. O meu olhar posou nos arvoredos que existe no início da rua Pedro Vicente. As folhas movia-se. Pensei: elas estão aplaudindo este meu gesto de amor a minha Pátria. [...] Toquei o carinho e fui buscar mais papéis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casimiro de Abreu, que disse: “Ri criança. A vida é bela”. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: “Chora criança. A vida é amarga” (JESUS, 1960, p. 53).

São esses artifícios entre outros que nos levam a pensar nesse texto como uma singular elaboração da paródia de textos literários. O modo como inverte algumas lógicas hierárquicas e instituídas formalizam este texto e preenchem qualquer lacuna que o acusem de documento, ao invés de monumento. Como sabemos a literatura contemporânea é comumente caracterizada pela transgressão dos textos tradicionais, como aponta Bernd (1998), em especial as literaturas latino-americanas, uma vez que essas deixaram de se submeter ao imaginário europeu (SANTIAGO, 2000).

Como vislumbramos, pode-se dizer que a escritura de Carolina Maria de Jesus mobiliza uma série de modelos, isto é, várias instâncias discursivas que nos permitem conhecer algumas características da cultura brasileira. Diante dessa mescla de manifestações de pensamentos e sensibilidades, nos lançamos a pergunta, como seria essa narrativa expressa por uma *cultura popular urbana*?

A subjetividade expandindo territórios

A certa altura da narrativa de Carolina Maria de Jesus, lemos:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1960, p. 35).

Diante dessa escritura indefinida, optamos por seguir os caminhos propostos por Deleuze e Guattari (1977) no estudo sobre Kafka. Para eles, este escritor produz uma espécie de *literatura menor*, com a capacidade de seria “capaz de escavar a linguagem”, arrancar uma língua dentro da própria língua. O escritor seria um nômade um imigrado ou cigano dentro da língua materna.

Independente de um projeto literário, a escritura de Carolina passa por essa recriação a partir de formas existentes. Seu ato de criação constitui-se como uma *máquina de escrita* que possibilita uma nova percepção do mundo, pois desse modo, seu texto agencia vários códigos numa mesma escrita. Nesse momento o sujeito criador se desloca do mundo do modo como ele está organizado, e ao se *desterritorializar* ele se *reterritorializa*, trazendo o imprevisto consigo, a narrativa pode criar redes de ligações entre as diferenças, fato que a realidade concreta pouco reconhece. Sabemos que esta proposição é mais profunda, mas o que importa fixar nesse primeiro momento é a ideia de que, através da constituição da subjetividade (entendida pelos filósofos franceses como um movimento de passagem para algum lugar conduzido pelo desejo), ocorre uma ampliação do território estático.

Esta seria a *linha de fuga* forjada na obra mesma que traz a tona uma possibilidade de existência humana, que Carolina soube captar e reinventar através de artifícios estéticos. Através de sua escritura, essa “catadora” de lixo saiu do espaço a ela relegado. Sua escritura funciona como uma válvula de escape dos fluxos subjetivos que produz a partir de seu contato com o mundo. Cria um *cosmos*, a partir dos prolongamentos, alongamentos, variações, escoamentos e dimensões, para além do espaço favelado. Como foi observado, Carolina representa uma voz nômade, em que os pontos de vista transitam, e não permanecem: ela nos fala pelos favelados, pelas mulheres, pelos negros e

pela classe dirigente. Com frequência acusa todos esses grupos, revelando-se como uma voz peregrina e solitária, que encontrou na literatura um escape de sua condição miserável:

12 de junho Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando agente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. / Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama./ As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários (JESUS, 1960, p. 59-60).

Para Deleuze e Guattari (1995) o que define um lugar é o alcance de sua capacidade desterritorializar-se, nesse momento o território ocupado pelo sujeito da busca passa a ser reterritorializá-lo. Esse novo território estendido revela novas apropriações e atribuição de significado das coisas do mundo. Carolina foi uma desterritorializadora que abriu caminhos para olharmos as fronteiras que separavam os despossuídos e os possuidores do aparato cultural institucionalizado.

De acordo com a definição de Deleuze e Guattari (1995), um livro é sempre um *agenciamento* de comunicação movido pelo desejo, onde estão as linhas e as velocidades mensuráveis que o constituem, nele temos uma *multiplicidade* de sujeitos. Um livro revela mais do seu autor, está correlacionado a outros livros, nele não existem sujeitos tampouco objetos definidos. Ele é o encontro entre um *agenciamento maquínico de enunciação* e o *agenciamento maquínico do desejo*. É a união entre o autor, o mundo e outros livros, portanto, podendo conter em si uma *multiplicidade* de sentidos.

Se o livro de Carolina foge à narrativa tradicional dos romances, dos diários ou mesmo das reportagens, podemos inferir que ele contém uma abertura *rizomática* para nossa análise, por ser uma escritura que faz *rizoma* com o mundo e possibilita sua *desterritorialização* com o mundo alimentando assim seu território degradado. O conteúdo dessa escritura formaliza uma nova apreensão e ampliação do sentido da realidade, como nos ensina os autores de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995):

o livro é forçosamente um decalque: de antemão, decalque dele mesmo, decalque de outros livros, decalque do livro precedente do mesmo autor, decalque de outros sejam quais forem as diferenças, decalque interminável de conceitos e de palavras bem situadas, reprodução do mundo presente, passado ou por vir. Mas o livro anticultural pode ainda ser atravessado por uma cultura demasiado pesada: dela fará, entretanto, um uso ativo de esquecimento, entretanto um uso ativo de esquecimento e não de memória, de subdesenvolvimento e não de progresso a ser desenvolvido, de nomadismo e não de sedentarismo, de mapa e não de decalque (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 36).

Em nosso estudo, estaremos atentos às múltiplas possibilidades de entrada e saída dos textos de Carolina, uma vez que, estamos considerando está obra em seu aspecto rizomático, quer dizer, é em seu cerne que poderemos saber como ela cresce e transborda (gera intensidades), diferentemente das cronologias e linearidades produzidas nos romances tradicionais. Tomemos como exemplo, o tempo em sua narrativa. Ele não é linear, ocorre uma descontinuidade na marcação dos dias em relação aos acontecimentos. A

presentificação do espaço anímico está ligada à multiplicidade de vozes, ocorrendo assim o descentramento do sujeito Carolina. É nesse momento que seu diário confunde-se com a construção da linguagem romanesca, deixa de falar de si, descrevendo os personagens da favela, construindo um narrador ou uma *persona*, ficando evidente que o descentramento do sujeito é o ponto de partida do que será narrado: “escrevo para mostrar tudo que se passa aqui na favela” (JESUS, 1960, p. 43).

Narrativa das margens e hibridização dos gêneros

A narrativa de Carolina não se define por um elemento taxionômico, mas por deslizamentos, proliferações, rupturas e invasões de antigos modelos, misturadas ao discurso coloquial presente na fala dos favelados, mescla híbrida, provocada por movimentos de *desterritorialização*:

17 de Julho Domingo. Um dia maravilhoso. O céu azul sem nuvem. O sol está tépido. Deixei o leito as 6,30. Fui buscar água. [...]
20 de julho Deixei o leito as 4 horas para escrever. Abri a porta e contemplei o céu estrelado. Quando o astro-rei começou a despontar eu fui buscar água. [...]
11 de maio Dia das mães. O céu está azul e branco. Parece que a natureza quer homenagear as mães que atualmente se sentem infeliz por não poder realizar os desejos dos seus filhos./ ...O sol vai galgando. Hoje não vai chover. Hoje é o nosso dia (JESUS, 1960, p. 15–31).

Fazendo estas alianças, acaba por manter-se num lugar desconhecido por não possuir nenhuma identidade ou representação embrionária em seu processo de comunicação de sua literatura híbrida. Tanto a linguagem rebuscada, quanto o tema da natureza, não estão de acordo com a proposta da favelada Carolina, esses desvios correspondem a uma tentativa de narrar, é o narrador de um lirismo romântico que detém a voz nessas três passagens. Em seu livro temos a mistura do relato de uma favelada à uma vaga ideia de textos literários, comumente produzidos por uma cultura de elite.

Como nos mostrou Zilá Bernd (1998), muitos estudiosos encontraram na América Latina e África, um campo fértil de narrativas que unem às características da cultura local e expressões de alteridade, o que por sua vez gera uma nova cultura. Entre eles temos Homi Bhabha (1990), que denominou de *espaço intersticial* ou *terceiro espaço*, referindo-se a um deslizamento comportamental das novas culturas mescladas ao longo dos processos de colonização. Diante dos encontros entre diferentes organizações sócio-históricas, surge uma nova constituição social que nega as posições binárias que supostamente viriam a legitimar essa nova cultura, desse modo, as representações e os sistemas de ideias seriam reinventados e adquiriam novas forças, e conseqüentemente novos suportes de verdades. Zilá nos mostra como estes fundamentos aparecem justapostos às expressões literárias:

tais fundamentos existem no nível da narrativa, mas somente na superfície. O texto dá, deste modo, a ilusão de uma estrutura sintética, mas no nível do discurso, esta ilusão de desfaz e uma rede complexa de relações combinatórias se revela. São esses deslizamentos, essas rupturas e afastamentos que conferem pertinência e significação à narrativa (BERND, 1998, p. 268).

Adentraremos o “quarto de despejo” na buscas dessas rupturas e tensões, apoiados nessas discussões sobre a quebra das polaridades culturais e estruturas fixas. Estaremos vasculhando em seu quarto, quais os momentos em que o narrador de Carolina ultrapassa, despedaça ou afirma as visões binárias de uma sociedade capitalista em construção. Seria através dessas pequenas sutilezas que a autora, encontrou estratégias de resistência e desenvolvimento no material de sua escritura híbrida. Partiremos da definição de *romance híbrido* de Liane Bonato:

aquele que, sem qualquer preocupação com a pureza, mescla diferentes elementos e procedimentos, reutiliza formas diversas, e heterogenias fazendo-as conviver dentro do universo diegético sem hierarquia de valores estáticos. No contexto da pós-modernidade marcado pela fragmentação, pela ambiguidade, pelo imprevisível, pela compreensão do espaço e do tempo, pelo paradoxo, fazer emergir o diálogo das diferenças, o entrecruzar de discursos, a transgressão, o apagamento de limites, a diluição de fronteiras e a diluição do mito da identidade uma passa a ser o grande desafio da ficção contemporânea (BONATO, 1998, p. 94).

Carolina coloca-se num constante trânsito de subjetivação e subjetividade, diferenciadas da seguinte maneira: “percurso nômade de ‘desterritorialização’ ou linha de fuga com relação às subjetividades estabelecidas. Já, a subjetividade são núcleos, desaceleração ou adensamento de territórios que surgem em meio ao processo de subjetivação” (CARDOSO Jr, 2004, p. 125). Sua obra não sofre com a perda de identidade, só tem a ganhar com esse movimento de reconhecimento e (dês)reconhecimento, pois é justamente nele que se ergue uma expressão híbrida. Como dissemos, muito característica de um tempo específico em nossa história, e ainda, muito visível em nossa miscelânea cultural.

Desterritorializando passa a se reterritorializar, expandindo assim seu território de exclusão à margem de todo processo de modernização, porque esse local corresponderia em primeira instância ao lado negativo desse dicotômico processo benesses burguesas/formas de pobreza. Podemos vislumbrar esses movimentos de expansão do território subjetivo de Carolina e seus correspondentes culturais, literários, econômicos, psíquicos, sexuais, entre outras esferas da vida, que cedem forma ao conteúdo de sua prática narrativa.

Essa entre outras entradas nos permite explorar os caminhos e descaminhos que ora nos conduzem, ora nos empurram para outros campos para compreender como se dá a elaboração e cognição desse texto que abriga tanto códigos novos quanto os antigos em suas fronteiras e intersecções.

Agradecimentos: Ao CNPq pela concessão de bolsa de estudos para a realização da pesquisa da qual resultou este trabalho.

FERNANDEZ, R. A. The Between-Places in the Poetic of Carolina Maria de Jesus. *Olho d'água*, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 130-139, 2010.

Referências

ALVARENGA, N. A. Hibridação e identidade cultural: Deus e o diabo na terra do sol 40 anos depois. **Mnemocine – Memória e imagem**, São Paulo, 04/10/2004. Disponível em: <http://www.Mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/hibridacao_cinemanovo.htm>. Acesso em 16/05/2009.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BERND, Z (Org.). *Escrituras Híbridas: estudo em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1998.

CARDOSO JR, H. R. Nomadismo e Nomadologia para subjetividades contemporâneas, segundo Deleuze e Guattari. In: FRANÇA, S. A. M. (Org.). *Estratégias de Controle Social*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004. p. 125-133.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusc, 1998.

DELEUZE, G. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

MOURA. C. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PINTO, L. A. C. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso crítico latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 75-97.

A NARRATIVA NARCÍSICA E O DUPLO NO ROMANCE *AS HORAS, DE MICHAEL CUNNINGHAM*

Maria Aparecida de Oliveira*

Resumo

Neste artigo, analisamos o romance *As horas*, de Michael Cunningham, que parodia o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Para tanto, basearemos a nossa análise em pressupostos teóricos freudianos e derridianos presentes, respectivamente, nas reflexões de Sarah Kofman e Evando Nascimento.

Palavras-chave

Intertextualidade; Michael Cunningham; Narcisismo; Narrativa; Paródia; Romance.

Abstract

In this article, we analyze the Michael Cunningham's novel *The Hours*, which parodies the Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway*. To do so, we will base our analysis on Freudian and Derridean theoretical assumptions present, respectively, in the reflections of Sarah Kofman and Evando Nascimento.

Keywords

Intertextuality; Michael Cunningham; Narcissism; Narrative; Novel; Parody.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: mariaaoliv@yahoo.com

O presente artigo tem por objetivo demonstrar o caráter de duplicidade e narcisismo da arte na obra *As horas* (1999) do autor norte-americano Michael Cunningham, que parodia o livro *Mrs. Dalloway* (1972) de Virginia Woolf. Para realizar tal investigação tomamos como embasamento teórico os pressupostos freudianos e derridianos presentes, respectivamente, em Sarah Kofman (1996) e Evando Nascimento (1999).

A obra *As horas* (1999) estrutura-se em três planos, sendo que no primeiro a escritora Virginia Woolf é apresentada, como personagem principal, elaborando seu livro *Mrs. Dalloway*, em Richmond, em um período marcante entre as duas guerras, que a afetará profundamente como escritora. No segundo plano, há a personagem Laura Brown, após a segunda guerra mundial, em Los Angeles, como leitora do livro *Mrs. Dalloway*. No último, a ação volta-se para a Nova York de 1998, onde figura Clarissa Vaughan ocupada com os preparativos para a festa que irá oferecer em homenagem ao amigo Richard, soro-positivo em fase terminal, que receberá um prêmio pelo seu livro de poesia.

Ao parodiar o texto de Virginia Woolf, uma obra já canonizada, o autor nos diz o novo, na repetição pela diferença; ele subverte o modelo criando uma nova estrutura. Não se trata mais de um único romance (*Mrs. Dalloway*) narrando um dia na vida de uma única personagem (Clarissa Dalloway), mas sim de três narrativas intercaladas sobre a vida de três mulheres diferentes, que estão relacionadas por aspectos da vida de Virginia Woolf e da obra acima mencionada.

Cunningham constrói um universo ficcional refletindo sobre os princípios literários numa infinita relação de duplicidade e espelhamento com a obra de Virginia Woolf, em uma estrutura constante de *mise en abyme*. Trata-se de um livro (*As horas*) sobre um livro (*Mrs. Dalloway*), bem como do processo de leitura desse livro, já que o autor é também leitor do livro que parodia, e constrói personagens que são leitoras (Laura Brown, no segundo plano da narrativa) e questionadoras da obra de Virginia Woolf (Clarissa Vaughan/ Richard Brown, no terceiro plano).

Inicialmente, pode-se falar de uma relação narcísica entre autor/autora. Michael Cunningham vai pesquisar sobre a vida de Virginia Woolf, em todos seus diários e cartas, para dar forma ao seu fantasma. O caráter fantasmático da obra de arte é defendido por Sarah Kofman (1996) que busca subsídios na psicanálise para abordar assunto. Freud, citado pela autora, entende que o passado, tanto individual quanto coletivo, é muito mais constituído fantasmaticamente pelo indivíduo ou pelo povo do que aquele realmente encontrado. A semelhança entre recordação, histeria e obra de arte está no fato de que todas são construções fantasmáticas a partir de traços mnêmicos, sob uma forma plástica ou teatral. As três representam o passado deformando-o, por isso não seriam uma invenção, mas uma reconstrução, baseada nos deslocamentos, nas condensações, nas substituições, nas combinações, coincidentemente os mesmos processos envolvidos no sonho.

Do mesmo modo, pode-se falar do processo de construção de Michael Cunningham, ao se espelhar na vida e obra de Virginia Woolf, o autor constrói uma personagem fictícia refletindo sobre o processo de constituição literária, do qual ele se aproveita antropofagicamente, deglutindo e digerindo seu duplo, para construir algo novo. Nota-se que o novo modelo criado pelo autor está baseado em deslocamentos, substituições e novas combinações que geram uma nova obra dentro de um outro contexto.

Portanto, o que faz Cunningham na cena de abertura de seu livro é matar seu próprio fantasma, ou seja, ele inicia o primeiro capítulo do livro relatando-

nos o suicídio de sua personagem Virginia Woolf, como se dessa forma, diante da morte de seu duplo, ele se tornasse livre de seu fantasma para ele próprio ser o criador da sua obra.

A propósito, Freud (1900) recorrendo a Otto Rank, afirmava que o duplo, no desenvolvimento da personalidade era uma segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte. Entretanto, passada essa fase da garantia da imortalidade, o duplo inverte o seu papel, transformando-se em um estranho anunciador da morte. É preciso que alguém morra para que haja vida, ou ainda, é na luta entre Eros e Thanatos que há a força propulsora que move a grande máquina da vida. A esse respeito Kofman ressalta que:

o duplo que é arte, como todo duplo, erigido para vencer a morte, se transforma, ele mesmo, em imagem da morte. O jogo da arte é um jogo da morte, que implica sempre a morte já na vida, como força de economia e inibição. O estranho que indica essa transformação do signo algébrico do duplo, sua ligação com o narcisismo e a morte como castigo por ter buscado a imortalidade, por ter querido "matar" o pai [...] A repetição é originária como o é o recalque, ela serve para cobrir uma falta originária e velá-la: o duplo não duplica uma presença, ele a suplementa. Ele oferece à leitura, num espelho, a "diferença" originária, a castração, a morte, ao mesmo tempo, que a necessidade de rasurá-las (KOFMAN, 1996, p. 149).

Kofman afirma que o narcisismo da arte estaria próximo ao narcisismo do sonho, em que impera somente o eu, como ator principal na cena, caracterizando-se pela identificação centrífuga, na qual o sujeito identifica o outro a sua própria pessoa, e também pela identificação centrípeta, na qual o sujeito identifica sua própria pessoa a uma outra. Contudo, lembra a autora que o narcisismo da arte não se manifesta somente dessa forma, pelas identificações centrífugas ou centrípetas, mas antes de tudo, ele está ligado ao narcisismo primário, em que está presente a onipotência das ideias e a busca pela auto-suficiência. Assim pode-se relacionar o narcisismo da arte com o processo de construção de Michael Cunningham, este não ocorre apenas por meio do narcisismo secundário, pela identificação do autor com a escritora, mas percebe-se, antes de tudo, a forte presença do narcisismo primário, o autor na busca pela auto-suficiência, e seu desejo de se tornar o próprio genitor. O artista é esse herói tão admirado pelos homens porque soube "matar" o pai; a busca da imortalidade e de ser o próprio criador estão correlacionadas: ambas visam fazer do homem um Deus, o que é o mesmo que dizer "substituir o pai".

Kofman vai além nessa interpretação e nos diz que o artista, ao se identificar com seus próprios personagens, dos quais ele se sente o pai, torna-se ele seu próprio pai, independente deles. Isso significa negar a presença do pai na cena primitiva. Nesse caso, a autora supõe que ser para si mesmo o próprio pai, seria o mesmo que dar à mãe um filho (a obra de arte), como sinal de gratidão.

O desejo de substituir o pai e ser o próprio criador pode também ser aplicado à relação literária entre os Estados Unidos (na figura do filho) e o Reino Unido, através dos autores consagrados que atuavam como a imagem do pai. Sabe-se que os Estados Unidos viveram durante muito tempo sob a sombra da tradição literária inglesa. Ora, Michael Cunningham, por um lado, ao parodiar a obra *Mrs. Dalloway* da escritora inglesa Virginia Woolf, faz uma reverência a ela, por outro lado, subverte o modelo, no sentido de se sobrepor ao outro, pela necessidade de encontrar uma voz americana dentro da tradição eurocêntrica. No entanto, ele não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo; indica sua

dependência com o uso do cânone, mas revela sua revolta por meio do abuso irônico que faz dele.

Percebe-se que essa insatisfação com a convenção literária caracteriza-se, sobretudo, por uma reflexão crítica sobre a própria ficção num processo de repensar o heterocosmo literário. A narrativa ficcional de Michael Cunningham, assim como a maioria das narrativas pós-modernas, debruça-se sobre si mesma refletindo narcísica e autoconscientemente sobre o próprio ato de escrever.

Para Hutcheon (1991), a narrativa narcísica é a ficção que inclui em seu interior o comentário sobre a própria narrativa e/ou identidade linguística. Nesse caso, Cunningham, a fim de refletir sobre o processo de escritura e de leitura de *Mrs. Dalloway*, insere uma personagem que é a própria escritora, Virginia Woolf, analisando de que forma esta cria suas personagens. Dessa forma, os leitores tomam consciência da maneira como se dá a escritura literária, por meio desse desnudamento da ficção, aproximando-se da complexidade do ato da criação literária:

Ela [Mrs. Woolf] sobe a Mount Ararat planejando o suicídio de Clarissa Dalloway. Clarissa terá tido um amor: uma mulher. Ou melhor, uma moça; sim, uma moça que conheceu quando menina; uma daquelas paixões que irrompem quando se é jovem – quando o amor e as ideias parecem de fato descobertas pessoais, nunca antes apreendidas daquele modo [...] Clarissa vai acreditar que há um futuro opulento e divertido abrindo-se à sua frente, mas no fim (Como exatamente, será feita essa mudança?), recobrará o bom senso [...] Morrerá na meia idade. Provavelmente vai se matar, por causa de uma bobagem (Como fazê-lo de modo convincente, trágico, em vez de cômico?) (CUNNINGHAM, 1999, p. 70 – colchetes nossos).

