

Revista eletrônica

Interfaces

ISSN 2179-0027

Volume 4 número 1

Revista Interfaces

Editor-chefe

Dra. Maria Cleci Venturini

Editores Associados:

Dra. Célia Bassuma Fernandes´

Dr. Cláudio José de Almeida Mello

Dr. Daniel de Oliveira Gomes

Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Conselho Editorial

Dra. Amanda Eloina Scherer (UFSM)

Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)

Dra. Carme Regina Schons (UPF)

Dra. Célia Bassuma Fernandes (UNICENTRO)

Dra. Eneida Chaves (UFSJ)

Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (UNB)

Dr. Eduardo Pellejero (UFRN)

Dra Elisabeth Fontoura Dorneles (UNICRUZ)

Dra Ercilia Cazarin (UCPEL)

Dra. Gesualda dos Santos Rasia (UFPR)

Dra. Luísa Lobo (UFRJ)

Dra. Marcia Dresch (UFPEL)

Dra. Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS)

Dra. Maria Cristina de Almeida Mello Laranjeira (Universidade de Coimbra)

Dra. Sonia Pascoalati (UEL)

Dr. Verli Petri da Silveira (UFSM)

Revisor de texto

Maria Cláudia Teixeira

Arte da capa, diagramação

Responsável Técnica

Marcelly Marcon do Prado

Sumário

Apresentação

Carme Regina Schons e Zélia Maria Viana Paim

4-5

Artigos

Pelo Roteiro da Galiza Universal de Rosalía de Castro (Seção Especial)

Xosé Lois Gacía

8-19

As Contradições de uma Mulher Pós-Moderna: gênero e violência simbólica no conto *Entrevista ao Vivo*, de Luci Collin

Fernanda de Andrade

21-32

A Ausência de Fronteiras na Constituição de Identidades na Obra Clariceana *Água Viva*

Adriane Cherpinski e Rosana Gonçalves

33-42

A Memória em *Arriete Vilela* e *Berta Lúcia Estrada Estrada*

Giancarla Bombonato e Antonio Donizeti da Cruz

43-56

Cantiga dos Esponsais e um Homem Célebre: a representação da tensão entre Música Popular e Música Erudita na Identidade Cultural dos Personagens

Aline Venturini

57-66

Significação, Enunciação e Experimentação Linguística

Kariny Cristina de Souza Raposo

67-81

O Processo de Reflexão Metaficcional em “*Seymour: Uma Apresentação*”

Adolfo José de Souza Frota

82-90

O Papel da Escrita e Leitura Literária como Terapêutica na Escrita de Clarice Lispector e no Filme *Fonte da Vida*

Adriana Falqueto Lemos e Maria Amélia Dalvi

91-97

Interfaces

volume 04 número 01

Interfaces – Revista de Letras e Linguística – vem propondo reflexão contínua em torno de trabalhos de investigação de pesquisadores professores e de alunos de Pós-Graduação em seções distintas. A revista mantém desde sua fundação a política editorial voltada à reflexão dos saberes e à divulgação da produção acadêmica nacional e internacional de trabalhos que envolvem o ensino, a pesquisa e a extensão.

Este percurso teórico-metodológico está sendo compartilhado por colaboradores, oriundos de universidades e espaços geográficos diferentes e que dialogam acerca das relações entre as áreas da Literatura e Linguística. A partir desse diálogo Área de Concentração do Programa de Pós-Graduação em Letras é nominada “Interfaces entre língua e literatura”. Integram o vol. 4, n. 1 artigos privilegiando, de um lado, movimentos teóricos, que oferecem como referencial ideias que perpassam em especial os conceitos como memória e identidade e, de outro, movimentos analíticos, que apontam para a aplicabilidade desses conceitos.