Assim, o leitor de *As horas* acompanha a escritora-personagem elaborando uma auto-análise sobre seu processo de construção, sobre a forma como dará vida a suas personagens, como serão manipuladas suas ações e seus pensamentos e que destino terão ao longo da narrativa. Desse modo, a escritora fictícia decide que não será a heroína que ira cometer o suicídio, mas sim um poeta visionário que põe fim a sua vida, devido a uma extrema sensibilidade em absorver os males e sofrimentos do mundo que o rodeia.

Considere-se a esse respeito, a seguinte passagem de *As horas*, que ilustra o pensamento de Woolf sobre o poeta e o processo criativo:

Alguém de corpo rijo, mas de mente frágil; alguém com um toque de gênio, de poesia, moído sob as engrenagens do mundo, da guerra, do governo, dos médicos, alguém que tecnicamente falando é insano, porque vê significado em tudo, sabe que as árvores são seres conscientes e que os pardais cantam em grego (CUNNINGHAM, 1999, p. 166).

Sabe-se, pela crítica e pelos diários de Woolf, que Septimus, o duplo de Clarissa, deveria ocupar o lugar da personagem quanto ao suicídio, algo que a própria escritora tinha em mente para ela própria, e por não resistir à gravidade da doença, acaba por fazê-lo.

Se, em um determinado plano, observa-se a personagem refletindo sobre sua produção, em outro plano, baseado no processo da escritora, o autor apresenta o seu poeta-visionário, Richard Brown que, inspirado em Septimus, é também um sobrevivente de guerra, mas de um outro tipo de guerra, que é representada pelo autor como a epidemia da AIDS. Acima de tudo, Brown encontra-se sob as engrenagens do mundo, do governo, dos médicos e suas angústias são frutos, sem dúvida, da mesma guerra da qual participa Septimus.

Percebe-se que a personagem Richard, duplo de Septimus, é mais uma figura forjada pelo escritor a fim de refletir sobre o mundo da escrita, da poesia, enfim, da Literatura. Ironicamente, assim como Cunningham, a personagem acaba de ganhar um prêmio de poesia – *The Carrouthers* – Richard, assim como Virginia Woolf, sente que fracassou como escritor, acreditava não ter conseguido transmitir, em palavras, sua concepção de mundo e acha que boa parte dela ficou fora do livro:

Ah, orgulho, orgulho. Eu estava tão enganado. Fui derrotado. Era pura e simplesmente intransponível. Havia tanto, era demais para mim. Quer dizer, tem o clima, tem a água e a terra, tem os animais, os prédios, o passado e o futuro, tem o espaço, tem a história. Tem esse fio, ou alguma coisa presa entre os meus dentes, tem a velha do outro lado da viela, [...] E, é claro tem o tempo. E o lugar. E tem você, Mrs. D. Eu queria tanto contar parte da história de parte de você. Ah, eu teria adorado fazer isso. [...] Mas ficou tudo fora dele, quase tudo. E aí eu encaixei um final chocante e pronto (CUNNINGHAM, 1999, p. 58).

Neste aspecto, pode-se pensar na posição de Kofman (1996) ressaltando que o sentido está sempre ausente em sua plenitude, por isso todo texto é lacunar, e, são essas lacunas que o texto recobre com seu tecido para dissimular. O tecido que, ao mesmo tempo, mascara, revela, aderindo perfeitamente àquilo que esconde e, ocultando, ele mostra o que esconde, e que não está em parte alguma como presença de sentido. Aliás, tal questão remete o leitor à posição derridiana, em que tudo faz parte do texto e o próprio texto transborda em sentido, pois ele próprio já é um suplemento do texto da vida, o grande texto: o arquiteito, onde nada fica fora, mas tudo é incorporado nele e faz sentido.

Quanto ao processo de leitura, o leitor segue passos de Laura Brown, partes do livro *Mrs. Dalloway* são inseridos nos capítulos de *As horas*, como forma de incorporação do texto parodiado. Laura Brown completamente imersa no mundo da leitura, identifica-se com as personagens de *Mrs. Dalloway*, para ela a leitura representa uma fuga do seu cotidiano entediante, o qual lhe foi imposto. É somente, no momento da leitura, que a personagem tem um momento de identificação consigo mesma:

Chegou até a metade do livro. Indo para a casa da senhora Latch, sente a presença daquilo que leu: Clarissa e o demente Septimus, as flores, a festa. Imagens passam-lhe pela cabeça: o vulto no carro, o avião com sua mensagem. Laura ocupa uma espécie de região limítrofe; um mundo composto de Londres nos anos 20, de um quarto de hotel turquesa e deste carro, descendo a rua conhecida. Ela não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf; e é essa outra, uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como ela própria (CUNNINGHAM, 1999, p. 150).

André Green, citado por Cleusa Rios P. Pinheiro, no ensaio "A ilusão romanesca: a vida deslocada em '*Continuidad de los parques*'", afirma a respeito do processo de leitura e escrita, que ler e escrever são sublimações, ou seja, as pulsões parciais são inibidas até o fim, deslocadas. Ler significa não somente ligar os caracteres, respeitar as produções formais e articulá-las, (o que depende de uma intensa consumação de energia visual e intelectual) mas, ainda, à medida que o leitor lê, ele representa para si aquilo de que o texto trata. Logo, o texto que olha o leitor, já que o que ele vê com esta segunda visão, é visto nele e não no texto.

Entende-se que aquilo que nós leitores lemos no texto diz respeito somente e exclusivamente à essência da natureza humana; o material ali exposto carrega tudo sobre nós mesmos, e passamos, assim como Laura Brown, a representar aquilo que foi lido e, somos, no momento da leitura, um pouco de Laura Brown, Clarissa Dalloway, Clarissa Vaughan, Virginia Woolf, passamos a inscrever nossas narrativas com um pouco de cada personagem.

Evando Nascimento referindo-se à escrita e à leitura, também afirma que:

Não se pode dizer que escrita e leitura co-incidam, pois não existe um ponto absoluto que as faça incidir uma sobre a outra. O *en dècouvre* definindo a relação entre as duas quer dizer que uma suplementa a outra; apenas se pode ler o que em algum momento foi escrito. O escritor que existe em nós, bem diferente daquele da metáfora do livro psíquico Filebo, se constitui no ato mesmo de escrita-leitura. Uma mão que inscreve e a outra que apaga provisoriamente o rastro escrito após ter lido. Duas mãos, dois textos, duas escritas [...] impedem de decidir onde acontece a primeira inscrição e onde começa virtualmente a leitura (NASCIMENTO, 1976, p. 176).

No texto de Cunningham, a produção da escrita e da leitura é demonstrada por meio das personagens de Virginia Woolf e de Laura Brown. A princípio, há a mão de Virginia Woolf, personagem a inscrever seu texto, em seguida há a de Laura Brown que apaga os rastros deixados por Woolf para colocar ela própria sua inscrição, compreendendo que a leitura não é um ato passivo, mas sim uma produção de sentido. Já no processo de construção da narrativa, por um lado há a mão do autor, que inscreve seu texto, por outro há as mãos dos leitores que acabam por apagar o sentido original (se é que há algum) para lhe dotar o sentido que lhes convém. Nesse ponto, aquilo que o autor queria dizer inicialmente, já não faz mais sentido, pois o texto diz muito mais do que queria dizer, e o autor acaba por ser engendrado pelo próprio texto. De modo que a sua presença é anulada, como o pai ultrapassado pelo próprio filho, a obra digere o autor, tendo ela agora vida própria que já não necessita do seu criador e, somente a obra passa para a imortalidade.

Como já referido anteriormente, num plano da narrativa Virginia Woolf, personagem criada por Cunningham, reflete sobre seu processo de criação: a obra *Mrs. Dalloway*. A personagem de Clarissa criada por Virginia Woolf (também personagem), não é apenas um reflexo da escritora, mas antes de tudo um ideal de ego, ali estão manipuladas todas as aspirações do ego que não puderam se concretizar na vida real. Dessa maneira, verifica-se ambos artistas (Cunningham e Woolf) elaborarem seus fantasmas, assegurando, dessa maneira, a constituição da própria identidade:

Clarissa Dalloway terá uma grande habilidade com os criados, modos intrincados, que serão ao mesmo tempo bondosos e autoritários. Os criados vão adorá-la. Eles farão bem além do que for solicitado (CUNNINGHAM, 1999, p. 75).

Pode-se observar Michael Cunningham forjando a figura de uma escritora, para que por meio do olhar feminino possa construir suas personagens, assim também, percebe-se a personagem de Woolf construindo seu alter ego, aquilo que para ela é impossível, torna-se viável no destino de sua personagem. Se, em um plano há tal processo de reflexão, em um outro plano, Cunningham apresenta, então, a personagem completamente elaborada: Clarissa Vaughan, como duplo, ou alter ego, não só de Virginia Woolf, mas aqui um duplo do autor, produto criado, recriado e reelaborado. Também duplo de Clarissa Dalloway, mas

uma Clarissa fruto de seu tempo, que traz, portanto, marcas ideológicas de uma sociedade que é marcada pela epidemia da Aids, fato que o escritor faz questão de pontuar em sua obra, ao inserir nela personagens que são profundamente afetados pela doença.

Nesse sentido, nota-se uma reelaboração do texto base, a paródia atua como uma repetição na diferença, o que não significa dizer de novo, aquilo que já foi dito, mas dizer o novo. E só poderia ser dessa maneira, pois o autor mesmo que quisesse escrever um texto idêntico ao de Virginia Woolf não o faria, pois trata-se de um novo contexto.

Assim como o conto de Borges “Pierre Menard, autor do Quixote”, que parodia o romance de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, que já era uma paródia do gênero dos romances de cavalaria. O escritor fictício Pierre Menard não pretendia criar um outro Quixote (o que seria fácil, segundo ele), mas o *Quixote*, Menard não visava qualquer transcrição mecânica do original, sua ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel Cervantes, uma espécie de palimpsesto, no qual deveriam transparecer vestígios da escritura de Cervantes.

Ao se referir sobre a diferença entre as duas obras, Evando Nascimento questiona se definitivamente a diferença entre os dois seria a do tempo:

Pensar que é o tempo que diferencia é como pensar o tempo rompendo uma origem, um momento originário de eternidade, onde reinaria a contemplação pura e o sentido pleno; o tempo seria o diferenciador que rompe a eternidade e põe a vida em processo de decadência, de distanciamento nostálgico da origem plena, da verdade auto-evidente, da falta plena. Seria como se supusesse, que num primeiro momento, há uma presença atemporal originária que se apresenta a uma consciência pura; num segundo momento, haveria o deslizamento do tempo que geraria um processo de diferenciação, ou seja, deste modo se estaria privilegiando a presença e pensando tanto o tempo quanto as diferenças como derivados – por decadência – da presença (NASCIMENTO, 2000, p. 83).

Ressalta-se aqui que o sentido do texto não é pleno em si mesmo, mas depende do contexto; e como este nunca se apresenta acabado, sempre haverá inúmeras possibilidades de interpretação, que vão além do momento presente e que nem sempre estão ligadas a ele. Mesmo que o escritor tivesse a intenção de elaborar um texto exatamente como o de Virginia Woolf, isto não seria possível, pois, ao recriar a obra, ela passa por um processo de transcontextualização e não há como evitar a alteração de sentido e até mesmo de valor. Quando um sistema é integrado dentro de um outro, ao se fazer esse movimento de integração já se estabeleceu uma revisão, uma reinscrição, inversão e transcontextualização irônica da obra anterior.

Cabe lembrar o que diz Kofman a esse respeito. Para a autora, não há um texto originário traduzido por outros, mas sempre se é remetido de um texto a outro, de uma visão a outra, produzida pelo jogo diferencial de um mesmo fantasma universal que assim se estrutura, a cadeia de significantes remete a um significado sempre ausente postulado a partir de seus substitutos originários.

Isso ocorre devido a uma interpretação de leitura, posso ler um texto e entendê-lo a meu modo, ao passo que uma outra pessoa terá uma outra interpretação. Assim nos diz Nietzsche que não há fatos, mas somente interpretações. A leitura e interpretação que se faz da obra *Mrs. Dalloway* hoje é completamente diferente de seus contemporâneos em 1925. E talvez mesmo entre os próprios leitores de 1925 já havia uma leitura diferenciada, dependendo da classe social, do gênero, idade.

O texto de Michael Cunningham é um excesso, enquanto suplemento, que paradoxalmente diria Nascimento, vem para suprir uma falta, uma necessidade, seria a possibilidade daquilo que se acrescenta (por excesso ou falta) substituir o que existia antes, ele suplementa aquilo que já estava completo e transborda em acumular propriedades significativas. Isso ocorre, pois o autor retoma um ponto que era apenas uma possibilidade em Virginia Woolf e o transforma em dado principal em um dos planos da narrativa.

Além disso, a obra *As horas* revela-se como um suplemento porque remete ao texto de Virginia Woolf como se fosse parte dependente dele. Ao lermos *As horas* somos lançados a ler *Mrs. Dalloway*, além da necessidade de revistarmos o pensamento da escritora, saber o que ela pensava sobre questões que envolvem identidade, sexualidade, feminismo, guerra e literatura. Assim, ler *As horas*, hoje, é pensar em todas essas questões e sobre nossa própria historicidade, em como nos tornamos o que somos devido a todo um percurso percorrido pelo traço do outro.

OLIVEIRA, M. A. de. The Narcissistic Narrative and the Double in Michael Cunningham's Novel *The Hours*. *Olho d'água*, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 139-147, 2010.

Referências

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1997. p. 54-63.

CUNNINGHAM, M. *As horas*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FREUD, S. O estranho. In: _____. *Obras completas*. História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 17. p. 275–318.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative*. The metafictional paradox. London: Routledge, 1991.

KOFMAN, S. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

NASCIMENTO, E. A vida, a morte e a lógica do suplemento: descentramentos. In: _____. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999. p. 173–186.

_____. A diferença. In: *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PASSOS, C. R. P. A ilusão romanesca: a vida deslocada em '*Continuidad de los parques*'. In: *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 63–81.

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

O BUFÃO RUBEM FONSECA

Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio*

Resumo

Este artigo tem como hipótese de que os livros que portam a assinatura de Rubem Fonseca, ao optar pela auto-reflexividade, intertextualidade, hiper-realismo, são regidos pela lógica do simulacro, simulando à exaustão a fantasmagoria da presentidade – em um movimento representativo do termo pós-moderno. Ainda para comprovar tal proposição, detém-se, num segundo momento, no romance *Bufo & Spallanzani*.

Palavras-chave

Bufo & Spallanzani; Pós-moderno; Rubem Fonseca.

Abstract

This article presents as hypothesis that the books which bring the Rubem Fonseca signatures, by opting for the self-reflexivity, intertextuality, hyperrealism, are conducted by the logic of the simulacrum, simulating exhaustively the phantasmagoria of presentness – in a representative movement of the term post-modern. To prove this proposition, this work focus, in a second moment, on the novel *Bufo & Spallanzani*.

Keywords

Bufo & Spallanzani; Post-modern; Rubem Fonseca.

* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Universidade Federal de Rondônia - UNIR/Vilhena – 76980-000 - Vilhena – RO – Brasil. E-mail: milena_guidio@yahoo.com.br

As dificuldades do pós

Desistiu-se muito cedo de compreender a complexidade do termo pós-moderno. Se apesar das negativas em contrário, não fosse visto geralmente como um termo que abriga figuras definidoras e definitivas, é bem provável que esse termo explicasse em parte as “convulsões” da contemporaneidade, quando é essa mesma que sofre de indefinição. Se é difícil nomear, situar, expandir a vertente pós-moderna em outros campos (e essa dificuldade sempre se coloca inicialmente nos mais diversos discursos sobre esse hífen perturbador), esse situar beira à impossibilidade quando se refere ao fazer literário. Diante do questionamento sobre se existe ou não uma literatura pós-moderna, no Brasil, normalmente a resposta acompanha uma série de ressalvas. Nos anos 90 do século passado, a crítica brasileira parecia mais aberta a essas questões, entretanto percebe-se no início deste século uma espécie de retraimento. É como se as discussões sobre o pós-moderno, vistas como modismo passageiro, já tivessem dado o que tinham que dar. De fato, desde o início, parecia haver uma disposição para tal aporia, tamanhas foram as contradições discursivas diante de um mesmo *prefixo*. No entanto, havia antes uma aceitação diante do não conclusivo, do propositalmente aberto ao paradoxo, o que quase não se vê mais. Talvez tenha sido a necessidade de *esclarecimento*, de conceituação, num movimento por vezes conservador, o que reprimiu muitas das possibilidades abertas pelas discussões acerca do pós-moderno. Se antes a suspensão de definições tinha como efeito não se curvar ante uma identidade fixa, hoje essa suspensão serve para enfraquecer ou aniquilar qualquer posição. Uma das consequências é a negação, ou o esquecimento proposital, de impasses que poderiam ajudar a compor melhor a situação da literatura contemporânea. Ao apontar traços que figuram como representativos do pós-moderno na contemporaneidade, não se faz, aqui, uma relação por demasiado apressada, mas, sim, aponta-se um estado de coisas que, se não é propriamente *contemporâneo*, coloca em causa o que seja o presente, na medida em que satura de signos próprios o imaginário da nossa época.

Uma das dificuldades, senão a maior, é qualificar textos exclusivamente como pós-modernos. Muitos dos discursos que asseguram a existência do “pós” o fazem a partir da relação com o que já foi feito antes em um embate que parece não ter fim entre o moderno e o pós-moderno que ora aponta para a ruptura ora para a continuidade. Tal embate é, antes de tudo, esvaziado de sentido, porque, além de operar uma divisão estanque, pressupõe uma continuidade histórica. Se quisermos realmente considerar tais questões sem imprimir de antemão um julgamento valorativo, é imprescindível partir de outro ponto, qual seja: independentemente do nome que se queira dar, é preciso indagar como a intensificação de alguns dos traços ligados ao pós-moderno constitui uma sensibilidade diferente em alguns tipos de textos ditos literários. Especificamente, estamos pensando naqueles textos que optam por uma linguagem que diminui a distância com o seu leitor por meio de traços que, postos iterativamente, passam a ser imediatamente reconhecidos por esse leitor.

Traços como a intertextualidade, a auto-reflexividade, a fragmentação, o hiper-realismo, o simulacro, a ironia intensificada na forma do pastiche têm agora como efeito simular à exaustão a fantasmagoria da *presentidade*. Essa rede de relações demarca uma literatura voltada para a preocupação de legitimar-se como contemporânea das linguagens que expõem visceralmente as faces fragmentárias do sujeito e, conseqüentemente, do discurso. Daí a

linguagem literária atravessar outros suportes, como a linguagem do cinema, das artes plásticas, da história etc. É como se agora os traços fossem elevados ao quadrado, ocupassem o primeiro plano da linguagem, distanciando-se da representação do real; uma vez que este também não é apreensível como um fato dado.

Tendo em mente tais questões, este texto faz uma leitura de algumas passagens da obra de Rubem Fonseca, na tentativa de expor as vísceras de um estado de coisas no qual fica cada vez mais difícil fazer qualquer tipo de definição, divisão ou delimitação acerca do que seja, hoje, literatura. Não se deve afirmar que a “crise” instalada pela não-delimitação de fronteiras tornou as coisas piores; no máximo chegaremos a um estado de coisas diferente. Sob esse aspecto, indagar sobre o modo de composição que faz com que os livros de Fonseca sejam apreciados tanto pela crítica como pelo público leitor ajuda a compreender, por um lado, o retraimento em relação ao pós-moderno e, por outro, a inevitável mudança de posições que, independentemente dessa retração, se instala na literatura contemporânea.

Uma das evidências de tal mudança de paradigmas diz respeito ao fato de que um escritor como Rubem Fonseca, na sua escrita, aposta na cumplicidade com o leitor mediante o uso de recursos utilizados geralmente pela cultura de massa, obrigando-nos a recolocar a questão de até onde a apropriação desses códigos constitui uma literatura baseada em simulacros, uma vez que esta acrescenta a esses códigos uma reflexão metalinguística que, em última análise, suspende a ordem temática comum ao tipo de texto geralmente escolhido pelos leitores.

As facilidades da simulação

Se daqui a cem anos um leitor deparar-se com qualquer um dos livros de Rubem Fonseca, estará diante de um gênero representativo da literatura do fim do século XX e começo do XXI, no Brasil. Se quisermos aludir ao pensamento de texto fundador, podemos afirmar que a prosa de Fonseca fundou toda uma literatura. Encontramos por toda parte marcas da sua influência, principalmente em escritores que se firmaram a partir dos anos 1990, como Ana Miranda, Patrícia Melo, Fernanda Young, Tony Belotto e vários outros.

Tal influência se deve pelo modo como as estratégias estilísticas estão distribuídas no corpo dos seus livros. Constitui-se uma literatura que, sem se afastar dos “lugares-comuns” que estruturam o enredo de uma história, mantém-lhes sob vigilância mediante a sua constante alusão. Assinala-se, pois, a impossibilidade contemporânea de simplesmente *contar* uma história, o que não passou despercebido pela geração de escritores que o seguiu. Seja na forma de citações, na caracterização iterativa das personagens, seja na hiper-realidade dos espaços e dos acontecimentos, tudo está marcado pela revisitação, produzindo uma espécie de remodelamento do sistema literário, daí a importância de deter-se em alguns pontos específicos da obra de Fonseca, antes de se voltar especificamente para o romance *Bufo & Spallanzani*.

Muitas vezes a saturação de temas e procedimentos na sua obra leva a crítica a acusá-lo de repetição, falta de criatividade, emparedamento de estilo (tal saturação pode ser vista como uma das formas em que se mostram as suas feições pós-modernas). Se antes se valorizavam termos como criação, originalidade, profundidade, hoje o questionamento desses valores encontra eco

no jogo repetitivo dos seus procedimentos que põem em suspensão, por exemplo, noções como a de autoria. Quando os estilemas estão fortemente marcados por serem usados à exaustão e, em última análise, podendo ser apropriados por qualquer um, é porque já não se reconhece a figura do autor como origem da criação, o que aponta uma poderosa mudança de paradigmas. Parece paradoxal tal afirmativa a respeito de um autor tão fortemente marcado com o que é comumente chamado de estilo, porém não se pode esquecer que o movimento da repetição acaba por caracterizar como modelo o que antes era da ordem do subjetivo.

Um dos pontos em que ocorre a exaustão de um mesmo procedimento se dá na estrutura dos romances policiais que serve de espaço para configurar sua literatura. O olhar dos leitores e o dos críticos, distintos entre eles, são aqui reveladores do que afirmamos ser uma não-delimitação de fronteiras. Os primeiros, geralmente, detêm-se na estrutura do romance policial e os segundos nos modos como se dá a desconstrução dessa estrutura. Aos críticos, chama a atenção a linguagem que alia o fazer à reflexão sobre o próprio fazer, no jogo requintado de alusão à tradição literária. À maioria dos leitores interessa o formato policial, o suspense gerado pela violência desmedida de mundos antagônicos habitados por prostitutas, assassinos, malandros em convívio direto e conflituoso com detetives e policiais honestos e/ou desonestos, grã-finos cruéis, ou nem tanto, envolvidos com outros segmentos da sociedade.

Nessa divisão hipotética entre leitores e críticos, não há nenhum julgamento valorativo, mas tão-somente a constatação de que para um mesmo texto há diferentes recepções, sendo que na composição das histórias há elementos que justificam tanto a atitude dos críticos como a dos leitores. Os livros de Fonseca, em parte, são regidos pela lógica da cultura de massa, isto é as histórias são permeadas de clichês que servem para o leitor situar-se na história narrada, sem prestar muita atenção no modo pelo qual está sendo narrada. Não há quem não fique contente diante de um enredo bem construído, mesmo sendo possível, e até mesmo recomendável, num movimento crítico, elencar os procedimentos narrativos que geraram tal sensação de contentamento. O fato é que constantemente caímos na "armadilha" que nos é preparada. E não há por que se envergonhar. Pelo contrário; é justo que a primeira coisa que chame a atenção em um escritor seja a forma como ele enreda o leitor no seu labirinto, como que o obrigando a percorrer até o fim as armações que serão desenroladas apenas no momento propício (ECO, 1991).

Essa mesma lógica é a que também chama a atenção dos críticos, mas por razões diferentes: eles tendem a observar o jogo metalinguístico que expõe a feitura das histórias. Há uma atitude envergonhada por parte de alguns críticos, especialmente daqueles que admiram a obra de Fonseca, de reconhecerem os lugares-comuns que se instalam no jogo metalinguístico usado abusivamente. Por certo pensam que admitir isso seria o mesmo que considerar o trabalho desse escritor de maneira *inferior*, quando seria mais apropriado reconhecer no uso peculiar do lugar-comum uma estratégia narrativa bastante evidente nos seus textos. Quando se acomoda sua obra no conceito de *alta* literatura, ignora-se que a discussão que emerge desses textos incomoda, desloca, em última análise, esse conceito. O que se vê é uma "narratividade degradada", para fazer alusão a uma expressão presente em Umberto Eco (1991). Em Fonseca, a recorrência de temas comuns, a reiteração da estrutura do romance policial e do romance folhetinesco e a inserção de aspectos sociais, próximos à urbanidade do leitor, produzem um reconhecimento imediato, sem que, no entanto, seja

possível afirmar que estamos diante de um romance policial folhetinesco. Pensando por meio de metáfora, o simulacro instala-se pelo acréscimo de um dado a mais que evidencia a cópia; porém esse dado a mais é tão bem *acabado* que substitui o original, fazendo com que se rompa a distinção entre original e cópia. É o que nos faz, por exemplo, gostar mais de assistir a filmes como *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, do que aos antigos filmes de artes marciais e de faroestes dos quais aquele se vale.

Também é o que faz Rubem Fonseca ter um público leitor que acompanha a publicação dos seus livros. É possível sentir tanto a identificação com os seus *mundos* construídos como perceber o *dado a mais* que os distinguem do real. Como já dito, os jogos que simulam a relação direta com o real – espaço urbano reconhecível na cidade do Rio de Janeiro, confrontos entre estratos sociais diferentes – transitam simultaneamente com outros jogos que desmascaram essa relação. Não se trata, pois, de um “realismo selvagem”, mas, sim, de uma “hiper-realidade saturada”. A violência mostrada, por exemplo, em um conto como *Feliz ano novo*, com seus corpos grudados na parede, não se origina da reprodução do real. Parte-se de outra lógica que é a de mostrar o real como mais verdadeiro do que o real – o hiper-real. A relação encontra-se nos jornais – que não relatam o fato em si, e sim sua interpretação –, e em outras formas, como o cinema e mesmo as histórias em quadrinhos. Pensemos outra vez nos corpos grudados na parede. É quase possível ver os balões típicos das histórias em quadrinhos. É, enfim, uma mostra da violência tipificada pelo discurso do ficcional, embora dê a aparência de que está sendo direto e informativo. O real apresentado não é da ordem da ética, do engajamento à denúncia, ele é tão-só uma “estética”, no sentido que é uma forma, uma estratégia que é da lógica do *como* dizer. É diferente, por exemplo, de alguns dos filmes brasileiros atuais que, levados pela onda de um filme como *Cidade de Deus*, mas diferentemente deste, tão-só pretendendo fazer denúncia das nossas mazelas sociais, conseguem apenas veicular lugares-comuns das causas dessas mazelas. Na impossibilidade de apreender as muitas camadas do real, dá-se a adequação a um pensamento aparentemente transtornado sobre esse real. É para além de tal estreiteza que está a escrita de Fonseca, pois há, desde o princípio, um dessaranjo da chamada realidade. Temas como tráfico de drogas, corrupção, assaltos, assassinatos são mediados por recursos que os distanciam da representação da realidade. Não há uma moral porque a ausência de julgamento é ela mesma estilizada em imagens estereotipadas. A linguagem leva-nos, antes, à violência tal como mostrada na televisão e no cinema. Quando há essa mediação, perde-se a força do impacto.

Essa presença do hiper-real desestrutura, inclusive, a ordem temática pela lógica do espetáculo. A morte, por exemplo, é tratada mediante uma simulação que corresponde à não-apresentação da morte como geralmente se manifesta. É justamente o desaparecimento da morte, dos rituais da morte, que faz surgir essa outra, mostrada como espetáculo por meio da violência que lhe é característica. Tal procedimento está manifesto num conto como *Intestino grosso*. Quando o entrevistador pergunta ao escritor se existe uma pornografia da morte, ele responde que “ela está se criando”, pois à medida que “a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença – e que se torna cada vez mais secreta, abjeta, objeccionável, obscena” – vai “sendo escondida”, a “outra morte – dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão hoje...” (FONSECA, 1989, p. 172-

173). Essa *outra* morte é a mesma oferecida em seus livros, sem nenhuma intermediação do imaginário, de modo que o hiper-real substitui o real.

Entretanto é na constituição das personagens que melhor se apresenta a reiteração de procedimentos. Um único herói está presente em todas as tramas. Modificam-se alguns elementos, mas permanece intacto o modelo: cultos, pernósticos, sedutores, eles são sempre os mesmos, de algum modo envolvidos com as atividades ditas lúdicas: escritores, detetives, artistas. Em *O caso Morel* (1995), há Paul Morel que escreve um livro que entrega para o escritor Vilela. O escritor Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, também está em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997). Há, pois, um empréstimo de personagens (não só nas situações em que têm o mesmo nome), produzindo deslocamentos que mais uma vez cumprem o papel de realçar a esfinge da simulação. A revisitação constante à própria obra não é apenas de um recurso culto e livresco. Pondo de lado toda a problemática de definir o que seja uma personagem típica, é perceptível que Fonseca faz coincidir sensações, emoções de um livro a outro, numa espécie de persuasão para que reconheçamos a presença de *tipos*, no sentido de personagens com traços bem demarcados, exaustivamente repetidos, que agem segundo um código próprio. Por serem tipos, estão divididos entre os *bons* e os *maus*, embora muitas vezes os papéis se confundam; e o marginal pareça bom, enquanto que o que deveria ser bom é o corrupto, como ocorrem em muitas histórias nas quais policiais estão envolvidos. Por vezes, o embaralhamento referenda a velha luta entre o bem e o mal. Nesse sentido, Fonseca seria um moralista que combate a injustiça, a corrupção, se não tivesse sido instalada bem antes a presença irreduzível do espetáculo pela configuração do tipo. Uma vez que não faz mais sentido tratar os acontecimentos a partir da dualidade “bem” e “mal”, fica expresso fortemente o caráter ficcional, pois nada é menos seguro do que dividir o mundo em mocinhos e bandidos. Em *Agosto* (2005), a derrota da única personagem “realmente honesta”, o comissário Mattos, ao mesmo tempo em que abre uma fenda para a relação com o mundo real [quando poderíamos dizer que ele foi *fiel* ao que geralmente acontece], nega essa relação a partir da construção da personagem quando a delimita com recursos caricaturais, desprovidos de complexidade.

Um dos casos que melhor comprova o jogo do simulacro é a personagem Mandrake que, saída diretamente das histórias em quadrinhos, mas também do cinema e da literatura, reaparece constantemente nos livros de Fonseca. Mandrake é o protagonista típico do romance policial. Embora seja constantemente relacionado com Philip Marlowe, de Raymond Chandler, encontra seu correlato não só nesse, mas em muitos outros heróis policiais. Sua astúcia e disposição para resolver problemas que não lhe dariam respeito de imediato fazem dele uma personagem caricata: “Seja realista, disse Wexler... ‘nós não temos que bancar o detetive nos casos que vêm parar aqui no escritório. É uma velha mania tua. Somos advogados, nosso objetivo não é heurístico, a verdade não nos interessa, o que importa é defender o cliente. Mas não, você quer saber tudo, quem é culpado e quem é inocente, e muitas vezes se dá mal” (FONSECA, 1983, p. 29). O aspecto caricatural estende-se às ações memoráveis, lances espetaculares e resultados inesperados que fazem parte do repertório de histórias policiais. Como diz Hutcheon, tal revisitação “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (HUTCHEON, 1991, p. 21), pois é operacionalizada pela assunção do texto que se relaciona com outros textos, e não com a realidade empírica imediata.

As dificuldades e facilidades de *Bufo & Spallanzani*

Bufo & Spallanzani foi lançado em 1986, três anos depois de *A grande arte*. Narrado em primeira pessoa, de forma descontínua, com várias histórias entrecruzadas, conta a trajetória do renomado escritor de sucesso Gustavo Flávio, uma clara alusão ao escritor francês Gustave Flaubert, envolvido na morte da *socialite* Delfina Delamare, da qual era amante. Antes chamado de Ivan Canabrava, a personagem muda não apenas de nome, mas de magro, desinteressante e desinteressado do sexo, transforma-se em sátiro, pantagruélico e incapaz de ficar longe das mulheres e dos prazeres sexuais. Uma metamorfose da qual não passa despercebida a exteriorização da *persona* em detrimento do indivíduo.

Nesse breve resumo, já é possível averiguar aquilo que Hutcheon (1991, p. 166) afirmou ser a “inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores”. Não somente a alusão a Flaubert, mas também a estrutura do romance policial intermediado pela dissolução de qualquer caráter ideológico, reitera a forma como a trama está interligada a outros textos da tradição.

A morte da *socialite* agrupa as personagens – o amante, o policial, o marido e outras secundárias – em torno da pergunta central de qualquer romance policial: “quem matou?”. O enredo contribui para a pergunta, embora as armadilhas discursivas sejam diferentes das do romance policial clássico. Exemplificando: a expectativa de que os acontecimentos caminham para um desfecho é, em vários momentos, frustrada pelo modo descontínuo da narração e, no final, o desvendamento da morte – objetivo de toda leitura de romance policial – é posto em segundo plano.

Para um romance policial, muitas questões deixam de ser resolvidas. A divisão do livro em cinco partes, em que a primeira narra o caso da *socialite* e somente a última retorna de fato a ele, é exemplar para mostrar a descontinuidade narrativa. Outras tramas paralelas giram ao redor do narrador. A parte II, intitulada “Meu passado negro”, retoma os seus anos de juventude. É aqui que, supostamente, o bufo do título se justifica, numa analogia entre o mal e o veneno encontrado no sapo. Diversos tipos de discurso se agrupam. O “ensaio” sobre os poderes de feitiçaria do bufo chega a ser pedagógico; cientificamente verificável:

Mergulhei na leitura daqueles fascinantes livros. “O sapo”, dizia Davis, “é um laboratório e uma usina química, contendo, além de alucinógenos, poderosos anestésicos não-identificados, que afetam o coração e o sistema nervoso”. As descobertas de Davis confirmavam as de Kobayashi no baiacu ou sapo-do-mar [...]

As pessoas sob a ação dessa substância ficariam como mortas do ponto de vista fisiológico, retendo apenas certas faculdades mentais, como a memória. A esse estado chamavam de zumbinismo (FONSECA, 1991, p. 71).

Uma vez que se homenageia Flaubert, é impossível não pensar na descrição dos efeitos do veneno sobre o corpo de Madame Bovary, comparável ao experimento feito pela personagem Ivan. A facilidade e desenvoltura com que se vai de uma história a outra se devem ao fato de que os primeiros capítulos que tratam da morte de Delfina são rigorosamente organizados no formato policial, de modo que as personagens já foram imediatamente reconhecidas, apesar de os acontecimentos, agora, se desdobrarem. A ação principal pode ser

descentralizada porque já foi adequadamente incorporada pelo leitor. Eco explica como isso de dá: “O romance de folhetim impõe uma técnica de iteração rítmica, de redundâncias calculadas, de apelos à memória do leitor, visando que este se reencontre e reencontre as personagens mesmo à distância do tempo, mesmo que várias intrigas se emaranhem” (ECO, 1991, p. 33).

Para compor esses diferentes discursos que se entremeiam no discurso romanesco, Rubem Fonseca joga também com dois aspectos opostos, mas imprescindíveis para qualquer andamento de uma boa narrativa: a rapidez e a demora. Cada qual produz um efeito distinto. O ritmo veloz dos acontecimentos é suspenso para apresentar novos acontecimentos, tal e qual é dito na estranha metáfora apresentada por Calvino para falar da importância dos dois ritmos: “a narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado” (CALVINO, 1990, p. 52). Fonseca tanto troteia quanto galopa, alternando os ritmos para ora seguir a linha do romance policial ora fugir desta. Existe a apropriação de um código para, logo após, sabotá-lo pela inserção de objetos estranhos a ele.

As partes do livro configuram pequenos microcosmos independentes. Na terceira parte, “O refúgio do pico do gavião”, o suspense equivale ao mesmo apresentado antes, duplica-se a questão “quem matou?”, mas dessa vez funciona como uma forma de laboratório, repetindo as técnicas investigatórias pela junção da investigação e de histórias contadas que têm como mote a palavra sapo. Embaixo de uma camada de sentido, há sempre outros sentidos, daí o sentido, a busca por ele, ser uma ficção. Os prováveis desfechos são todos simulados por meio das narrações das histórias, esperando apenas uma palavra para serem revelados: “De repente tudo ficou claro para mim. Que imbecil eu fora! Eu tivera todos os dados do quebra-cabeça e não conseguira juntá-los. Agora estava entendendo tudo. Sabia quem era Maria, a mulher referida na história que Suzy me contara no bangalô no dia em que fora morta e sabia mais ainda, quem a havia assassinado” (FONSECA, 1991, p. 210), diz o escritor-narrador de *Bufo & Spallanzani*.

A montagem, as especulações sobre o modo de narrar e as várias narrativas entrelaçadas descentralizam a ideia de obra acabada e, de certo modo, estamos diante de um livro-dentro-de-outro-dentro-de-outro. As histórias ficam pela metade. Muitas perguntas ficam sem respostas. Por exemplo, na parte do retorno ao passado, ficamos sem saber se o narrador estava certo ou não em suas suspeitas. Um dos fatores que contribui para a incompletude é a posição do narrador, que possui a primazia sobre os acontecimentos, dispondo-os à sua maneira. E essa primazia logo é explicitada, relativizando a história contada pelo narrador: “Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista” (FONSECA, 1991, p. 17). Muitos vazios não são preenchidos pelo caráter discursivo do romance em que as personagens falam sem parar, num sistema esquizofrênico em que só é possível ter o conhecimento das versões dos fatos, nunca dos fatos em si. A ilusão da unidade do sujeito é reiteradamente descartada.

Em vez de supor que há um uso gratuito de referências, esse uso reforça o distanciamento da suposta denúncia social tão comumente filiada aos textos de Rubem Fonseca. Se há denúncia social, esta é apenas um dos campos do seu texto, e não necessariamente o que deve ser privilegiado. Também não há realismo em *Bufo & Spallanzani*. Não se pode ver realismo onde não há

posicionamento político. Não se está atrás de capturar – muito menos de resgatar – a essência da realidade. Em *Bufo & Spallanzani*, assim como em outros textos de Fonseca, não há o assinalamento de uma moral, a defesa de uma moralidade que configuraria, em última análise, a denúncia ou a representação do real. Quando não há a distribuição de significados para o que acontece no mundo exterior, são vãs todas as tentativas de qualificar os textos com marcas do real. As várias técnicas utilizadas sustentam justamente a suspensão do realismo, deslocando a sua apresentação. No entanto, o deslocamento se dá sem as utopias modernistas da *alta* literatura, pois não se trata de questionar a cultura de massa, mas, aceitando-a, inserir-se nela de modo inteligente.

A descontinuidade mostra a maneira confusa e fragmentada como as coisas nos são apresentadas, sem a ilusão da totalidade e do acabamento. As verdades precisam ser, uma vez ditas, questionadas, porque chegam até nós mediadas pelos meios de comunicação, numa sociedade em que as informações são fetichizadas a partir do olhar *voyeur* de quem as consome distraidamente do mesmo modo que usufrui outros bens de consumo: “uma verdade que é contada pela metade é pior do que qualquer mentira que se possa inventar (ver Blake)” (FONSECA, 1991, p. 233), diz o narrador-personagem, após ouvir o resumo do noticiário sobre o caso no qual está envolvido.

A ironia produz o retraimento da história contada para explorar o simulacro da coisa narrada, colocando em suspenso a *representação*, conceito antes tão caro ao romance. A linguagem cinematográfica, o hiper-realismo, o excesso de citações, como já dito, brinca com os códigos literários, colocando-os ao dispor, sem priorizar um ou outro: romance policial, memórias, entrelaçados com o discurso científico, de investigação, dos artistas e criminosos em geral. Fonseca vai do submundo à classe alta, passando pela classe artística aos grupos de vida alternativa, com a desenvoltura de quem está sempre com um sorriso no rosto a desbançar os supostos conhecimentos do leitor. Retomando mais uma vez Eco (1985), pode-se dizer que em *Bufo & Spallanzani*, a exemplo de seus outros livros, Fonseca deixa claro que nada mais pode ser dito sem que seja repetição, remarca, pois esta é “uma época de inocência perdida”. Não se pode mais construir um romance policial sem levar em conta os tantos outros que existiram antes dele e os que existirão depois. O jogo citacional exemplifica isso. O intertexto não é uma busca às origens como se tem dito tão frequentemente, mas, aqui, tão-somente revisitação irônica. Há, disseminadas no texto, citações e simulações de citações, como se vê no uso reiterativo do recurso comum em textos dissertativos de colocar entre parênteses a referência. Exemplos: “(ver M. Mendes)”, “(ver Saint-John Perse)”, “(ver Fonseca)”, “(ver Churchill)”, “(ver Heráclito)”, “(ver Braine)”.

As várias indicações funcionam para colocar em movimento a ironia metalinguística. “Ver” funciona como uma indicação para a abertura de vários *links* que, dadas as diferenças de cada um, não servem como explicações para iluminar o texto primeiro, mas são, antes, a proliferação dos textos. O repertório do leitor é solicitado a todo instante no jogo explícito de referências apresentadas como se retiradas de um manual de curiosidades:

Nós, os escritores, gostamos de usar pseudônimos. Stendhal chamava-se Marie-Henri Beyle; o nome verdadeiro de Mark Twain era Samuel Langhorne Clemens; Molière era o criptônimo de Jean-Baptiste Poquelin. George Eliot não era George nem Eliot nem homem, era uma mulher de nome Mary Ann Evans. Sabe qual era o nome do Voltaire? François-Marie Arouet. William Sidney

Porter se escondia sob o nome falso de O. Henry (Por motivos parecidos com os meus, mas isso eu não disse ao tira.) (FONSECA, 1991, p. 34).

Defoe, Swift, Balzac – posso ficar falando um tempo enorme de escritores que se deram mal investindo o seu dinheiro, ou especulando de uma maneira ou de outra, erradamente... (FONSECA, 1991, p. 39).

Logo no capítulo 1 da primeira parte, em apenas três páginas, há a referência a vários artistas, principalmente escritores. Nos braços da pessoa que o transformou em sátiro e em glutão, o narrador engendra um assunto em que cita um pesadelo com Tolstoi, o conselho de Nabokov de que todos os escritores deveriam escrever à mão, uma frase de Flaubert em francês, as muitas amantes de Simenon que mesmo assim conseguia escrever muitos livros, um poema de Baudelaire e usa Moravia para falar de sexo. O narrador, como escritor, apresenta-se, assim, como inteligente, culto, intelectual, filiando-se a uma tradição, mas dessacralizando-a, apresentando-a de forma anedótica. Esse procedimento também é levado à exaustão no início da quinta parte quando o narrador disserta sobre a composição de um romance que começaria com o início de vários outros romances inscritos na tradição literária, sendo estes devidamente explicitados em nota de rodapé. É como se nos revelasse a composição do seu romance.

Num romance como *Bufo*, nada é o que parece ser porque, mais do que a narração propriamente dita, são discutidas as (im)possibilidades da narração, por meio da construção de um enredo que é a repetição de outros enredos e que discute as técnicas, problemáticas, soluções encontradas por outros escritores nos impasses da narração:

Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífilo. (Todo romance termina fracamente – ver Forster – “porque a trama exige uma conclusão; ... Já foi dito – ver James – que a única obrigação de um romance é ser interessante. Mas isto, repito, não é um romance. Portanto – ver Nava – “foda-se, suas bestas. E agora escute” (FONSECA, 1991, p. 181).

A lógica não é a da reprodução, mas a da produtividade: o escritor que como personagem está tentando escrever um romance chamado *Bufo & Spallanzani*, é o mesmo que como narrador escreveu o livro que estamos lendo chamado *Bufo & Spallanzani*.