Na seção especial, Interfaces conta com a preciosa contribuição de Xosé Lois García que escreve “Pelo roteiro da Galiza universal de Rosalía de Castro”. Para esse autor a figura e a obra de Rosalía de Castro são inesgotáveis nessa universalidade que seus leitores constatarão na antologia organizada pelo escritor brasileiro, Andityas Soares de Moura Castro Matos (2003), que foi além da leitura da poeta nacional da Galiza para abarcar várias dimensões de sua obra. A importante e sugestiva incursão de Andityas como leitor, antologizador e tradutor faz uma descoberta interessante e especial para o leitor brasileiro, que se verá, com esta escolha, familiarizado com a obra de Rosalía. Mais que familiarizado, estará convidado a penetrar na sua obra poética, servindo-lhe de guia o próprio Andityas.

Vale a pena ressaltar nesse passo o fato de que as duas obras da poeta galega são apresentadas nesse breve antologia mostra toda a força, a vitalidade e a transcendência de sua poesia. É o próprio Andityas que, por meio de opiniões e notas espalhadas pelo livro, explora certos traços da personalidade de Rosalía a luz de sua época, a segunda metade do século XIX. Nesse sentido, apresenta-nos estudiosos voltados a obra da autora e apresenta-nos versos em que a autora trata dos problemas que assolam a Galiza, como emigração, desenraizamento, a questão da mulher. Outro ponto essencial é a relação de Rosalía como receptora de toda uma tradição popular e oral de cantares compostos por mulheres camponesas. Rosalía revive, depois de 400 anos, as cantigas medievais. Xosé Lois García aponta outro dado enfatizado pelo autor: Rosalía como precursora do modernismo, antecipando a Geração de 98 na Espanha.

Na esteira das reflexões sobre a pós-modernidade, Fernanda de Andrade contribui com o artigo intitulado “As contradições de uma mulher pós-moderna: Gênero e violência simbólica no conto Entrevista ao Vivo, de Luci Collin”. Integrante do livro Inescritos (2004), da escritora paranaense Luci Collin, o conto faz uma leitura muito tenaz das ideologias de gênero por meio da personagem Mara Stefan, uma mulher pós-moderna que afirma suas conquistas plenas, mas que é objetificada pela aceitação inconsciente de paradigmas da dominação patriarcal, o que Pierre Bourdieu nomeia de “violência simbólica”. Com efeito, este trabalho analisa a construção da postura da mulher e os perigos de ideologias que rondam silenciosamente, quando se acredita que nada mais deva ser conquistado. Para tanto, são

utilizados os subsídios teóricos da Crítica Feminista.

O terceiro o artigo “A ausência de fronteiras na constituição de identidades na obra clariceana *Água Viva*”, Adriane Cherpinski e Rosana Gonçalves, fazem uma incursão acerca das noções identidade e pós-modernidade. As autoras reforçam a concepção de instabilidade, hibridização, deslocamento e fragmentação das identidades; a identidade pós-moderna do indivíduo. Sob esta ótica, o estudo propõe-se a identificar a alternância ou possibilidades de identidades que fragmentam a narradora/personagem da obra literária *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector. O aparato teórico-bibliográfico fundamenta e explora a transição de identidades em busca da satisfação interior nos indivíduos pósmodernos, tal como indicam as considerações finais sobre o monólogo clariceana *Água Viva*.

No artigo “A memória em Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada”, Giancarla Bombonato e Antônio Donizeti Cruz, com base nas acepções de Halbwachs (1990) e Bergson (1990), buscam compreender o conceito e os aportes relacionados ao tema da memória, das imagens, das lembranças e das recordações, discorrendo sobre o processo de apreensão do mundo. Observam sobre as razões que levam uma lembrança a se perpetuar, ou sobre as exclusões da memória, que acontecem independentemente do desejo do indivíduo. Dessa maneira, os contos de Arriete Vilela e Berta Lucía mostram que a literatura, ao proceder sua releitura do passado, com apelos à memória, busca – pela liberdade de imaginação que rege o discurso que dela emana – lançar novas luzes sobre eventos do passado. A memória assume papel fundador no que concerne a representação social. As recordações são formas de (re)viver o passado e, ao mesmo tempo, de lançar um novo olhar sobre ele, pois as percepções e as emoções de outrora são outras. As autoras procuram mostrar como se dá a construção memorialista na configuração dos personagens nas autoras selecionadas.