Por tudo isso, retomar a problemática do “pós” ajuda a compreender o rompimento da unidade de gênero e estilo na ordem da representação. Fica cada vez mais difícil retornar a um estado anterior de coisas sem a constatação de que tal rompimento não está presente apenas nas discussões teóricas, mas apresenta-se especialmente no corpo ficcional da literatura contemporânea. Algo de diferente está posto e não cabe ignorá-lo. Não é por acaso que um tipo de texto como o de Fonseca seja hoje tão representativo. A tarefa, portanto, é aplicar um outro olhar à constatação de que a quebra de paradigmas continua sendo a sempiterna busca do texto dito literário; apenas dessa vez se realiza com uma piscadela para o leitor em sinal da cumplicidade que mantém com ele.

MAGALHÃES, M. The buffoon Rubem Fonseca. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 147-158, 2010.

Referências

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, U. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. 4. ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FONSECA, R. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

A ESCRITA PULSIONAL DE MURILO RUBIÃO

Marisa Corrêa Silva*

Tatiana Martins Gabas**

Resumo

A obra de Murilo Rubião, inserida no gênero Fantástico, é estudada neste texto através de conceitos lacanianos, tais como relidos por Slavoj Žižek. A partir de análises dos contos “Epidólia” e “O Convidado”, percebemos que o mecanismo de Pulsão pode ser proposto como um dos motores da instauração do Fantástico no texto desse autor.

Palavras-chave

Fantástico; Materialismo Laciano; Murilo Rubião; Pulsão.

Abstract

The work of Murilo Rubião, of whom it is agreed that belongs to the Fantastic genre, is seen in this study through Lacanian concepts as re-read by Slavoj Žižek. After analyzing the short-stories “Epidólia” and “O Convidado”, the lacanian concept of Pulsion might be considered one of the main resources for building the Fantastic in this author's texts.

Keywords

Fantastic; Lacanian Materialism; Murilo Rubião; Pulsion.

* Departamento de Letras – Universidade Estadual de Maringá - UEM – 87020-900 – Maringá – PR – Brasil. E-mail: mcsilva5@uem.br

** Graduada em Letras – Universidade Estadual de Maringá - UEM – 87020-900 – Maringá – PR – Brasil. E-mail: tatigabas@hotmail.com

Rubião, Žižek e o conto fantástico

É possível afirmar, discorrendo sobre o panorama da literatura fantástica no Brasil, que esse ramo não chegou a alcançar em nosso país a importância e a expressão que obteve em outros países latino-americanos. O fantástico guarda um quê de nebulosidade e dificulta definições: “o que transparece é uma absoluta rebeldia do fantástico a uma classificação categórica” (CARNEIRO, 2006). Reconhecido e atestado pela crítica é que Murilo Rubião foi precursor do gênero no país e que poucos o seguiram.

Diversas são as interpretações que o fantástico recebeu e não seria pisar em terreno novo discorrer acerca da leitura que aproxima o gênero e a crítica social; à guisa de provocação, o gênero relê o mundo burguês, construindo paródias críticas de suas “lógicas” pérfidas e preconceituosas.

Murilo Rubião, autor exclusivamente de contos, tem um acervo reconhecido de contos renomados; porém, pouco se falou sobre “Epidólia” e, ao lado de “Teleco, o coelhinho” e “O ex-mágico da taberna minhota”, nosso objeto central de análise permanece foco de poucos estudos.

O materialismo lacaniano, inicialmente atrelado ao campo da filosofia política por pensadores como Slavoj Žižek e Alain Badiou, expandiu-se para o campo dos Estudos Culturais e tem ganhado espaço no campo da análise literária. Žižek, filósofo e sociólogo esloveno, ao reler os conceitos lacanianos, se debruça sobre a cultura popular para investigar a nova ordem do contemporâneo.

Ele redefine, a partir de conceitos chave como as noções de *Big Other*, Pulsão e Desejo, novos conceitos, de base lacaniana, para subsidiar suas análises. Ao reler Lacan, ele entende o sujeito como imerso em uma atmosfera traumática por excelência, indivíduo enquanto problema. E, nessa releitura, persiste o cuidado de reconhecer que o sujeito lacaniano nunca assume uma definição exata e dividida em instâncias, como o sujeito freudiano, ou seja, “o sujeito nunca é mais do que suposto” (LACAN *apud* FINK, 1998, p. 55).

O “eu”, para Lacan, é construção, objeto mental, e, portanto, construído a partir da cristalização ilusória de imagens ideais. Construção, essa, edificada na distorção, uma vez que ideal – daí Fink (1998) traçar um paralelo de separação entre sujeito lacaniano e o sujeito pensante da filosofia analítica.

E tal construção é inevitavelmente traumática porque a criança já nasce como desejo do Outro: ainda que não programada, sua presença física se faz e se constrói a partir de imagens distorcidas - porque compartilha essa consciência, misturada à visão alheia desse Outro, desde já uma relação parcial. É preciso observar que o Outro (com “O” maiúsculo) em Lacan é uma instância mental, incorpórea, pairando e observando todos os atos: um observador ideal, embora não onisciente. O duplo olhar que constrói a presença do sujeito de si para si é nomeado alienação: a criança não se reconhece como ser, apenas reconhece o vazio da possibilidade de ser. Sobre esse vazio, essa lacuna fundamental, a ordem simbólica é instaurada.

Outro processo decorrente é o da *separação*, em que o sujeito no estado alienado de “inseparabilidade” passa a lidar com esse desejo do Outro. Nele, a relação mãe-criança, enquanto relação plena idealizada (porque impossível), é ao mesmo tempo quebrada e instaurada: “O fracasso da criança em tentar complementar com perfeição a mãe leva à expulsão do sujeito da posição de desejar-ser e ao mesmo tempo fracassar-em-ser o único objeto do desejo do Outro” (FINK, 1998, p. 73).

O corte com a “mãe” (o símbolo da mãe, correspondendo à mãe biológica ou não) se caracteriza como a inauguração do sujeito enquanto tal: é nesse ato de separação que a criança se coloca como ser no mundo e suas instâncias são ativadas: sujeito e objeto. Porque, antes da do processo de alienação, o que existia era lacuna, ausência pura. Assim, o corte com a mãe é a perda desse estado de gozo absoluto, de pura segurança. Esse corte é realizado pela figura paterna, metáfora paterna, ou nas palavras de Lacan, Nome-do-Pai. É esse Nome-do-Pai que ameniza o desejo do Outro na relação mãe-criança.

Dessa forma, para o sujeito há sempre um vazio, uma nostalgia de algo harmônico vivido em oposição a um estado de trauma atual. Porém, é uma nostalgia em falso, pois este estado harmônico com o mundo nunca existiu de fato, uma vez que, antes do corte com a mãe, o sujeito era sujeito do Outro. “Essa ruptura se cristaliza como uma “falta”, um Éden perdido, sentida agudamente pelo indivíduo. Uma castração, metaforicamente falando” (SILVA, 2009, p. 02).

No processo de separação, quando o desejo do Outro é neutralizado pelo Nome-do-Pai, de novo surge um vazio, e o lugar do desejo do Outro escapa e tem seu papel alterado, passando a ser objeto “a”. Este vazio de desejo do Outro pode, aparentemente, ser preenchido por algo que nunca chega a ser completado: a noção de objeto “a”. O objeto “a” seria um tipo de reconhecimento, por parte do indivíduo, deste estado traumático de ruptura: “O objeto “a” pode ser entendido aqui como o *resto* produzido quando essa unidade hipotética se rompe, como um último indício daquela unidade [...] um companheiro fantasmático que sempre desperta o desejo do sujeito” (FINK, 1998, p. 82).

Nesse reconhecimento, novos objetos são reconhecidos e utilizados como forma de substituição. São objetos de desejo, mas não simplesmente de um desejo sexual: fascinante e repelente/assustador, o objeto que encarna momentaneamente o objeto “a” está na instância do Simbólico, que é a instância na qual a psique do indivíduo organiza a linguagem e a representação do mundo.

O desejo é algo que nunca chega a ser satisfeito e realizado, uma vez que, no momento mesmo da realização, o objeto de desejo é substituído e então um novo objeto se transforma em motivo da busca. Já a Pulsão é a repetição da perda do objeto nunca alcançado, o que convergiria não para o objeto perdido, mas para a própria perda em si: o que se alcança e nunca se realiza é o processo de perda. Desejo e Pulsão constituem-se, respectivamente, como algo que está no plano da insatisfação da realização concentrada num determinado objeto; e como a constante repetição da perda em si mesma.

“Epidólia” e “O Convidado”: pulsão e texto

O teor fantástico do conto “Epidólia”, ao trabalhar a ambiguidade das fronteiras entre real e irreal, encontra, na releitura de conceitos lacanianos, consistente base de análise de como se estrutura a narrativa do conto, para além das interpretações fantásticas da obra.

Epidólia some, Manfredo a procura sem sucesso. O conto inicia por uma pergunta que lança ao mesmo tempo dúvida e desfecho ao enigma da bela desaparecida: “Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro?” (RUBIÃO, 1983, p. 40). O vazio, organizado e disparado por Epidólia desde seu sumiço, encontra em Manfredo diversas reações: primeiro

o pismo, depois o desespero, logo após a constatação de que Epidólia de fato sumira e a ânsia de encontrá-la.

Logo no início, o leitor encontra um pico de tensão (desaparecimento da moça), que depois cai, torna a subir, etc. E vai-se detectando, aos poucos, essa melodia em zig-zague, proporcionada por Epidólia, mas levada a cabo por Manfredo, pois é ele quem sente, é ele quem movimenta e dá o tom ao texto.

A repetição do ato de perda do objeto de desejo (objeto "a", uma vez que é a um só tempo desejável e assustador, promete uma reunião com a utopia do estágio pré-simbólico e aponta para o corte traumático que lançou o sujeito em pleno simbólico) não é feita pelo protagonista, mas sim instaurada no nível do discurso pelos procedimentos textuais.

Mas antes, é necessário voltar à estrutura, e perceber que no conto, quatro são as quebras formais do texto, que interrompem a busca e a ânsia, para aguçá-las em seguida. A cadência do narrador, unida às quebras do texto, ajustada a todos os outros elementos, anuncia a expectativa criada pela narrativa. Esse mecanismo pode ser visto claramente nas passagens que antecedem as quebras, nas quais, anteriormente as observações do narrador, o ritmo seguia rápido, para ser quebrado por elas. Logo a seguir, o ritmo é retomado em outra frequência:

Manfredo se desinteressou do resto, dando-lhe as costas [...]
Vestiu um dos ternos, cujas medidas se aproximavam do seu corpo, calçou uma botina de elástico [...]
Seguiu-se as suas palavras uma estridente gargalhada, que acompanhou Manfredo até o outro lado da rua [...]
Manfredo recusou a oferta, dando uma vaga desculpa (RUBIÃO, 1983, p. 44-47).

Isso ocorre em várias passagens do conto; porém, a cada nova mudança, a narração tende a provocar ansiedade, e não quebra no ritmo, num crescendo textual que desemboca, infalivelmente, em uma nova atitude de busca de Manfredo:

Como poderia ter escapado, se há poucos instantes a estreitava de encontro ao ombro? [...]
já se impacientava por não terem cruzado a zona rural, quando uma freada brusca jogou-o de encontro ao pára-brisa [...]
(Onde dormiria?) [...]
Era sangue ainda úmido. Prova de que Epidólia estivera ali recentemente [...]
Às perguntas que lhe eram feitas, respondia com monossílabos [...]
O pintor pediu-lhe desculpas. Só poderia responder o essencial [...]
Chegara à exaustão e o nome da amada [...] levava ao limite da angústia (RUBIÃO, 1983, p. 40-48).

Inclusive a última passagem acima citada (penúltimo parágrafo) dá ideia de aumento de expectativa, porque está no fim: algo deve acontecer, é o que Manfredo espera, é o que o leitor espera, mas nada acontece e Manfredo parece ser transportado a outro tempo/espaço, e novamente a narrativa troca seu ritmo e se altera. E o leitor também é invadido por esse ritmo de troca, de alteração; a instabilidade é instaurada no plano narrativo e na relação narrativa-leitor.

Num vai e vem, os espaços mudam a cada momento, e ora Manfredo se localiza, ora não. O primeiro panorama a lhe fazer diferença aos olhos é o táxi que pega ao sair do parque: "O automóvel que estacionou a um sinal seu diferia muito dos outros que até a véspera vira circular na Capital. Comprido, os metais brilhantes, oferecia extraordinário conforto" (RUBIÃO, 1983, p. 42).

E o mais significativo para a narrativa é a cidade que se altera repentinamente, provocando espanto em Manfredo. Na primeira busca por Epidólia, em um hotel em que a moça se hospedara, o personagem é informado de que a Epidólia poderia estar na orla marítima: “— Não se zangue comigo, tenho que ser franco. Somente uma pessoa está em condições de informá-lo com segurança. É o Pavão, um marinheiro velho, amante dela. Poderá encontrá-lo num dos botequins da orla marítima” (RUBIÃO, 1983, p. 44).

Ao que Manfredo reage:

— Orla marítima? A cidade nunca teve mar! O senhor está maluco. E essa história de amante de marinheiro? É uma calúnia, seu crápula! - Aos brados, avançava de punhos cerrados na direção do hoteleiro. Este recuou, pedindo-lhe calma. Esclareceria toda a situação sem o recurso da violência (RUBIÃO, 1983, p. 44).

Outro espaço importante também muda e, dessa vez, é sentido e explicitado por Manfredo que, ao retornar à sua casa, a vê diferente - vale notar que todos os ambientes até esse ponto ainda eram externos e o retorno a casa nos faz perceber a intrínseca relação entre espaço-tempo nesse plano em ziguezague: “Com o advento de Epidólia a casa se transformara. Desde a varanda e suas grades de ferro, os ladrilhos de desenhos ingênuos e seus crótons, desses que pensava não existirem mais” (RUBIÃO, 1998, p. 44). E nesse ponto do conto, quando ainda está tudo por ser resolvido, percebemos que o tempo já não é mais o mesmo, o que vem ser confirmado por um desencontro de presentes, em um diálogo com sua tia, logo após a chegada:

— Tia, as minhas coisas?! - grita por tia Sadade, que veio correndo:
— Oh! Manfredinho, estão no ginásio, onde poderiam estar?
Sorri: largara o colégio interno havia tanto tempo! Lembrou-se do pai a lhe recomendar que não desse muita atenção às bobagens da cunhada (RUBIÃO, 1983, p. 45).

Em um período anterior, quando da constatação de que Epidólia sumira, Manfredo corre a perguntar por ela ao guarda e temos um primeiro desencontro tempo-espacial: “— Manfredinho, você conhece meu sistema. Sempre deixo os casais à vontade, procurando ignorar o que eles fazem. Por que vocês brigaram? - Manfredinho é a vó. Será que não crescerei nunca?” (RUBIÃO, 1983, p. 41). No último parágrafo, chegamos à conclusão de que tudo perde o chão da lógica espacio-temporal e o ritmo se quebra, agora pela última vez:

Chegara a exaustão e o nome da amada a alcançar absurdas gradações pelo coral, levava-o ao limite extremo da angústia. Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer. Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia mar. O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida (RUBIÃO, 1983, p. 48).

Ao verificar que, especialmente no conto, é impossível pensar espaço e tempo separadamente, tudo transcorre de modo tão intrincado, percebe-se que os personagens também seguem o vai-e-vem das transformações. Epidólia não é a mesma. A cada nova procura, ele encontra indícios de outra Epidólia e, ao passo que já está quase próximo de encontrá-la (a expectativa vai crescendo conforme são recebidas novas informações) a impressão é de que agora são mais e mais Epidólias a serem encontradas. Difícil missão. E quem é Epidólia mesmo? Desejo sem contorno.

São cinco as Epidólias com quem deparamos no conto: a de Manfredo (no parque); a do Hotel Independência (fora do parque); a de Pavão (em Pirópolis); a do Pintor; e a do Farmacêutico:

pois em duas semanas de encontros diários, no parque, nada indagara de sua vida [...]

Costuma permanecer vários dias sem sair do hotel ou dele se ausenta por extensa temporada. Mesmo procedendo dessa maneira, é correta nos pagamentos [...] Veja! - o gerente chamava-lhe a atenção para uma calcinha manchada de vermelho. - Aquela rata! Só deixou esta porcaria!

É o Pavão, um velho marinheiro, amante dela. Poderá encontrá-lo num dos botequins da orla marítima [...]

- Não deveria ajudar cornos e imbecis, mas procure na casa da frente o pintor. Foi o último amante dela. [...]

- Esteve aqui há poucos dias. Me pediu umas pílulas anticoncepcionais e, em razão da minha estranheza, por sabê-la virgem, disse-me ter encontrado o homem que mereceria seu corpo. [...] Certamente você conversou com o Pavão, pai de Epidólia, tipo ordinário, depravado (RUBIÃO, 1983, p. 43-47).

Impossível identificá-la sem os personagens marginais que vão aparecendo ao longo do conto: são eles que informam o paradeiro da moça e nos descrevem uma nova Epidólia, a existência de outras, o que para Manfredo nada altera. Atuam como personagens-narradores. Passado o susto inicial, o personagem ignora as diferenças entre sua Epidólia e dos outros homens e retorna à sua meta:

(Onde dormiria?) Manfredo ocultou o ciúme, atribuindo tudo a uma cadeia de equívocos [...]

Manfredo arrancou-a das mãos impuras, impedindo que elas maculassem aquela peça íntima, a lembrar-lhe intensamente o corpo da amada [...]

Renascia nele a esperança de encontrá-la e para isso removeria quaisquer obstáculos, procurando-a em todos os recantos da cidade [...]

E esta história de amante de marinheiro? É uma calúnia, seu crápula! (p. 44); Manfredo se desinteressou do resto, dando-lhe as costas [...]

Seu devasso, avarento, decrepito! E cuspiu na cara do marinheiro [...]

Perdoe-me a insistência, quem mais poderia saber do paradeiro dela? [...] porque Epidólia por ali caminhara e poderia surgir inesperadamente em uma janela ou sair de um jardim sobraçando flores (RUBIÃO, 1983, p. 43-48).

Na mudança de Epidólia, Manfredo não a percebe, e muito mais: não percebe a si próprio. E o leitor vê florescerem indícios de que, além de Epidólia, Manfredo também se altera. Alterações estas imbricadas com todas as outras alterações (indícios dos espaços, das personagens que anunciam ou indicam sutis diferenças entre um e outro Manfredo) e que nos revela forma/conteúdo do conto. Nuances da estrutura narrativa, estrutura pulsante.

Em se tratando de Manfredo, a mudança mais evidente (que carrega em si outras) é a temporal. Há uma lacuna, não sabemos em que tempo o personagem está, e de novo num ziguezague, ora num, ora noutro. Marcação temporais anunciadas pelas personagens e quase “pressentidas” pelo narrador.

Ocorre uma confusão entre a localização temporal que Manfredo tem de si, e as que os outros possuem dele, fato este que primeiro acontece quando o moço questiona o guarda, logo após o desaparecimento de Epidólia, como anteriormente ilustrado: “(guarda): — Manfredinho, você conhece meu sistema” ao que o moço responde: “Manfredinho é a vó” (RUBIÃO, 1983, p. 40). Aqui, fica a dúvida de um Manfredo moço que ainda detesta a ideia de ser criança, tão recente esta etapa. Depois da primeira busca, Manfredo, no Hotel Independência, retorna a sua casa, casa do avô, para trocar o pijama por um

terno e quando não encontra pergunta a tia que logo lhe responde: "Oh! Manfredinho, estão no ginásio!", e o narrador anuncia "Largara o colégio interno havia tanto tempo!" (RUBIÃO, 1983, p. 45). Novamente aqui, um desencaixe sugerindo anacronismo: Manfredo já homem pra si, e ainda criança para a tia.

Porém, a mais significativa das mudanças está no fim: o último trecho do conto sinaliza o ponto não estático das coisas no mundo. "Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia mar. O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava numa cidade envelhecida" (RUBIÃO, 1983, p. 48) Temos uma Pirópolis que é tempo/espaço paralelo ao parque, assim como são paralelas as personagens. Nada é certo. A única certeza é o sumiço de Epidólia e sua busca necessária.

Tudo caminha nessa cadência de recuo e aproximação, e seria erro conceber uma melodia em ziguezague como sendo linear, pois é sempre um paralelo desdobrado em outro, e esse ritmo da narrativa, que vai de encontro à pulsão e que atesta a presença de uma escrita pulsional, é magicamente representado no conto quando, no desespero pré-derradeiro e desesperançado, nas docas de Pirópolis, Manfredo resolve gritar pelo seu objeto de busca, forma-se um coro "unidos todos em unísono grito: Epidólia, Epidólia, Epidólia. Começavam alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em soturno murmúrio, para de novo se alterarem em lenta escala" (RUBIÃO, 1983, p. 48). O coro constituído por "homens e mulheres, moços e velhos" é o coro em que o texto é costurado, constituído de todos os elementos narrativos. A moça não aparece. Epidólia, ao invés de ser descoberta, é substituída. Pelo quê?

Se substituída, Epidólia assume para Manfredo o caráter de objeto desejado, assim todas as vezes que é revelada pelos personagens-narradores se mostra uma nova Epidólia, de novo desejada por Manfredo. Até aqui, a Pulsão pode ser identificada como movimento do personagem, mas Manfredo não é paciente. Nem o que buscamos é o Desejo.

Como anteriormente descrito, é necessário diferenciar Desejo e Pulsão: o primeiro, satisfação nunca realizada que deflagra o tempo de harmonia do sujeito com o mundo, pré-corte traumático; o segundo, "mecanismo que se contenta em repetir infinitamente a aquisição do objeto para o qual ela aponta, repetindo também infinitamente o processo da perda. Se o objeto representa a perda para o Desejo, para a Pulsão a própria perda se torna o objeto "a" ser perseguido e reencenado" (SILVA, 2009, p. 03).

Poderíamos, assim, caracterizar como "escrita pulsional" o texto literário que cumpre, parcial ou integralmente, o percurso de investir em um certo objeto (personagem, valor, situação etc.) o *status* de objeto "a" e, a seguir, instaura a perda reiterada desse mesmo objeto, perda que acaba por se configurar um fim em si mesma dentro da economia textual.

A escrita pulsional está inserida na "normalidade" da neurose e, embora altamente perturbadora, uma vez que distorce as regras e deflagra um processo repetitivo de perda traumática, não cria um divórcio absoluto entre sujeito e mundo. Manfredo segue regras: buscar a desaparecida, tentar recriar a relação amorosa. Ao quebrar reiteradamente essas tentativas, cada um dos personagens que a ele descrevem a namorada sumida também seguem regras, justificando o porque de o namoro "não poder ser".

Como dito anteriormente, o conto "Epidólia" é retirado do livro *O convidado*, composto por nove contos. Dentre os nove, além de "Epidólia", centro da análise, é possível constatar igualmente um mesmo mecanismo de escrita no

conto "O convidado" homônimo ao livro. A escrita pulsional novamente está inserida no plano do discurso, dos elementos narrativos.

Altamente fantástico, um dos elementos que garantem esse teor ao conto é a pulsão, e é posto em paralelo à análise do filme "A estrada perdida" (dirigido por David Lynch) realizada por Žižek (2009). Conto e filme são costurados de forma semelhante, identifica-se uma pulsão estruturada num plano, diferentemente do que ocorre em "Epidólia", embora as ideias de circularidade e de repetição sejam as mesmas.

Os eventos do conto, com narrador heterodiegético, se resumem em um homem, José Alferes, hospedado em um hotel, que recebe um misterioso convite para uma festa, sem identificação. Ele supõe ser de Débora, também hóspede, que sempre se esquivou de suas investidas. Sem maiores explicações, um taxista, ciente da festa, leva-o para alugar a fantasia e para a festa. Alferes descobre não ser convidado de Débora e, ao entrar na festa, percebe a expectativa dos outros convidados para encontrá-lo e assiste a decepção dos mesmos ao reconhecer que Alferes foi erroneamente escolhido.

Ora, a escrita pulsional é assegurada pelos elementos narrativos, elementos estes que se concentram basicamente nos personagens secundários, os quais funcionam como ponte entre o personagem principal e seu próprio desejo e, principalmente, entre o personagem principal e sua imagem: "Estou. Apenas tentava recompor a imagem de um rei antigo, com esta mesma roupa, numa gravura também antiga. Talvez um rei espanhol ou o retrato de um desconhecido" (RUBIÃO, 1983, p. 18).

No primeiro conto, Manfredo é instruído por alguns personagens e pistas espaço-temporais que o "localizam" em sua "verdadeira" idade; no segundo conto, é também através de outros personagens que José Alferes se insere na narrativa, se apresenta e experimenta aversão e aproximação na relação com seu desejo - e não somente com o que é desejado.

Exemplo disso são os nomes das personagens que, por si só, funcionam como guia narrativo implícita e explicitamente, como o taxista Faetonte que, além de sua função narrativa, tem na origem do nome a confirmação de sua função, ao que se acrescentam sentidos mais sombrios ao estudarmos o mito: Faetonte (ou Fáeton) era filho de Hélios (o Sol) e da ninfa Climene. Um dia, desafiado por Épafo, pediu para dirigir o carro do Sol. Inábil, aproximou de tal modo o carro da Terra que esta recebeu incendiar-se. Zeus interveio e fulminou o imprudente motorista com um raio.

Personagem presente nos dois planos, tal qual Mystery Man em "A estrada perdida", Faetonte é quem guia Alferes durante toda a narrativa, quem o leva a loja para o aluguel das fantasias, quem sabe o local da festa ainda que o convite "não mencione a data e o local da festa, omite o nome das pessoas que a promoviam" (RUBIÃO, 1983, p. 16).

O contato travado de maneira aleatória: "Não saberia explicar por que entre vários táxis no estacionamento escolheu exatamente o de Faetonte. Seria pelo uniforme incomum que envergava – uma túnica azul com alamares dourados e a calça vermelha?" (RUBIÃO, 1983, p. 19). Na festa, Faetonte permanece todo o tempo à disposição, e quando Alferes é recusado como o verdadeiro convidado, é ele quem se nega a levá-lo de volta ao hotel. Assim, Faetonte é quem faculta ou impossibilita os rumos da personagem, atuando como uma espécie de guardião das passagens entre a realidade comum, ordinária (hotel, Débora inacessível) e a festa (condição dúbia de convidado/não convidado, Astérope).

Os três personagens que negam a condição de Alferes como o verdadeiro convidado instauram a falta de estabilidade e garantem uma abertura para a pulsão na construção do conto: como em “Epidólia”, a expectativa é ativada e desativada:

Minutos depois retornava acompanhado de três senhores discretamente trajados. Moveram de leve as cabeças num cumprimento inexpressivo. Examinaram Alferes, do rosto ao vestuário, demonstrando visível insegurança pela dificuldade em reconhecer nele a pessoa esperada. [...] Apesar da evidência, o instinto nos diz que o nosso homenageado ainda está por chegar. Não podemos, todavia, impedir a entrada do senhor, mesmo sabendo de antemão os transtornos que a sua presença acarretará, pois muitos o confundirão com o verdadeiro convidado. À medida que isto aconteça, nos apressaremos em esclarecer o equívoco (RUBIÃO, 1983, p. 21).

O conto é dividido em onze partes e, à exemplo de “Epidólia”, e de todos os outros contos que compõem o livro, as quebras textuais garantem o fôlego da narrativa. Embora recortado, nesse conto se observa a presença de dois planos em paralelo, duas histórias amarradas no mesmo personagem, daí pensar a estrutura dos dois contos de maneira diferente.

No plano primário, há uma narrativa mais próxima da “realidade”: José Alferes no Hotel, em meio ao tédio, na esperança de alguma acontecer. No plano secundário, encontramos Alferes na festa, perdido, sem saber se é ou não o escolhido, sem entender qual seria sua função naquele meio.

Em cada plano uma mulher, objetos de desejo ativados pela narrativa, pelos elementos narrativos que, como em “Epidólia”, fazem a personagem centro (lá Manfredo, aqui José Alferes) experimentar o desejo e, conseqüentemente, a perda repetida.

Débora, a mulher do primeiro plano, se coloca para Alferes como o objeto que não se alcança; Alferes pensa ser Débora quem lhe faz o convite para a festa, mas a esperança se apaga e o ritmo da narrativa se torna lento. Ele a deseja:

Despreocupou-se das omissões do convite – coisas de mulher – para concentrar-se apenas nas formas sensuais de sua vizinha: ancas sólidas, seios duros, as pernas perfeitas. Fizera diversas tentativas de abordá-la e fora repellido. Com um meio sorriso, uma frase reticente, olhava-o furtivamente e, sem virar-se para trás, sabia que Alferes ficara parado, o sangue fervendo, a acompanhar-lhe os passos por toda a extensão do corredor (RUBIÃO, 1983, p. 16).

E depois se desilude quando o cabineiro o alerta de sua ausência:

– A senhorita Débora viajou de férias ontem a tarde.
- Viajou? A surpresa quase o desmontou da naturalidade que imprimira à pergunta. Sentia ruir os planos de um dia inteiramente construído para uma noite singular. O primeiro impulso foi de retornar ao apartamento e livrar-se daquele traje incômodo [...] fizeram-no prosseguir (RUBIÃO, 1983, p. 19).

Na sequência do conto, no segundo plano narrativo, depararmos com outra personagem, também feminina, que, ao contrário de Débora, confia ao personagem uma possibilidade de romance, salva-o do tédio da festa e assegura um ambiente agradável: “Alta, vestida de veludo escuro, o rosto muito claro, o cabelo entre o negro e o castanho, parecia nascer da noite [...] a voz agradável, os dentes perfeitos realçavam sua beleza, a crescer à medida que se aproximava” (RUBIÃO, 1983, p. 22).

Astérope seria a bela moça destinada ao convidado:

- Você conhece o convidado? [...]
- Vagamente, de referências. Vou conhecê-lo melhor hoje, na cama, pois dormiremos juntos.
- Um absurdo você nem sabe quem é ele!
- Fui escolhida pela Comissão (RUBIÃO, 1983, p. 23).

Alferes se sente rejeitado: "Além do desagrado de saber que mais tarde ela estaria deitada com outro, algo de inquietante emana de Astérope" (RUBIÃO, 1983, p. 23). Enquanto objeto "a", ela participa da dupla natureza, sedutora e assustadora, desse objeto.

Cansado de esperar a resolução do equívoco, e quase aprisionado em uma festa em função do "escolhido" que não era ele, embora os outros convidados já o reconhecessem como o falso convidado "a notícia da presença de um falso convidado na festa circulara rápida, o que permitiu a Alferes atravessar sem ser importunado os últimos salões e chegar aos fundos da casa" (RUBIÃO, 1983, p. 21). Alferes tenta fugir, deseja por algum momento ser o convidado da festa, hesita, e pede ajuda a Astérope que diz saber do caminho, e novamente o tédio parece se instaurar.

Nesse instante, vários elementos aparentemente soltos no texto convergem para criar uma nova possibilidade de leitura: desde os nomes das personagens (Alferes, que remete ao alferes mais famoso da história brasileira, Tiradentes; Astérope, cuja acepção mais conhecida é uma das Plêiades, deidades que, perseguidas pelo caçador Órion, foram transformadas por Zeus numa constelação) até a estranha festa em local isolado, a recusa inflexível de Faetonte (que, em seu avatar grego, quase destruiu o mundo ao conduzir mal o Carro do Sol) em levar Alferes de volta ao hotel e o crescente desamparo do protagonista, cansado e arranhado após correr pela estrada erma e retornar, sem perceber, ao local da festa, tudo isso instaura uma possibilidade de tragédia: a festa seria comparável a uma bacanal em suas formas mais arcaicas, nas quais poderia haver um sacrifício humano. Convidado de honra ou convidado sacrificial? A posse da bela Astérope seria o selo de aceitação do grupo ou a honra concedida ao ente sacrificial?

"Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixou-se levar" (RUBIÃO, 1983, p. 25). Nesse final, o desejo leva a melhor sobre a angústia evidente ou, numa aceitação de seu papel sacrificial, Alferes se entrega a seu destino? O desejo é alternado com a pulsão de morte, como se, novamente em dois planos distintos, mas sobrepostos, houvesse uma leitura possível mais próxima à realidade "normal" (cansado e humilhado, ele se deixa conduzir pela mulher que deseja) e outra mais alinhada ao "fantástico" (após a fuga desabalada pela floresta, o ente sacrificial se entrega aos ritos preestabelecidos pelo culto).

Na primeira leitura, esse "deixar-se levar" pode significar, numa reduplicação da ambiguidade, deixar-se levar pelo desejo, entregar-se aos instintos; ou pode significar abrir mão dele, ceder em seu desejo, num ato que Lacan definia como autodestrutivo. Na segunda leitura, "deixou-se levar" é uma escolha definitiva, dentro do plano mítico, de se reconciliar com o destino (Morte). Apenas no primeiro caso o objeto "a" (Astérope) é alcançado; nos outros dois, ela pode eventualmente ser possuída, mas deixou de ser o objeto "a", passando a ser, simplesmente, uma possível parceira sexual.

Escrita Pulsional: uma definição

No ir além da interpretação já estabelecida para o fantástico, lançamos mão do materialismo lacaniano para orientar a análise do conto e perceber como, em "Epidólia" e "O Convidado" ocorre o que nomeamos escrita pulsional, aqui, conceito distante da Linguagem e seus estudos, e inserido nos Estudos Literários.

No conto, Epidólia, a personagem central que nomeia a narrativa, some repentinamente dos braços de Manfredo em um jardim zoológico e o personagem passa toda a narrativa a procurar Epidólia, porém nunca encontra: e a repetição da procura se arrasta até o fim do conto. Em diversos momentos, surge a expectativa: o encontro parece próximo, mas falha e, a cada nova pista, a impressão sempre traz à luz uma Epidólia diferente, de modo que nem sabemos mais se Epidólia é a mesma.

Manfredo se coloca nessa repetição de busca, mas não é o gesto repetido de procurar quem lhe dê notícias da desaparecida que cria a angústia do texto: é a impressão de que, a cada novo encontro, ele repete a perda de forma diferente, uma vez que escuta "versões" distintas sobre quem era a namorada. O que torna a escrita pulsional é a constante volta na própria estrutura da procura, seguida pela descrição de uma nova Epidólia, cujas características não despertam maior estranhamento em Manfredo: ele continua a buscá-la.

No segundo conto, "O convidado", dois planos narrativos, mediados por alguns personagens, são postos à nossa frente e todos os elementos levam o personagem a vivenciar um estado de tédio repetido e a não realização do gozo, tanto em uma escolha (primeiro plano) quanto num espaço onde equívoco e mistério se entrelaçam (segundo plano) no mundo da personagem: ainda que numa alternância de expectativas e de melhoras, não há euforia. A volta retorna ao tédio, à própria espera de movimentação, à perda de/da vida. O próprio momento agonístico simbolizado pela tentativa de fuga ao final do conto resulta num abandono que, se não é propriamente o tédio, é um "deixar-se levar".

A repetição do ato de perda do objeto de desejo (objeto "a", uma vez que é a um só tempo desejável e assustador) promete uma reunião com a utopia do estágio pré-simbólico e aponta para o corte traumático que lançou o sujeito em pleno simbólico não é feita pelo protagonista, mas sim instaurada no nível do discurso pelos procedimentos textuais.

"Quando confrontamos o objeto de nosso desejo, mais satisfação obtemos rodeando esse objeto do que de fato o alcançando" (ŽIŽEK, 2007, p. 77 - tradução nossa). Assim, Žižek nos aponta a organização da Pulsão para o indivíduo e é exatamente essa a organização dos dois textos: todos os elementos narrativos dançam em redor, não de Epidólia, ou de Astérope e Débora, mas da perda. E o movimento de rodear é justamente a alteração. Nada é fixo no conto, nem personagem, nem ambiente, nem tempo.

Assim, a escrita pulsional no conto é, justamente, todo retorno narrativo que aponta a perda inexplicada de Epidólia, a própria perda de momento em momento é evidenciada, cresce a expectativa, novas informações são reveladas, mas não, a iminência do encontro com a personagem perdida nem chega a acontecer: não é mais a mesma personagem. E o que resta é a perda. Moto-contínuo para o conto.

Nas quatro mudanças de Epidólia, a do parque para a do gerente do Hotel, a do Hotel para a de Pavão, a de Pavão para o Pintor e a do Pintor para o Farmacêutico, fica claro o zigzague, que embora não-linear, nos indica uma

estrutura pulsional de escrita instaurada por Rubião. É o ziguezague que costura em tom pulsional a narrativa e que sustenta seu teor fantástico, e não é linear exatamente porque de uma Epidólia surge outra, e as seguintes se alteram a partir da última, e não a partir da primeira, a do parque.

Seria linear se, no plano da narrativa, algum elemento, como o ambiente ou um tempo, remetesse para o estado inicial, em que Epidólia e Manfredo eram outros: mas não, tudo se diluiu em função da perda, e até o próprio Manfredo não nos parece ser quem era. Por isso, as revelações que alteram Epidólia não mudam nem a busca nem o valor que Manfredo atribui a ela.

Em "O Convidado", qual plano sustenta o outro? Impossível saber, o suporte é mútuo e múltiplo: a ficção é recorte, nela só dois, com prenúncios de tantos outros. Ingrediente fantástico, essa estranheza de tantas possibilidades, o caos instável do tudo/nada poder. E aqui se afasta a leitura da cena duplicada, do plano do possível de um lado e do impossível de outro.

Se o suporte em contraposição de dois planos, ainda que duplos, se multiplicam, e o paralelo com "A estrada perdida", de Lynch, se encaixa de forma pertinente, o mecanismo é o mesmo:

Lynch põe lado a lado a realidade social asséptica cotidiana e seu suplemento fantasmático, o universo obscuro dos prazeres masoquistas proibidos [...] a própria estrutura de "A estrada perdida" transmite a lógica da transgressão inerente: a segunda parte do filme é a transgressão inerente fantasmática da vida cotidiana monótona descrita na primeira parte (ŽIŽEK, 2009, p. 147).

A única diferença é que, no conto de Rubião, a escrita é de pulsão, tramada pela constante da perda, da perda em favor da repulsa ao desejo consumado. Do tédio que garante o gozo e vice-versa. Ora Alferes é quase O Convidado, ora é mais interessante não sê-lo, ora ele não é, mas torna-se (se aceitar que Astérope o procura no final para conduzi-lo ao leito sacrificial).

E a ironia dos dois textos é essa: num mundo onde tudo muda (e, portanto, a ilusão de "identidade" do leitor fica severamente abalada), a única coisa firme, estável e reiterada não é o amor, mas sim a perda repetida do objeto "a".

Portanto, não somente a escrita é pulsional, mas os contos são quase que uma demonstração do pensamento de Lacan. E por isso esse desconforto do fantástico, não pelo que de irreal ele apresenta, e sim pelo movimento de instabilidade que nos coloca.

O fantástico instaurado pela escrita pulsional

O fantástico é presença forte na obra muriliana, porém aparece (ou se esconde) por trás de mecanismos que garantem seu teor mais ou menos acentuado. Razão pela decisão de releitura da obra do escritor mineiro: que é fantástico já o sabemos, mas como ele é posto em cena?

Em "Epidólia" e "O Convidado" o esquema de pulsão "costura" os contos, e todos os personagens giram em torno da perda, re-experenciada diversas vezes por meio dos elementos narrativos. O objeto "a", causa do desejo, nos dois contos, não são as mulheres que Manfredo e José Alferes perseguem exaustivamente, e sim a perda traumática do que, idilicamente, proporcionaria a harmonia inicial do indivíduo com a figura materna de acolhimento e da aceitação, o indivíduo enquanto único centro de desejo para a mãe.

Em "Epidólia", a perda traumática se localiza na própria procura sem sucesso pela moça desaparecida no parque. A cada nova tentativa, uma nova desilusão, instaurando um esquema rítmico de ansiedade e de desaceleração, provocada pela pulsão da perda e levada a cabo centralmente pelos personagens prestes a revelar uma pista concreta, mas que revelam na verdade uma outra Epidólia, aceita sob condição ilógica por Manfredo.

Em "O Convidado", relido em paralelo com a análise de Žižek do filme "A estrada perdida", a perda traumática está na tentativa de fuga e retorno a um cotidiano monótono. Monotonia esta posta em contraponto por um plano secundário da narrativa em que o personagem central, convidado ilustre e esperado de uma festa, lida com a ambiguidade de, na verdade, não sê-lo, o que é emblemático da sua situação no plano primário: sonha com uma mulher que não dá sinais de apreciar suas investidas.

José Alferes atravessa toda a narrativa na incerteza da veracidade de sua condição de escolhido, vivenciando também, no caso de sê-lo, a iminência de ser "devorado" por estes convidados que tanto o aguardam. Destinada ao convidado, Astélope é a possibilidade suspensa, e por isso mais desejosa, já que Alferes não sabe se é ou não o escolhido e se merece ou não o prêmio. Por fim, se torna o escolhido da moça, que de objeto de desejo, se transforma em apenas parceira "despojada do fundo fantasmático" (ZIZEK, 2009, p. 131). De novo a monotonia, o fracasso.

Fica clara, na análise realizada, a preocupação na tentativa de atestar uma escrita pulsional, que ocorre nos plano discursivo da narrativa e não somente diegético, buscando na complementação forma/conteúdo espaço para análise literária. Percorrer este caminho teórico é fugir da aplicação simples e mecânica de teoria na obra. Percurso distante do objetivo pretendido.

O materialismo lacaniano, traz alternativas solidificadas para a Crítica Literária no Brasil, embora recente inclusive para a filosofia, ponto de partida de seus expoentes, Badiou e Žižek. Žižek apresenta, e não só à Literatura, uma nova forma de compreensão deste mundo dúbio que se coloca outro e ainda é o antigo. Ambiente de transformações que ora retorna aos mesmos mecanismos, ora cria novos, encontra na leitura materialista lacaniana pertinente fonte decodificadora. "O primeiro passo fundamental é substituir essa questão da polaridade dos opostos pelo conceito de "tensão", lacuna, não-coincidência inerente ao próprio Um" (ZIZEK, 2008, p. 18).

Explorar a escrita pulsional como linguagem estética, presente em muitas outras obras se molda como possibilidade para futuras pesquisas, que ao lado de outras, descritas em tópico anterior, optam pelo materialismo lacaniano como terceira via. E acertam. Pois, sendo individual, para cada obra literária cabem várias compreensões. Rubião, pouco estudado ou estudado sempre sob a mesma ótica, ao lado de outros escritores brasileiros, está entre os autores que merecem ser revistos.

SILVA, M. C.; GABAS, T. M.. The Murilo Rubião's Pulsional Writing. **Olho d'água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 158-173, 2010.

Referências

CARNEIRO, F. Viagem pelo fantástico. In: COSTA, F. M. (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Trad. Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 09-12.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KHEL, M. R. Os excessos do imaginário. **Folha de São Paulo** (Mais!), São Paulo, 18/01/2004. Disponível em <<http://slavoj-zizek.blogspot.com/2010/01/os-excessos-do-imaginario-maria-rita.html>>. Acesso em 23/05/2010.

RUBIÃO, M. *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *O convidado – contos*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

ROTHWELL, P. *A canion of empty fathers: paternity in Portuguese narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

SILVA, M. C. Representações femininas em Helder Macedo e Saramago: olhares masculinos. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008. São Paulo. Anais... São Paulo, FFLCH-USP, 2008, s/n. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/MARISA_SILVA.pdf>. Acesso em 18/08/2010.

SILVA, M. C. Materialismo lacaniano. In: ZOLIN, L. O.; BONICCI, T. *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 211-216.

_____. *O percurso do outro ao mesmo*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

ŽIŽEK, S. *Everything you always want to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*. London/New York: Verso, 1992.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real!* Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. A ideologia contemporânea. In: _____. *A marioneta e o Anão - O Cristianismo entre Perversão e Subversão*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d'água, 2006.

_____. Empty gestures and performatives: Lacan confronts the cia plot. In: _____. *How to read Lacan*. New York: W.W. Norton, 2007. p. 07–21.

_____. God is dead, but he doesn't know it: Lacan plays with Bobok. In: _____ . *How to read Lacan*. New York: W. W. Norton, 2007. p. 91–104.

_____. O materialismo dialético bate à porta. In: _____ . *A visão em paralaxe*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 13-27.

_____. David Lynch ou a arte do sublime ridículo. In: _____ . *Lacrimae rerum*. Ensaio sobre cinema moderno. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 123–149.

A CÉU ABERTO, DE JOÃO GILBERTO NOLL: IDENTIDADE NARRATIVA, BIOGRAFIAS DO CORPO, TRANSGRESSÃO E SUBJETIVIDADES

Giuliano Hartmann*

Resumo

A narrativa contemporânea em sua relação com o universo circundante recupera e projeta o mundo sob novas perspectivas, reinventando vidas e experiências, refletindo assim, as necessidades e inseguranças do objeto que a alimenta, ou seja, o homem em sua existência fragmentada. Nesse sentido, esse artigo busca verificar a viabilidade de diálogos possíveis, envolvendo o romance *A céu aberto* (1996), de João Gilberto Noll, e suas relações subjetivas com a experiência mínima do corpo quando parece não haver mais o que narrar. Percorrendo as reflexões de Georges Bataille, Terry Eagleton, Zygmunt Bauman entre outros, o personagem nolliano revela sua única experiência possível na alta modernidade líquida, uma que só pode existir sendo talhada na carne.

Palavras-chave

Corpo; Experiência; Identidade; João Gilberto Noll; Narrativa Contemporânea.

Abstract

The contemporary narrative, in its relation to the surrounding universe, recovers and projects the world through new perspectives, re-inventing lives and experiences, reflecting the needs and insecurities of what feeds it, in other words, the mankind in his fragmented existence. In this sense, this article aims to verify the viability of possible dialogs, in the novel *A céu aberto* written by João Gilberto Noll (1996) and it's subjective relations with the minimal physical experience when there is nothing left to narrate. Exploring the reflections of Georges Bataille, Terry Eagleton, Zygmunt Bauman, among others, the character of João Gilberto Noll reveals his single possible experience in the high liquid modernity, that one which can only exist deep in the human flesh.

Keywords

Body; Contemporary Narrative; Experience; Identity; João Gilberto Noll.

*Departamento de Letras - Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO/Irati - 84500-000 – PR – Brasil. E-mail: giulihartmann@gmail.com

Introdução

Uma narrativa de batalhas reais e simbólicas, um sujeito absorto na vastidão textual de uma terra sem contornos fixos, essa é a experiência a ser contada pelo protagonista de *A céu aberto*, romance que se nega a qualquer tipo de convenção, não possuindo nenhum tipo de divisão ou estruturação interna, não obedecendo nem mesmo regras e normatizações gramaticais, é apenas uma narrativa que se mostra como um processo contínuo de construção por meio da linguagem. Segundo Manuel da Costa Pinto:

Na obra de João Gilberto Noll há duas personagens fundamentais: uma é o protagonista anônimo que aparece em seus contos e romances; a outra é a própria linguagem. Uma não pode ser dissociada da outra, pois nesse autor radicalmente antinaturalista nenhuma personagem tem dimensão psicológica, não há uma interioridade que se contraponha ao mundo real: tudo é efeito de uma linguagem que reproduz mimeticamente o movimento de deslocamento, de fuga, que está no centro dos diferentes enredos (COSTA PINTO, 2004, p. 119).

Um ser que se repete em múltiplas histórias, mas que é sempre outro e nunca uma sequência de si mesmo. Ele não tem nome e nem biografia a ser contada, é um sujeito de travessia no limite da existência e que reaparece oscilante em *A céu aberto*. Uma voz errante que se nega a qualquer familiaridade ou encarceramento de ordem social, apenas navega por entre as searas da vida contemporânea, recriando simulacros da realidade.

Não há mais uma única fronteira a ser transposta ou respeitada, o mundo globalmente conhecido se tornou uma grande aldeia na qual o sujeito não consegue mais reconhecer a si mesmo senão na transgressão das leis que o sufocam. A narrativa de Noll incorpora o estranho, aquilo que entorpece ou incomoda, suas linhas instauram o esboço do descontentamento, da sensação aniquiladora de se ter uma voz consciente quando o mundo já é total e alienadamente surdo, assim:

Ao povoar os cenários das suas narrativas de marginais, crianças abandonadas, drogados, mendigos, prostitutas, sem-casa e sem-terra, Noll insere a experiência individual e anônima do exílio, da errância, do abandono, da mendicância e da desqualificação na nossa vivência coletiva da modernidade (TREECE, 1997, p. 10).

O universo narrativo de João Gilberto Noll é um mar no qual se navega pelo leme da incerteza. Criaturas que se frutificam na raias da marginalidade e que incorporadas a uma possível realidade social, intensificam a disparidade existente entre a contravenção e o legitimamente aceito. Sujeitos em trânsito que na dinâmica do ir e vir promovem o reflexo de uma sociedade que só se reconhece no movimento, estar parado significa pertencer ao passado e, portanto, tornar-se obsoleto.

Ajzenberg, ao citar Beckett, afirma que “estamos todos à deriva. Temos de inventar um mundo no qual sobreviver, mas mesmo esse mundo inventado está impregnado de medo e culpa. Nossa existência é sem esperanças” (AJZENBERG, 1996, p. 04-07), ou seja, o universo conhecido na perspectiva pós-moderna perdeu sua aura de conforto e segurança, integralidade e pertencimento. A narrativa de Noll se faz na transgressão, ela não respeita o limite das palavras, reluta e vai além do texto. História do absurdo que rabisca e sugere imagens distorcidas no espaço e no tempo, narrativas que se remetem a uma necessária

reflexão acerca do desalento da existência no seio de uma sociedade movediça, imersa em águas condensadas entre o tudo e o nada como reflexo direto e incontestável de vivências que não conhecem outro final senão o de deslocamento do próprio eu.

A céu aberto é o romance que no quadro da produção narrativa de Noll evoca a suspensão de sons e formas que se organizam conforme a intensidade e direção do vento, tudo desorganizado e fora de lugar. Terras de lugar nenhum na qual os anônimos se cruzam na tentativa de reconhecimento, seja na semelhança de seus desajustes, em seus reflexos identitários ou nas lembranças perdidas. Um narrador solitário, despido de biografia e mesmo qualquer antecedente, sobrevivente de lugares e obscuras zonas periféricas e que muitas vezes vai buscar no próprio corpo uma forma substancial de linguagem, de representação e experiência fluída, pois “numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade” (SANTIAGO, 2002, p. 72), acaba sendo a única tentativa de promover um estado de consciência em torno da condição alienante do homem que arraigado ao fluxo constante e material da sociedade contemporânea, não consegue mais coadunar o individual e o coletivo. E nesse momento, é o corpo que fala pelos poros: “mas quando vínhamos desses bares portuários eu gozava também com a maior facilidade só de medir o meu pau com o dele, e depois ainda íamos ver onde caíra a porra de cada um, qual delas fora mais longe, o campeão!” (NOLL, 1996, p. 143).

O romance de João Gilberto Noll é uma fonte de reflexão e questionamento acerca da condição e contravenção das subjetividades no bojo da pós-modernidade, uma narrativa que explora lugares inominados para então evidenciar as consequências da vida capitalista na construção dos sujeitos anônimos que percorrem as margens, tentando apenas sobreviver. Assim, o estudo e as tentativas de se entender a identidade do sujeito pós-moderno e sua paulatina fragmentação, são formas de se buscar entender não só o homem e seu mundo circundante, mas também o texto literário como fenômeno e reflexo direto da inconstância que se tornou a vida humana, uma loteria diária na qual os bilhetes nunca estão premiados.

O narrador anônimo de *A céu aberto*: fragmentos identitários do corpo

Ele então veio se levantando e pouco a pouco era novamente aquele soldado sobranceiro, refazendo a expressão de quem misteriosamente maliciava a minha presença ali, o que ia me devolvendo àquela atmosfera indistinta de antes do punhetaço dele, àquela espécie de limbo que dessa vez foi longe demais, a ponto de eu ser sacudido pelo cara com tipo árabe porque eu tinha me cagado e mijado todo sem sentir, tão alheio andara dos clamores comuns da superfície da noite... (NOLL, 1996, p. 51-52).

Uma narrativa de múltiplas identidades, um narrador plural perpassado por várias vozes, um corpo rabiscado nas páginas do romance, uma subjetividade que resiste em cristalizar sua materialidade corporal. Um ser forjado a partir das lembranças, de uma memória que é outra, insolitamente nova, falsa, imaginada, enganosa. Sua vida se mantém apoiada em *flashes* desconexos de um corpo fragmentado, mínimo, uma memória que amadurece fora dos limites temporais e vai se materializando em outras identidades que não são apenas roupas sociais, mas sim incontrolláveis como os impulsos do próprio corpo, desdobrado em si

mesmo, às vezes arqueado, outras inadequado, e quase sempre poroso e escatológico.

Não sendo mais o menor responsável pelo irmão, sentindo-se um pseudo-homem detentor de seus plenos poderes de ir e vir, vai ser transformado no agora da narrativa em um ser no limite da consciência de um mundo que o coloca em situações fronteiriças, entre o querer e o poder à medida que vive o instante e se mostra camaleão entre rótulos e identidades provisórias. *A céu aberto* se oferece como um romance de identidades criadas a partir das sensações corpóreas, se mostra não mais como uma narrativa da recusa de uma única subjetividade, mas como aquela que passa a explorar as sensações experimentadas pelo corpo que também é apto a uma identidade fluída. O narrador em Noll passa a vivenciar seu mundo por meio da própria materialidade, seja sob a forma de transgressão ou na busca da transcendência, a intenção é viver e captar o instante das carapuças sociais.

De acordo com Carreira (2000), em ensaio acerca da transgressão em *A céu aberto*, o romance se constrói fincado na história contada por um narrador cuja identidade é indefinida, com seus relatos despidos de qualquer estrutura e, assim como em outras narrativas, “o texto de Noll parece fundido no que há de mais banal e cotidiano, no que há de mais comum e, assim mesmo, mais distante do que se espera encontrar em um texto literário” (CARREIRA, 2000, p. 02).

Narrativa que se faz literatura, mas que se mostra como outra coisa, relato que se nutre daquilo que as sociedades têm de mais trivial e corriqueiro, o estranho se faz justamente no fato de que nada novo é apresentado, tudo é, ao mesmo tempo, familiar e distante, uma mistura de situações cuja sucessão de fatos, no limite do inverossímil, transporta a narrativa para os vãos existentes entre realidade e fantasia, razão e loucura, o banal é o absurdo vivido pelo próprio corpo, ou seja, o banal em *A céu aberto* é o corpo. Em Noll, há essa memória artificial de um narrador que narra outra coisa que não mais a experiência palpável, apenas sensações. A autora ressalta o valor do transitório nas narrativas nollianas: os protagonistas estão sempre a caminho de algum lugar sem nome, uma jornada na qual chegar ao ponto de destino pouco importa, o que vale é a própria viagem e as impressões do nômade que vaga a esmo e vive o instante:

Não, eu talvez não morra dessa vez. Eu talvez me considere mais esperto que a maioria daqui: saberei me defender melhor, quem sabe cavando à unha um buraco em que me fingirei de morto coberto de macegas, um ponto esquecido na relva onde ninguém pensará em atirar ou jogar bomba.

Mais esperto seria certamente se eu desertasse e fosse para a vida como um indivíduo diferente de mim para não ser reconhecido, Sem precisar ficar dentro de um buraco na terra sabe-se lá por quanto tempo ainda, enfrentando noites e dias gelados ou abrasadores, chuva fina, tempestade – sim, eu saberia desertar de fininho sem que ninguém notasse, entraria no primeiro restaurante à beira da estrada, iria até o banheiro, pediria uma navalha emprestada para fazer a barba, faria um talho na face, me desfiguraria, ta certo, daria uns pontos na pele no hospital ou ambulatório mais próximo, o médico se inclina sobre mim e me pergunta se dói, respondo que não, fecho os olhos e vejo meus companheiros de farda que ficaram lá no campo lidando com a sanha da guerra, apontando armas para o céu (as mãos adolescentes de prontidão sobre o canhão antiaéreo), depois a névoa que os esconde do meu pensamento... (NOLL, 1996, p. 56-57).

Viagem de espaços físicos inominados e paisagens psicológicas deslocadas do tempo. Seu caminho se faz nesse espaço e nos vãos da memória, nos

deslocamentos do olhar, nos multifacetados campos de visão que esse narrador anônimo faz de si e do mundo à sua volta. É um ser errante que está sempre criando, inventando, vestindo tantos outros corpos e personagens sociais, identidades planas em um universo que não dá valor à subjetividade.

Ele vive a guerra, mas não entende os motivos que o levam a isso, ser esse soldado deslocado da vocação estrategista é só mais uma de suas facetas, mais um de seus relatos à medida que tenta se esquivar de um corpo material e se esconde nas malhas da narrativa. Embora viva o abandono da guerra, vincula-se sempre ao mais humanamente banal, sua narrativa se mantém nesse eterno presente, nesse momento vivido como a passagem para o que está além, esse espaço de fuga sem contornos fixos. Nesse momento, de forma proposital ou não, o narrador expõe sua materialidade, seu corpo, pode então mutilar-se, ser outro, vestir outra carapuça identitária como um desertor moldando a própria matéria. Sua subjetividade e suas máscaras feitas de tantos retalhos identitários, expõem essa outra identidade latente no narrador de *A céu aberto*, uma que transgride e que se guia pelas sensações corpóreas, dele próprio ou mesmo do outro, esse grupo ao qual se vincula:

Mas naquela ocasião eu estava de guarda ao lado daquele camarada com tipo árabe e fui de supetão trazido à tona na noite por um langoroso gemido dele, como se o cara tirasse de si um soluço arquejante que só agora com aquela imensidão em volta tivesse condições de ecoar. No começo não entendi o que se passava, ele apresentava frêmitos rápidos e sacudidos, o corpo meio encurvado, e trazia a mão direita na altura do baixo-ventre como se tivesse sido alvejado por uma bala inimiga. Olhei o que esperava ser o ponto ferido, o sangue aos borbotões praticamente cheguei a ver ao dirigir o olhar até ali, mas não era nada disso: o pau do cara estava sendo socado pelo dono com uma inclemência louca, o cabeção parecia arroxeadado feito um complemento da farda, e vi o cara abrir a boca como se fosse dar um grito e vi que a boca se fechou repentina trancando toda a exaltação que dela pudesse sair e vi a porra do cara saltar e aterrisar logo em cima da minha bota e vi o cara de súbito se desmanchar no piso do topo da torre gemendo e chorando baixinho, enrodilhado no pau agora murcho e gosmento... (NOLL, 1996, p. 50-51).

Esse é o momento do corpo, sem tempo para rótulos ou nomeações, estereótipos ou clichês, é simplesmente a matéria corporificada pela linguagem alcançando o ponto de mutação, se transformando em outra coisa. O narrador continua a trazer para si as sensações do outro, assume essa outra vivência, esse gozo camuflado sob o manto de uma sociedade supostamente tolerante.

Segundo Terry Eagleton, no arcabouço do pós-modernismo os indivíduos, de forma escancarada, vivem a era do corpo:

O sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade. De fato, de Bakhtin à Body Shop, de Lyotard às malhas de ginástica, o corpo se tornou uma das preocupações mais recorrentes do pensamento pós-moderno, membros mutilados, troncos arqueados, corpos engalanados ou encarcerados, disciplinados ou ávidos (EAGLETON, 1998, p. 72).

É a era do fetiche, é o apogeu de uma sexualidade que associada ao corpo ganha força, quando “todo mundo mudou da produção para a perversão” (EAGLETON, 1998, p. 72). O corpo tornou-se o ponto de convergência, tudo passa a ser explicado por meio dele, pois ele também é linguagem. Todos os olhares voltados para essa materialidade corpórea, base na qual se assentam as discussões acerca dos problemas sociais e humanos na pós-modernidade. Do universal ao local, o corpo é aquele que tudo sente, sendo um “fenômeno

obstinadamente local, o corpo combina muito bem com a desconfiança pós-moderna em relação às grandes narrativas, assim como a paixão do pragmatismo pelo concreto” (EAGLETON, 1998, p. 73), ou seja, o corpo é a única certeza palpável quando todo o restante do mundo torna-se cada vez mais abstrato.

Para o narrador de *A céu aberto*, tendo sua liberdade coagida pelos ditames do universo social, nada resta senão a linguagem do corpo em suas múltiplas acrobacias. Quando a voz se cala, o corpo se rebela e se assume como essa outra identidade porosa e escatológica advinda da experiência tatuada na carne:

Virei a rodela, fechei o chuveiro. O general afastou a lona que me escondia dele e me mostrou numa das mãos uma farda dobrada, limpa. Espera para vesti-la até te secar, não temos toalha, ele disse. Foi quando olhei para baixo e notei que a calça do general estava descida na altura das coxas e o negócio dele se mostrava em via de empinar. Vem, ele sussurrou me pegando pela mão (NOLL, 1996, p. 52-53).

Esse corpo falante, transformado em linguagem, revela assim essa outra identidade, que ainda não foi nominada, mas que se torna mais material e se entrega aos prazeres. O corpo em Noll reage contra a maquinização social do homem, torna-se um discurso que não se rotula, é imprevisível e, portanto humano, “os corpos constituem formas de falar dos sujeitos humanos sem cair no humanismo piegas” (EAGLETON, 1998, p. 73), é mais prático, objetivo e irônico, não se confunde com qualquer outra subjetividade ou psicologismos de qualquer ordem ou natureza, seu instante é o pontual. Esse é o novo estatuto identitário que gradativamente vai dar forma ao narrador em Noll, é a massa que vai moldando seu físico até esse momento no qual negou qualquer materialidade subjetiva, justamente pelo fato de se sentir apto a assumir todos os papéis no desconexo mapa de sua vida líquida. Nesse sentido, quando todos os outros papéis estão vetados, o corpo em Noll apela para a existência circunstancial vivida pela carne, ou seja, “o indivíduo reduzido a si mesmo tem no corpo residência única do existir” (SANTOS, 2007, p. 40). No escopo do romance nolliano, o corpo resiste usando a linguagem das secreções e excrescências.

O banho, a nova farda, esse general que remotamente lembra o autoritarismo do pai, o contato com a água sugere o renascimento, uma nova postura, uma nova identidade, outro ser. Sendo agora uma identidade que se pauta nas dobras do corpo, seu caminho agora é o limiar das fronteiras e identidades sexuais, navega livre na liquefação de sua paisagem sem contornos.

O corpo perdeu sua sacralidade, deixou de ser o receptáculo do espírito consciente, não há divisão, eles não estão separados, são uma coisa só. O corpo não é consciente porque é habitado por uma alma, mas simplesmente porque diferentemente das coisas e dos seres, o homem tem em si a linguagem, é uma criatura linguística:

Corpos silenciosos não falam, ou pelo menos não se comunicam. O corpo humano se distingue pela capacidade de fazer algo daquilo que os faz, e nesse sentido tem por paradigma aquela outra marca da nossa humanidade, a linguagem, dádiva que leva sempre ao imprevisível (EAGLETON, 1998, p. 75).

De acordo com as ideias do autor, nesse ponto reside a imprevisibilidade desse ser construído e habitado pela linguagem e contrariando as discussões pós-modernas que atestam que o homem é um ser cultural e não natural, ele considera o homem cultural justamente em virtude de sua própria natureza,

“porque todos nascemos prematuramente, incapazes de tomarmos conta de nós mesmos, nossa natureza contém um abismo cavernoso para dentro do qual a cultura deve mover-se de imediato, se não logo morreríamos” (EAGLETON, 1998, p. 75).

Esses são os habitantes à deriva de *A céu aberto*, seres que vivem e se constroem pela linguagem, criatura que absorta em seu universo social vivem seus instantes corpóreos, suas fugacidades identitárias, “até que a porra do general viesse a explodir na minha garganta e a molhar meus dentes e língua” (NOLL, 1996, p. 53). Momentos nos quais apenas o corpo fala e nada nomina dentro das esferas sociais, são situações do submundo, fetiches dos bastidores. Sua vida é a reflexão de um instante:

Estaria eu enlouquecendo no meio daqueles soldados? Engoli um gosto acre, e me veio a impressão de que eu nunca pensara muito nas coisas límpidas que a mente não consegue manipular, mas que essas coisas me chegavam agora e me arrebatavam sem nenhuma virulência e me abasteciam de um suprimento que mais parecia uma refeição vazia, quem sabe uma espécie de soro. Isso com certeza não me afastava propriamente a fome nem muito menos saciava, mas deixava a minha matéria preparada para quando eu precisasse me aproximar do mundo e tirar dele algum sustento ou ação (NOLL, 1996, p. 54).

A primeira transgressão com o próprio corpo e o desespero de se estar tanto tempo em um lugar só, sua matéria precisa de mutação, de novas roupagens identitárias, seu corpo fala é quer a caminhada, quer navegar pelo oceano narrativo de *A céu aberto*, só um eco permanece em sua memória falha: “que fim levou você, meu irmão?!” (NOLL, 1996, p. 54).

Ao abordar a transgressão erótica e corporal em *Hotel Atlântico*, Norberto Perkoski (1994), reitera esse aspecto recorrente da temática em Noll, e que também aparece em *A céu aberto*, como o propulsor que movimenta a narrativa, um personagem condenado à errância da caminhada, sempre

em trânsito, com uma necessidade de se movimentar que parece jamais aplacar-se, sempre à procura de um sentido que o transcende, obscuro, gerador de caos existencial, uma vez que esse sentido nunca se revela totalmente, parecendo, na verdade, inencontrável (PERKOSKI, 1994, p. 111).

Nesse corpo feito de linguagem, mutante e inconstante, algo lateja, sua imprevisibilidade, seus caminhos são incertos, suas histórias, sejam as legitimadas pela parca experiência, ou mesmo aquelas tiradas arbitrariamente dos outros, não saciam sua fome de autoafirmação e pertencimento, sua única saída é nunca parar no caminho. Ele precisa escrever seu próprio trajeto, pois como afirma Eagleton (1998), somente uma criatura feita a partir e dentro da linguagem, pode construir sua própria biografia e escrevê-la nas narrativas da história. Assim, esse sujeito que se faz narrativa e que se faz corpo está fundido, não contempla apático a ideia de ter um corpo e habitá-lo, mas reafirma o fato de ter se transformado em corpo, ele é o corpo. Corpos que se alienam, interagem e se objetificam:

O que será de você?, me pergunta um jovem deitado sujo de graxa que sai de baixo de um caminhão do exército, um mecânico com uma farda camuflada e que se levanta agora perguntando de novo o que será de mim, enquanto eu (com farda camuflada também) me finjo de desentendido e subo na traseira do caminhão entre outros soldados com fardas camufladas que começam a cantar a ‘Canção das futuras montanhas’ enquanto deixo cair a cabeça, fingindo que adormeci na intenção de ficar perguntando no silêncio para onde vamos, para onde vou... (NOLL, 1996, p. 56).

Uma subjetividade que se escamoteando em tantas identidades performáticas não encontra alento nesse ponto fixo, essa guerra que nunca termina e esse espaço ficcional inominado e móvel. Guerra e espaço nos quais tantas outras identidades passam e são transpassadas pela figura multifacetada do narrador.

Os corpos existem na interação e cooperação, “o tempo todo objetificamos nosso corpo e o das outras pessoas, vendo-os como uma dimensão necessária do nosso ser” (EAGLETON, 1998, p. 77), os corpos são objeto e materialidade e, portanto, possuem uma finalidade social e interativa. O autor reitera que,

de modo algum ser um objeto constitui a característica mais distintiva do corpo, mas ela representa o requisito para qualquer coisa mais criativa que ele pode realizar. A menos que você possa me objetificar, não se pode falar de reciprocidade entre nós (EAGLETON, 1998, p. 77).

Eagleton assevera que essa interação estabelecida entre corpos, entre sujeitos deslocados do próprio eixo, mostra nos contornos do pós-moderno a ambivalência de sujeitos não idênticos. O sujeito humanista foi substituído por esse outro que é corpo, que está fora. O liberalismo que impera nas sociedades pós-modernas, leva todos ao fetiche e ao esfacelamento. Não há mais proteção, o Estado que antes era responsável por subsidiar a felicidade humana, agora é distante e a tudo tolera, os sujeitos vivem a era de sua própria individualidade, fechados não buscam mais o bem-estar coletivo, a vida se pauta em uma filosofia de caráter hedonista, todos tentam a felicidade, mas cada um de acordo com suas particularidades, criando assim um paradoxo, “a vida boa tornou-se uma questão privada, enquanto a iniciativa de possibilitá-la permanece pública” (EAGLETON, 1998, p. 79), ou como nos moldes de Bauman (2005), um confronto entre individualidade e pertencimento. Individualidade que tem como base o liberalismo.

O pós-modernismo e suas bandeiras multifacetadas atuaram de forma corrosiva na deterioração dos valores que sustinham a homogeneidade das identidades clássicas. No hoje tudo se transforma com a passagem do vento capitalista:

O sujeito liberal clássico pelo menos lutava para preservar sua identidade e autonomia junto com sua pluralidade, ainda que isso nunca tenha se revelado fácil; agora, numa deterioração drástica desse processo, o sujeito de uma fase mais avançada da sociedade de classe média vê-se compelido a sacrificar sua verdade e identidade em nome da pluralidade, a que passam a chamar ilusoriamente de liberdade. Ou, em outras palavras, o eu de produtividade do capitalismo liberal está cedendo terreno para o sujeito consumista de um estágio posterior daquela mesma história (EAGLETON, 1998, p. 88).

As identidades chegaram ao estágio do não-eu, são postizas, são meras vestimentas do cotidiano, modismos passageiros, “chegamos a um libertarismo sem sujeito, que sugere que o que estava atrapalhando a liberdade do sujeito era nada menos que o próprio sujeito” (EAGLETON, 1998, p. 89). Todos os indivíduos que antes se construía no confronto de alteridades, na produção da própria narrativa histórica, se transformaram em outra coisa, são consumidores de si mesmos enquanto objeto de desejo.

Esse é o projeto do sujeito pós-moderno, livre e ao mesmo tempo determinado por todos os fatores externos, sociais e culturais:

Livre porque constituído até a alma por um conjunto difuso de forças. Nesse sentido, ele é simultaneamente mais ou menos livre que o sujeito autônomo que o precedeu. Por outro lado, a tendência culturalista do pós-modernismo pode levar a um autêntico determinismo: o poder, o desejo, as convenções ou as comunidades interpretativas nos moldam, sem que possamos evitá-lo, a comportamentos e crenças específicas. A desculpa de excesso de determinação não afasta as implicações degradantes disso – que, afinal de contas, integramos sistemas múltiplos e conflitantes em vez de monolíticos, de forma a deixar o sujeito carente de identidade fixa, o que pode vir a confundir-se com sua liberdade (EAGLETON, 1998, p. 90).

A eterna ambivalência que permeia essa vida precária dos habitantes do contemporâneo e suas identidades escorregadias e frágeis. Ele se pauta na negação de si, por isso seus corpos arqueados, quebradiços, esculpido, o corpo é o fetiche que comanda os espaços e ideologias, tudo permitido e tolerado em nome da carne que se torna objeto. Corpo que opera como produto direto dos moldes e coações das esferas líquidas e liberais das sociedades capitalistas. Sujeito de múltiplas identidades provisórias que, em sua alienação não se mostra fora das grandes narrativas da história, mas apenas como reflexo direto do andamento histórico.

Esse é o sujeito absorto nas malhas textuais de *A céu aberto*, esse mar de palavras sem contornos fixos. Ele é esse deslocado que não tendo também nenhum contorno fixo, é um estandarte de tantas identidades, uma espécie de não-eu que olha o invólucro de sua alma e não o reconhece, seu corpo é esse objeto, esse fetiche consumista do outro e de si, objetificando e sendo objetificado:

Olhava em volta e apreciava a praça em frente, uma criança sentada num balanço se impulsionava com cada vez mais assanhamento chegando até a soltar as mãozinhas das correntes, e quando vi sua expressão de horror pela iminente queda eu corri amparei-a em meus braços, apertei-a contra o peito, falei apatetado pela cena que nunca mais que nunca mais...

Com aquela criança contra o peito veio-me à mente o meu irmão pequeno e como ele era quente quando pequeno, parecia em contínua febre, eu andava um pouco em torno à procura de um termômetro mas tudo aquilo não passava de uma atrapalhão pois sem dinheiro nem para comer direito eu correndo pelo pardieiro atrás de um termômetro, pura encenação para quem eu não sabia se estávamos nós dois sozinhos, para o vento dizia um fio de voz que parecia vir da garganta do meu irmão que latejava, sim, o vento sopra e te ouve e te vê acredita, é para o vento que você faz o que faz e diz o que diz e pensa o que pensa, é... (NOLL, 1996, p. 60-61).

Criaturas marginais em confronto, tentativa de criação e construção do próprio eu. Esse narrador de tantas outras identidades, de tantas outras sensações, usa agora essa outra identidade ilusória vivida pelo corpo, pela matéria. No contato físico com a fragilidade corpórea de uma criança, recorda a presença volátil do irmão doente e fora do alcance.

Silviano Santiago (2002) em alusão ao tema do corpo na obra de João Gilberto Noll e usando como ponto de apoio o romance *A fúria do corpo* publicado em 1981, afirma que a linguagem corporal é a tônica ficcional do romancista, a audácia de *A fúria do corpo*,

nelas residem a coragem e a audácia do personagem e do projeto ficcional de João Gilberto Noll: numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade (SANTIAGO, 2002, p. 72).

No romance em questão aparece um corpo livre que se volta contra a ordem instaurada, contra a disciplina e o rigor, ele é grotescamente construído para torna-se a voz que se volta contra os ditames das estruturas repressoras, assim, a narrativa se torna essa outra coisa, porosa, mutilada, impactante. *A céu aberto* segue essa mesma linha, uma voz corporificada pela linguagem e que estando no cerne da narrativa, também é poroso, é excremento, é esperma que fala, é saliva que sai da boca, corpos dentro de outros corpos e que tendem a atingir a superfície liberados por essa porosidade narrativa:

Quando voltei o meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher. Precisaréi romper com esse negocio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. Cheguei perto e vi que o leite vinha subindo. Virei o botão do fogão, o leite estancou. Perguntei cheirando-lhe o pescoço levemente perfumado se ela andava distraída. Ela suspirou e fingiu que voltava a si. Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar, e eu beijava um pedaço de seio à mostra e desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela, pois que estava bom assim sem filho sem nada, para que uma criança entre nós dois se uma outra poderá ressurgir daí na pele do meu irmão? (NOLL, 1996, p. 76-77).

Esses são os corpos e as identidades que submergem e novamente aparecem na superfície do romance nolliano, personagens que escorrem em forma de excrescência de outros corpos em um eterno devir. Em *A céu aberto*, essa narrativa de corpos esfacelados aparece como o contraponto de uma vida que se tornou líquida e, portanto, incerta e movediça. Esse corpo de mulher que se desdobra também no irmão, esse narrador que é irmão, marido e amante de outro homem. Identidades que vivem os fetiches urbanos, o anonimato de uma sociedade que foi construída tendo como base o discurso criado por um liberalismo instável. Os sujeitos nunca se encontram, estão perambulando sempre a procura de alguma coisa, em busca do próprio eu.

Antônia Cristina de Alencar Pires, ao questionar a identidade em *A céu aberto*, levanta os aspectos relevantes do corpo vinculados diretamente à escrita: nela não existem sujeitos e verdades preexistentes, não há nada além da própria linguagem, a narrativa é o corpo e vice-versa, "ao colar-se à narrativa, o narrador da ficção nolliana aponta a relação entre sujeito e linguagem" (PIRES, 2000, p. 41). Em Noll, esse sujeito se constrói como reverso, como um ser oposto ao convencional, da mesma forma que a narrativa se constrói a partir da margem para o centro, tudo é periférico e está além do visível, está condensado no lado inverso do texto. Nesse sentido, a autora afirma que o narrador tem esse corpo transformado em palavras que se torna totalmente pulsional, move-se de forma frenética a todo tempo e lugar, inquieto e sem destino:

Para esse sujeito errante o corpo é tudo o que lhe restou. É meio e fim. Começa e termina em si mesmo. E, há que se notar, trata-se não de um corpo apolíneo, íntegro, mas de um corpo escavado, sujo, faminto. Produtor e receptor de excrementos. Um corpo entre restos e sobras, entre vômito, fezes, escarro, esperma (PIRES, 2000, p. 42).

Nessa mesma esteira, Nizia Villaça, ao promover um olhar acerca da aparição dos novos sujeitos e subjetividades na literatura brasileira contemporânea, aponta nas narrativas nollianas *Hotel Atlântico* (1989) e posteriormente em *Harmada* (1993), traços de um minimalismo latente diante dos simulacros da vida contemporânea. Para a autora, quando “o mundo, objeto de um possível conhecimento ou recriação, faz falta, se nega a qualquer apropriação. Daí a retomada do eu como tema, não o ‘eu inviolado, poderoso e audaz’, mas o eu como a única coisa real em um meio onde opera a irrealidade” (VILLAÇA, 1996, p. 101-102). Assim, o eu em Noll se mostra um sujeito sitiado que, se visto de uma perspectiva benjaminiana, está solapado de todas as possibilidades, perdeu sua identidade e passou a ser mais um clichê de consumo, em outras palavras, “em Noll, a subjetividade caminha para a neutralização e a autodestruição” (VILLAÇA, 1996, p. 105).

Nesse sentido, tendo como suporte as palavras da autora, pode-se dizer que o narrador nolliano vive a experiência da privação de tudo que advém dos embustes e simulacros contemporâneos. A ele tudo está negado, e, portanto, a única saída é essa experiência mínima de si, experiência essa que, sendo destituída de uma subjetividade, só pode ser experimentada e é aqui entendida como a do corpo, única matéria autêntica que ainda respalda a vivência do sujeito. Dessa forma, se em *Hotel Atlântico* “o personagem narrador permanece colado a percepções e sensações, assediado pelo acaso” (VILLAÇA, 1996, p. 105), o narrador em *A céu aberto* permanece absorto como o próprio acaso, é ele que assedia enquanto corpo na tentativa de experiências sensoriais:

Na parte superior do cartaz, um tosco retrato falado de alguém que poderia passar por mim, verdade: o mesmo formato de rosto, queixo, olhos, nariz. A mulher me mordeu o lóbulo da orelha. Me perguntei para onde eu estava indo. Vi pela janela entrou o clarão de um raio. A trovoadas. A tempestade. No meio da chuva torrencial as monumentais labaredas do que deveria ser um ato terrorista continuavam a arder. Imaginei a manchete e a foto da explosão nos jornais do mundo na manhã seguinte. Me perguntei se para onde eu estava indo havia silêncio consternação júbilo símbolo destino, essas coisas. Ou se para onde eu estava indo não havia nada que eu pudesse ter conhecido até ali, quem sabe? E me senti a flutuar (NOLL, 1996, p. 163).

O corpo acaba por se tornar o responsável pela experiência mínima, a experiência que reduz a subjetividade a simulacros identitários, seja em forma de apologia, negação ou contraste com o universo capitalista.

Ao abordar a questão da corporeidade em *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003), de João Gilberto Noll, Tânia Teixeira da Silva Nunes afirma: “o corpo é lugar primordial com o mundo, ele é o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator” (NUNES, 2009, p. 40), não sendo somente matéria, ele se desdobra, ou seja, de um lado é a representação corporificada do indivíduo, e de outro, é o sujeito suposto, a fantasia do discurso criada dentro de determinado recorte imaginário, homem e corpo, ambos uma ficção construída por redes simbólicas, entrelaçados como as faces de uma mesma moeda. Para autora, nas narrativas nollianas, “sobretudo, o corpo, espelha na escrita a experiência do lugar onde se encontra, espelha o seu entorno e é palavra em sua rica linguagem” (NUNES, 2009, p. 41). O corpo aquilatado ao valor da palavra, ele é a própria experiência narrativa, é reflexo de seu próprio embate com o mundo e sua realidade aparente:

Na segunda vez em que acordei senti desejo pela minha mulher. Continuava sentado na minha cadeira, e o meu pau agora intumescido. Éramos ali todos tão jovens, se gastava muito tempo em sexo e a gente não se saciava nunca, um dia sim outro também; na altura do ápice das pernas... por ali as coisas estavam sempre querendo mais, não se esqueciam de si como às vezes o estômago, nunca. Cheguei a pensar não ocasião o que seria de mim sem o gosto pelo sexo: não seria então melhor? (NOLL, 1996, p. 121).

O corpo em Noll é esse confronto de experiências que perpassam a própria materialidade corpórea, seus traços são delineados à medida que experimenta os fragmentos e identidades oferecidos pelo templo capitalista das sociedades. De uma perspectiva Benjaminiana, a autora afirma que a experiência vivida em Noll é a da impossibilidade, “os personagens de João Gilberto Noll expressam em seu mundo uma condição humana esvaziada, degradante e em esfacelamento do corpo em diluição” (NUNES, 2009, p. 42).

Sayonara Amaral de Oliveira, em ensaio acerca das representações do corpo sob um enfoque pós-moderno no romance *A fúria do corpo* (1981), afirma que:

Em nome do corpo se promove na narrativa o descentramento do sujeito. A contestação de uma identidade pessoal e a sede do anonimato, constantes no texto de Noll, representam as vias por meio das quais se agencia o deslocamento de uma identidade-homem para uma identidade-corpo. É quando o narrador, empobrecido de experiências passadas, elege o corpo como terreno da sua história, que a narrativa atualiza e completa sua voltagem pós-moderna (OLIVEIRA, 2004, p. 132).

Dessa forma, se de um lado a tradição, dava sentido à narrativa do corpo, de outro existem os pós-humanos, esses outros sujeitos, que nascidos nos espaços contemporâneos procuram outras formas de sentido para ironicamente fazer sentido. Em *A fúria do corpo*, essas configurações de novos sentidos estão calcadas na escatologia, no sujo, na impureza. Escatologia que também extrapola a paisagem narrativa de *A céu aberto* com seu excesso, seus excrementos, atestando assim o valor de identidades impuras no limiar de uma sociedade que assentada no projeto da Modernidade, sempre primou pela ordem e pureza:

A água caía gelada em pingos finos, eu tremia e ouvia a respiração dificultosa do homem que não largava o charuto tão fedorento que talvez neutralizasse pelo menos ao redor dele o cheiro da merda amarelada que eu nervoso tentava extirpar do meio das minhas pernas, até vê-la enfim entrar por um buraco na terra à beira dos meus pés (NOLL, 1996, p. 52).

Os personagens estão permanentemente inadequados a esse projeto, suas experiências escatológicas os empurram para o limiar fronteiro da sociedade, eles são a sujeira que resiste em ser limpa, eles são excluídos que reconhecem a própria exclusão à medida que seus acessos a qualquer dignidade social são vetados. Eles permanecem na margem: “o que me faria (eu pensava com alta palpitação) sair correndo e ir até o buraco debaixo do chuveiro e cuspir lá pra dentro as sobras do esperma velho daquele general que na certa já estaria todo estatelado sobre a cadeira de lona” (NOLL, 1996, p. 53).

Nesse sentido, “a desconstrução da identidade-homem em favor de uma identidade-corpo não culmina na destruição do sujeito, mas na emersão de outras formas do humano” (OLIVEIRA, s/d, p. 137), ou seja, de todas as

subjetividades e identidades negadas ou solapadas pelo discurso hegemônico da cultura dominante, com sua tentativa de ordem e pureza.

As narrativas do corpo em Noll deslocam ainda mais a posição já deslocada dos sujeitos contemporâneos, elas reafirmam o mal-estar latente na fusão entre corpo e mente, e que no caso nolliano, é um corpo fundido e condenado à experiência estética do nomadismo e inadequação.

Corpo esse que, se de um lado se mostra pela fusão entre corpo e alma e, portanto se limita à experiência da carne, de outro, não se mostra só como matéria, mas também como transcendente em seu excesso. Nesse sentido, as experiências corpóreas vivenciadas em *A céu aberto* permitem uma abordagem perpassada pelo erotismo e as reflexões de Georges Bataille (1988). Em Noll, o corpo em sua violência excessiva é transcendente:

Pois era ela, a minha mulher, comigo dessa vez no meu serviço do paiol. Me lembrei do meu irmão que eu tanto costumava pensar como estando dentro dela, submerso para que ela pudesse existir, ali, inteira se oferecendo a mim. Essa criança que viria dali a meses, quem seria afinal? Seria o meu irmão redivivo ou quem sabe o irmão do meu irmão? Em ambos os casos – se tivesse sido o meu sêmen a fertilizá-lo – esse embrião além de filho seria o meu irmão. Que confusão eu tinha na cabeça, seria isso o que chamavam de loucura? (NOLL, 1996, p. 121-122).

As descontinuidades corporais na narrativa de *A céu aberto* buscam fundir-se a outras descontinuidades para atingir uma continuidade que nunca chega, dito de outro modo, para Bataille, “somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que tem a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 1988, p. 14). Assim, para Bataille, insurge a experiência do erotismo, quer seja ele vinculado ao corpo, às paixões ou mesmo ao sagrado, não pode ser simplesmente associado aos apelos de uma sexualidade animalizada: “a consecução do erotismo tem por fim atingir o ser no seu mais íntimo cerne, lá onde qualquer palavra ou sentimento são inúteis” (BATAILLE, 1988, p. 15) ou, dito de outro modo, “toda consecução erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado, normal, um participante da acção” (BATAILLE, 1988, p. 16). O autor abarca aspectos da natureza humana em sua relação direta entre o social e o natural, entre a proibição e a transgressão. O sujeito social está solapado pela linguagem, mas também pelas regras que sancionam suas ações, ditadas pela razão, chave mestra de uma vida organizada dentro e para a comunidade a partir do trabalho, e que se volta contra a violência que o assombra: “o homem identificando-se com a ordenação operada pelo trabalho, separou-se nessas condições da violência, que atuava em sentido contrário” (BATAILLE, 1988, p. 39).

Em Bataille, essa experiência ritualizada do erotismo, é transcendente, pois “a experiência introduz o arbitrário” (BATAILLE, 1988, p. 30), ela deve ser configurada e entendida com uma experiência interior, de libertação, ou seja:

A experiência interior do homem é dada no momento em que, rasgando a crisálida, o homem tem a consciência de se rasgar a si próprio, e não a resistência oposta de fora. Uma imensa revolução se produz quando se é capaz de ultrapassar a consciência objectiva que as paredes da crisálida limitavam (BATAILLE, 1988, p. 34).

Ela é a experiência advinda do excesso, da sobra que reside no embate entre a organização das estruturas do trabalho e a violência que sempre escapa a essas sanções, seja ela configurada pela presença da morte ou do sexo. É

nesse sentido que, grosso modo, se pode falar que no confronto entre proibição e transgressão, a primeira sempre sobrevive à segunda, “como se fosse um meio de fazer abater uma gloriosa maldição sobre aquilo que rejeita” (BATAILLE, 1988, p. 41).

Maurício Liesen (2009), ao refletir acerca de uma comunicação estética ancorada na experiência interior de Bataille, afirma que:

A valorização do logos, em detrimento do pathos, provoca o que ele chama de ‘achatamento do indivíduo’, que sem mais as possibilidades de experiências místicas (fim das grandes utopias e desvalorização dos sistemas religiosos) sente a vontade de se perder, de escapar do isolamento. A busca de experiências-limite, portanto, é uma contestação, que para Bataille está estritamente ligada à liberação do poder das palavras, do discurso (LIESEN, 2009, p. 01).

Essa experiência interior, no limite, é a que surge como comunhão do sujeito e a totalidade das coisas do e no mundo. Assim:

Pensar uma comunicação sensível, sensória, corporal, afetiva e empática, que escapa facilmente às normas discursivas, é pensar em eventos que deslocam nossa capacidade de apreensão, nossa capacidade de nos apossarmos das coisas do mundo como um objeto exterior de conhecimento (LIESEN, 2009, p. 01).

Nesse sentido, a experiência interior e ao mesmo tempo estética vivida pelo narrador e seu corpo em *A céu aberto* abre margem para aquilo que escapa ao entendimento normativo, acaba por dar asas ao insólito. Essa narrativa, moldada sob múltiplos olhares e identidades, atesta a discrepância das experiências de excesso que são talhadas pelo corpo descontínuo na alta Modernidade Líquida:

O sino do meio-dia começou a tocar na torre, nos três demos boas risadas, nos encaminhamos no meio das risadas para o quarto com a cama de casal, o meu e dela, deixamos assim escuro, nos deitamos, minha mulher perguntou qual de nós dois iria plantar a semente da criança ali dentro dali a instantes, eu e ele nos olhamos, suávamos muito como pugilistas antes do último round ele foi nela até o fim, então eu dentro dela também até o fim, a minha mulher se mostrava tão molhada entre as pernas que parecia ter urinado nos lençóis.
— Se você se emprenhar hoje, nunca saberemos de quem é o filho – disse o rapaz.
— Faremos um exame – respondi.
— Não, não gostaria de exame nenhum para conhecer a paternidade, prefiro assim, sempre na dúvida, com isso a criança terá dois pais pelo resto da vida, que bom – ela comentou (NOLL, 1996, p. 109-110).

Absorto de sua situação no mundo, esse corpo se funde a outros corpos, são um entrelaçado corpóreo, buscam a continuidade na fusão da matéria. Esse é o excesso experimentado pelo narrador nolliano, a buscar de sanar sua descontinuidade, seu caminho para a morte, quando seu próprio universo líquido já o empurra nessa direção. Sendo essa sobra, essa materialidade estranha que escapa ao entendimento desse universo que, sob a égide organizacional do trabalho promoveu a coerção dos indivíduos em prol de um mundo racionalmente estruturado, ele é a impureza, o escatológico, o esperma, a saliva e o suor que emana desse emaranhado de corpos, matéria suja que polui a ordem, torna-se corpo transformado em transgressão, violência instintiva e suja contra a asepsia moderna.

Um corpo excremento, um corpo maculado, o narrador começa a quebrar as legitimidades instauradas, ele rompe com tudo e todos, se desloca do mundo,

torna-se errante, não tem religião e não tem pátria, não é ninguém e ao mesmo tempo é um pouco de tudo, suas identidades se multiplicam e são inscritas na carne. Ele se entrega ao gozo corpóreo, mas não busca redenção, apenas vive o instante de forma sarcástica e irônica, mostrando que conhece a ordem instaurada e por isso mesmo a transgride de forma proposital:

Nessa noite, sentado de vigia comi mariposas. Eram tantas que volteavam a lâmpada da entrada do paiol... Algumas vojavam muito perto de mim, e eu às vezes as atacava com minha mão firme e as botava na boca e as mastigava, algumas ainda tremulando de vivas lá na minha língua, e eu as engolia sentindo um gosto acre e aveludado e aquilo ia me ajudando a passar o tempo e me fazia provar sim o conteúdo inóspito da força crua, sem meter panela no meio nem óleo nem tempero. Não era tão ruim aquele gosto, àquela altura já comera umas treze. Vi que o sereno surgia, abracei meu próprio corpo averiguando se dava para me aquecer se mais tarde precisasse (NOLL, 1996, p. 81).

Essa é a corporeidade que transgride e que rompe com aquilo que é imposto e convencionalizado. Tudo se limita a essas experiências imediatas da materialidade, não há sabedoria, memória ou experiências além do instante corporal, essa é a única verdade que esse narrador constrói em seu universo que se converteu em tempestade líquida.

Sua vivência enquanto experimentação dos limites do próprio corpo, esfacela a própria linguagem, seus instantes são epifânicos, subvertem a regra. Ele é esse momento violento que perpassa seu próprio espaço narrativo como essa materialidade que, embora mantida na margem da sociedade, não predisposta a grandes reflexões, apenas capta o instante à medida que evitando a contemplação do mundo, por meio dessa experiência de fundir-se, acaba por se tornar o próprio mundo em que vive, ele é o corpo-mundo. Sua libido aflorada, a sexualidade latente, essa fome do todo, a necessidade de se incorporar ao outro e também de ser incorporado. O narrador em *A céu aberto* renasce a cada nova experiência, abarca sempre uma nova identidade, torna-se um novo ser descontínuo que advém da breve continuidade instaurada com o universo que o rodeia, ele morre em um para sempre nascer em outro, e ainda assim, permanecer transitando pela periferia de uma narrativa que ele mesmo construiu.

Um corpo transformado em narrativa que vive a fugacidade da carne enquanto experiência, e ao fazê-lo, mostra que o mundo permeado pela liquidez tende a se tornar cada vez mais ambíguo e destituído de valores imutáveis, tudo dura somente o instante de seu próprio momento. As relações pessoais, o amor, as promessas de uma relação que interpela por promessas duradouras, duração essa que, no arcabouço contemporâneo já não encontra lugar, "amar significa estar determinado a compartilhar e fundir duas biografias, cada qual portando uma carga diferente de experiências e recordação, e cada qual seguindo o seu próprio rumo" (BAUMAN, 2005, p. 69), ou seja, em um mundo pautado pela velocidade e aceleração do tempo, relações duradouras tendem a ser um acordo com desconhecido.

A globalização atesta a morte do amor romântico e cria um mundo no qual o simulacro da vida mostra relacionamentos interpessoais tratados como mercadoria vendável, de consumo, não podendo durar mais que a fração momentânea da satisfação pessoal. De produtores a consumidores da vida, promessas de prazo eterno que não fazem sentido, pois prometer significa perder, abrir mão de múltiplas oportunidades, sensações e experiências virtuais.

Assim, as relações humanas das sociedades liquefeitas são o reflexo das identidades de sujeitos que se constroem à medida que se definem na interação com o outro, projetam-se no olhar do outro, “precisamos de relacionamentos, e de relacionamentos em que possamos servir para alguma coisa, relacionamentos aos quais possamos referir-nos no intuito de definirmos a nós mesmos” (BAUMAN, 2005, p. 75).

Nas relações e interações acontecem os processos identitários, mas no hoje há uma recusa pelo contato direto, pelos olhares que se cruzam, celulares de conexões virtuais dão aos novos sujeitos a sensação de se estar em contato sem o incômodo de se estar perto demais. Amores e identidades fluídos. O homem tem o direito de escolher seguir adiante, mas não tem o direito da escolha quando se trata de parar e travar relações sólidas, a vida corre atrás dos ponteiros de um relógio que anda cada vez mais rápido.

O mesmo vale para as relações que os indivíduos da vida líquida travam com o sagrado, um sagrado já relativizado. O homem contemporâneo não se sente mais uma fagulha diante do universo, Deus está ausente e cabe à ciência o papel de explicar as coisas do mundo, não existe predestinação transcendental. O sagrado e suas raízes eternas foram fragmentados em pequenos pedaços, ou seja:

A estratégia moderna consiste em fatar os grandes temas que transcendem o poder do homem em tarefas menores que os seres humanos podem manejar (por exemplo, a substituição da luta inglória contra a morte *inevitável* pelo tratamento eficaz de muitas doenças evitáveis e curáveis). Os ‘grandes temas’ não foram resolvidos, mas suspensos, postos de lado, removidos da ordem do dia. Não bem esquecidos, mas raramente lembrados. A preocupação com o ‘agora’ não deixa espaço para o eterno nem tempo para refletir sobre ele (BAUMAN, 2005, p. 79).

A eternidade não cabe em uma sociedade líquida, tudo que dura tende a se tornar ultrapassado. No hoje, a única entidade que visa à eternidade é a existência humana, há uma necessidade obsessiva de se estender a vida material.

É nessa perspectiva que *A céu aberto* se converte nesse grande vórtice líquido, no qual os sujeitos se flexibilizam à medida que transitam em múltiplas escolhas identitárias buscando formas de encontrar a própria imagem ou simplesmente buscando pertencimento e aceitação. Não sendo uma narrativa vista nas esteiras do convencional, se mostra como um projeto que fere diretamente os valores das sociedades capitais. Um narrador que se constrói como sujeito por meio de várias identidades, todas feitas como um composto de linguagem, mas quando a voz se cala e não consegue externar o insólito da vida, ele passa a falar com o corpo, matéria porosa, sensorial, que experimenta e se atreve a quebrar tabus, desafiar o que o olhar do outro impõe. Uma voz materializada que anda errante nas malhas da narrativa nolliana e que apenas sente:

Eu naquele momento estava sendo com o filho de Artur como o lagarto era comigo quando me olhava na noite e só, sim eu espalmei a mão na bunda do garoto, ele quis reagir notei na respiração quase arrebatando, depois foi lhe caindo uma resignação diante do fato de estar sendo bolinado por mim na nádega, depois começou a gotejar pela cara e pescoço um suor cheirando, penetrante, depois as nossas roupas rasgadas a dele e a minha, a mesma fúria: cuspi fundo na palma da mão, untei meu pau de saliva, o pau entrou de um golpe, o rapaz berrou, a cotovia a coruja o quero-quero carpideiro, tudo isso respondeu aos berros, esqueci não quis saber só tinha ouvidos para o

meu próprio ronco, côncavo, interno, avarento, miserável e só (NOLL, 1996, p. 105).

Experimentando e explorando as possibilidades do corpo, não se mostra heterossexual, *bi* ou *gay*, mas flui nas dobras corporais do outro e do eu. E nesse ponto, a narrativa se mostra não como uma paródia ou pastiche daquilo que pode ser aceito, pois “a escrita de Noll é celebrativa, litúrgica, e faz da sexualidade – ou, no caso, da homossexualidade – um interpretante da condição humana” (PINTO, 2004, p. 120). Assim, o sexo é para o narrador nolliano, o ponto de morte e nascimento de suas identidades caleidoscópicas.

Essa condição dos sujeitos humanos da contemporaneidade pode ser vista como essa que aparece na narrativa nolliana e que se mostra nas discussões de Zygmunt Bauman acerca da modernidade líquida e suas consequências nas subjetividades humanas. O sexo aparece em Noll não como apologia ou tema panfletário do universo *gay* contra o preconceito, mas como reitera Pinto (2004), serve-se desse olhar preconceituoso para colocar em evidência os rejeitados e tantos outros que sofrem na pele a inadequação social delimitada pelo olhar do outro. Quando o corpo fala pelo seu gozo silencioso ele se torna um exercício de liberdade.

A voz desse narrador não se cala, aparece sob todas as formas e olhares em *A céu aberto*. Nesse sentido, sob a perspectiva líquida, a narrativa se mostra como um romance que extrapola as expectativas e vai além, não permite enquadramentos, apenas flui.

Sandro Adriano da Silva (2010) ao lançar o olhar acerca da homossexualidade latente nas narrativas de João Gilberto Noll e explorar o romance *Acenos e Afagos* (2008) sob o respaldo da teoria *Queer*, mostra que a narrativa nolliana vai além do que se propõe na panfletagem homoerótica explorada pelo olhar burguês, ela se mostra subversiva, profunda. Sob uma perspectiva de fluidez, o sexo em todos os seus desdobramentos e tabus em *A céu aberto*, extrapola o limite e o próprio *Queer*. A sexualidade pulsante vivenciada pelos personagens do romance transforma-os em indivíduos deslocados do mundo, representantes de uma condição humana para a qual todos os papéis sociais são negados. Assim, há sempre o veto para aqueles que não podem delinear uma subjetividade nos moldes capitalistas e movediços do universo contemporâneo. Como afirma Treece:

Para Noll, na pior das hipóteses o encontro sexual expõe a absorção do indivíduo na sua condição material feita de atos mecânicos e alienados, enquanto na melhor das hipóteses ele chega a ser a expressão da revolta contra a realidade mesquinha circundante, a afirmação das possibilidades as mais primordiais imanentes em todo o ser humano, e a forma menos filtrada e mais essencial do contato com o outro e com o mundo. (TREECE, 1997, p. 13).

Considerações finais

Não tentando esgotar o assunto, diante da complexidade das teorias até aqui expostas e acerca da condição do narrador anônimo do romance *A céu aberto* com sua vida camaleônica pautada em tantas perspectivas identitárias, pode-se perceber que sua vivência fluída e nômade se mostra fragmentada e insatisfatória, ele está esfacelado e minimizado unicamente à experiência do corpo:

Quando eu próprio gritei enfim olhei para o meu púbis e o vi todo banhado em sangue, no começo não entendi, mas logo me dei conta de que eu arrebentara o cu do garoto que na certa não era dado a permitir que enfiassem aquelas rijas postas de carne pelo seu ânus, mas a verdade era que ele agora não mais emitia expressão de dor, vi que tirava completamente a roupa para entrar no rio em silêncio, como se fosse limpar o estrago com merecido estoicismo, tratar do que acontecera exatamente como tinha de ser, despedido de qualquer lamento... (NOLL, 1996, p. 105-106).

A narrativa nolliana amplia o colapso de um regional que se tornou universal, um narrador inominado que reflete o mal-estar das sociedades mercadológicas do capitalismo tardio. As subjetividades estão fragmentadas, a ele nada resta senão a única matéria que ainda o legitima enquanto possível sujeito, sua corporeidade, ou dito de outro modo, sua experiência advinda da carne.

O narrador em *A céu aberto* traz à tona o corpo como materialidade arqueada, corpo inapto e poroso, expurgo social, ele é excesso, a saliva e o esperma que deturpa a ordem. Um corpo linguagem materializado em corpo-mundo, em sua voz ressoa o eco da contemporaneidade. Os excessos corporais no romance nolliano, longe de buscar ou denunciar rótulos e clichês, promovem um rito de liberdade, um exercício da própria condição humana diante do fragmento subjetivo, ritual que transforma o excluído em linguagem, que expõe a condição daqueles que permanecem à margem, já que não se inserem na aldeia global devido a sua inadequação capital.

Dessa forma a narrativa nolliana brinca com múltiplas vestes identitárias e corporais, o narrador é polivalente, é criança-corpo, homem-corpo, sexualidade transfigurada em corpo, corrupção do gênero constituído, não existe macho ou fêmea, existe apenas o corpo enquanto única experiência substanciada e sacralizada na sujeira, ele se constrói justamente no excesso e na deturpação do convencional. Nesse sentido, em Noll, a própria narrativa torna-se esse corpo movimento, cristaliza o mal-estar de um nomadismo errante, é representação de um tempo que atesta a crise das grandes narrativas e revela o narrar de novas formas de existência, ainda não legitimadas pelo social, mas já tatuadas na epiderme desse corpo metamorfoseado em linguagem.

HARTMANN, G. *A céu aberto* written by João Gilberto Noll: narrative identity, body's biography, transgression and subjectivities. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 172-193, 2010.

Referências

AJZENBERG, B. '*A céu aberto*' é radical. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09/nov./1996, p. 04-07, 1996. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp1996&banner=bannersarqfolha>>. Acesso em 20/03/2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. 3. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARREIRA, S. S. G. *A céu aberto: a poética da transgressão*. **LUCERO - A Journal of Iberian and Latin American Studies**, Berkeley, UC, v. 11, p. 42-51, 2000. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/est9.htm>>. Acesso em 25/07/2010.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LIESEN, M. Por uma comunicação estética: Bataille e a experiência interior. **Verso e Reverso - Revista da Comunicação**, São Leopoldo, n. 56, 2009. Disponível em: <http://www.unisinos.br/_diversos/revistas/versoereverso/index.php?e=17&s=9&a=140>. Acesso em 23/08/2010.

NOLL, J. G. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

NUNES, T. T. S. *Experiências do corpo e a explosão do avesso em João Gilberto Noll*. 2009. 178f. Dissertação. (Mestrado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/mestrado22.pdf>>. Acesso em 16/07/2010.

OLIVEIRA, S. A. João Gilberto Noll: narrativa pós-moderna, corpos pós-humanos. In: BLANCO, R. H.; SILVA, M. R. S. (Org.). *Estampa de Letra: literatura, linguística e outras linguagens*. Salvador: Quarteto, 2004, p. 125-140. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/noll1.pdf>>. Acesso em 23/06/2010.

PERKOSKI, N. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC, 1994.

PINTO, M. C. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

PIRES, A. C. A. Errância: transgressão (memória e identidade em *A céu aberto*). In: MENDES, L. B. (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000. p. 39-51.

SANTIAGO, S. O Evangelho segundo João. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 72-78.

SANTOS, C. D. Ser escritor. In: DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. (Org.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 39-51.

SILVA, S. A. *Acenos e afagos: o romance queer de João Gilberto Noll*. 2010. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

TREECE, D. Prefácio. In: NOLL, J. G. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 07-16.

VILLAÇA, N. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Anonimato, p. 66 (AMN)
Arte da Ficção, p. 31 (MJP)
Autoria, p. 121 (PP)
Beja, p. 121 (PP)
Bufo & Spallanzani, p. 148 (MCMSG)
Carolina Maria de Jesus, p. 131 (RAF)
Clarice Lispector, p. 66 (AMN)
Contemporaneidade, pp. 31; 88 (MJP; LRC)
Conto, p. 78 (MMGK)
Corpo, p. 174 (GH)
Crítica, p. 10 (WPMDM)
Cultura de Massa, p. 56 (HBCP)
Dino Buzzati, p. 78 (MMGK)
Dissimulação, p. 31 (MJP)
Escola de Frankfurt, p. 20 (FAD)
Escrita, p. 10 (WPMDM)
Espacialidades, p. 78 (MMGK)
Espaço, p. 88 (LRC)
Experiência, p. 174 (GH)
Fantástico, p. 159 (MCS; TMG)
Ficção Contemporânea, p. 56 (HBCP)
Gêneros Literários, p. 121 (PP)
Goethe, p. 10 (WPMDM)
Hermenêutica, p. 10 (WPMDM)
Hibridismo Cultural, p. 131 (RAF)
Identidade, pp. 115; 174 (AM; GH)
Imaginário, p. 31 (MJP)
Indústria Cultural, p. 56 (HBCP)
Ininteligibilidade, p. 10 (WPMDM)
Interpelação, p. 20 (FAD)
Intertextualidade, pp. 121; 140 (PP; MAO)
João Gilberto Noll, p. 174 (GH)
Jornalismo, p. 66 (AMN)
José Saramago, p. 88 (LRC)
Linguagem, p. 10 (WPMDM)
Literatura, pp. 56; 66; 88 (HBCP; AMN; LRC)
Literatura “Menor”, p. 131 (RAF)
Literatura Contemporânea, p. 42 (MLOF)
Marginalização, p. 115 (AM)
Maria Velho da Costa, p. 115 (AM)
Materialismo Lacaniano, p. 159 (MCS; TMG)
Michael Cunningham, p. 140 (MAO)
Mulher, p. 115 (AM)
Murilo Rubião, p. 159 (MCS; TMG)
Narcisismo, p. 140 (MAO)
Narrativa, p. 140 (MAO)
Narrativa Contemporânea, p. 174 (GH)
Narrativa fantástica, p. 78 (MMGK)
Paródia, p. 140 (MAO)
Plausibilidade, p. 31 (MJP)
Política, p. 88 (LRC)
Pontos de Fuga, p. 131 (RAF)
Pós-Modernidade, p. 42 (MLOF)
Pós-Modernismo, p. 42 (MLOF)
Pós-moderno, p. 148 (MCMSG)
Pseudônimo, p. 66 (AMN)
Pulsão, p. 159 (MCS; TMG)
Roberto Drummond, p. 42 (MLOF)
Romance, pp. 115; 140 (AM; MAO)
Rubem Fonseca, p. 148 (MCMSG)
Ruído, p. 20 (FAD)
Semiologia, p. 20 (FAD)
Silviano Santiago, p. 42 (MLOF)
Soror Mariana, p. 121 (PP)
Surrealismo, p. 78 (MMGK)
Verossimilhança, p. 31 (MJP)

SUBJECT INDEX

- Anonymity, p. 66 (AMN)
Art Of Fiction, p. 31 (MJP)
Authorship, p. 121 (PP)
Beja, p. 121 (PP)
Body, p. 174 (GH)
Bufo & Spallanzani, p. 148 (MCMSG)
Carolina Maria de Jesus, p. 131 (RAF)
Clarice Lispector, p. 66 (AMN)
Contemporaneity, pp. 31; 88 (MJP; LRC)
Contemporary Fiction, p. 56 (HBCP)
Contemporary Literature, p. 42 (MLOF)
Contemporary Narrative, p. 174 (GH)
Criticism, p. 10 (WPMDM)
Cultural Hybridity, p. 131 (RAF)
Cultural Industry, p. 56 (HBCP)
Dino Buzzati, p. 78 (MMGK)
Dissimulation, p. 31 (MJP)
Experience, p. 174 (GH)
Fantastic Narrative, p. 78 (MMGK)
Fantastic, p. 159 (MCS; TMG)
Frankfurt School, p. 20 (FAD)
Goethe, p. 10 (WPMDM)
Hermeneutics, p. 10 (WPMDM)
Identity, p. 115; 174 (AM; GH)
Imaginary, p. 31 (MJP)
Interpellation, p. 20 (FAD)
Intertextuality, pp. 121; 140 (PP; MAO)
João Gilberto Noll, p. 174 (GH)
José Saramago, p. 88 (LRC)
Journalism, p. 66 (AMN)
Lacanian Materialism, p. 159 (MCS; TMG)
Language, p. 10 (WPMDM)
Literary Genres, p. 121 (PP)
Literature, pp. 56; 66; 88 (HBCP; AMN; LRC)
Marginalization, p. 115 (AM)
Maria Velho da Costa, p. 115 (AM)
Mass Culture, p. 56 (HBCP)
Michael Cunningham, p. 140 (MAO)
"Minor" Literature, p. 131 (RAF)
Murilo Rubião, p. 159 (MCS; TMG)
Narcissism, p. 140 (MAO)
Narrative, p. 140 (MAO)
Noise, p. 20 (FAD)
Novel, p. 115; 140 (AM; MAO)
Parody, p. 140 (MAO)
Plausibility, p. 31 (MJP)
Politics, p. 88 (LRC)
Post-modern, p. 148 (MCMSG)
Post-Modernism, p. 42 (MLOF)
Post-Modernity, p. 42 (MLOF)
Pseudonym, p. 66 (AMN)
Pulsion, p. 159 (MCS; TMG)
Roberto Drummond, p. 42 (MLOF)
Rubem Fonseca, p. 148 (MCMSG)
Semiology, p. 20 (FAD)
Short-story, p. 78 (MMGK)
Silviano Santiago, p. 42 (MLOF)
Soror Mariana, p. 121 (PP)
Space, p. 88 (LRC)
Spatialities, p. 78 (MMGK)
Surrealism, p. 78 (MMGK)
Unintelligibility, p. 10 (WPMDM)
Vanishing Points, p. 131 (RAF)
Verisimilitude, p. 31 (MJP)
Woman, p. 115 (AM)
Writing, p. 10 (WPMDM)

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

MAAS, W. P. M. D., p. 10
DURÃO, F. A., p. 20
PALO, M. J., p. 31
FERNANDES, M. L. O., p. 42
PEREIRA, H. B. C., p. 56
NUNES, A. M., p. 66
GAMA-KHALIL, M. M., p. 78
COELHO, L. R., p. 88

MONFARDINI, A., p. 115
POMA, P., p. 121
FERNANDEZ, R. A., p. 131
OLIVEIRA, M. A. de, p. 140
GUIDIO, M. C. M. S., p. 148
SILVA, M. C., p. 159
GABAS, T. M., p. 159
HARTMANN, G., p. 174

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

Encaminhamento. Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

FORMATAÇÃO. Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO. Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras

minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO. As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS. As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

Como a revista tem um limite de 15 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to **Revista Olho d'água**.

SUBMISSION OF PAPERS

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

FORMAT. Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT: the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a). If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS. First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES. Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

ANALYSIS AND APPROVAL

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (15) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php