Aline Venturini, no artigo “Cantiga dos Esponsais e Um homem Célebre: a representação da tensão entre música popular e música erudita na identidade cultural dos personagens”, mostra que Machado de Assis abordou as diferentes artes de seu momento histórico em seus contos. Em “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”, o escritor representa dois dilemas de dois artistas e compositores: no primeiro conto, Mestre Romão, compositor sacro e erudito, tenta compor uma música popular; no segundo conto, Pestana, artista de músicas populares, pretende compor uma música erudita. A autora reflete sobre as relações entre popular-erudito no Brasil e como Machado de Assis representa o entendimento dessa temática. A autora procura responder de que modo a cultura se relaciona com a identidade. Na representação machadiana, o entendimento do que significa a cultura erudita e a cultura popular perpassa o social.

No artigo, “Significação, enunciação e experiência linguística”, Kariny Critina de Souza Raposo descreve a construção de sentidos nos chamados Enunciados Proferidos por políticos (EPPs) que, se lidos em apenas um plano de leitura veiculam apenas um sentido, mas, que se elaborados em um segundo plano revelam a polissemia que mobiliza outras significações na enunciação. A autora pretende em seu estudo avaliar o processo de significação linguística, deslocando de sentido nos EPPs a partir de outro instrumental descritivo, a saber, aquele que considera o sentido não apenas como construção composicional, mas também sócio-histórica. A autora procura responder como, uma vez reveladas e consideradas a ironia, a jocosidade e a polissemia dos enunciados, se dá o movimento de ressignificação, de reconstrução dos sentidos.

Em “O processo de reflexão metaficcional em ‘Seymour: uma apresentação’”, de Adolfo José de

Souza Frota, é analisado o processo de reflexão metaficcional da narrativa. O texto em questão analisa os procedimentos estilísticos de um autor que, constantemente, discute o seu fazer literário dando voz a seu alter-ego Buddy Glass que questiona a autoria do romance e outras publicações anteriores de Seymour. Apesar de a narrativa ser uma tentativa de apresentação de uma personagem, ela é, na verdade, a apresentação e a reflexão da criação artística, ao incluir, em sua história, a quebra da ilusão da realidade e o recurso do *mise en abyme*. Por meio desse recurso ocorre o espelhamento de que trata o artigo, ou seja o autor Salinger escreveu a história intitulada “Seymour...” que versa sobre uma personagem autora narradora que está escrevendo uma narrativa também intitulada “Seymour...”.

No último artigo Adriana Falqueto Lemos desenvolve estudo sobre “O papel da escrita e leitura literária como terapêutica na escrita de Clarice Lispector e no filme *Fonte de Vida*”, propondo, dessa maneira, discussão sobre questões éticas e morais da vida, caminho para a salvação da angústia vivida pelo homem contemporâneo, e como essa relação escritor-literatura-leitor se concretiza no filme *Fonte da Vida* (2006) de Darren Aronofsky em diálogo com as noções de escrita terapêutica (LEAL, 2011, MORAES, 2012) de Clarice Lispector. A autora procura apontar similaridade entre a escrita do personagem Tomas e da Clarice Lispector. Para a autora, a produção de arte em geral tem em sua matéria a vida que lhe é contemporânea.

Chamam-nos atenção de que os artigos são espaços, como sabemos, de novos gestos de leitura e de constituição de novos sentidos. Assim, neste número, as diferenças e semelhanças que passam, então, a conviver a partir das múltiplas leituras que se abrem pelas diversas posições aqui expressas, representam novas perspectivas para a reflexão sobre os desdobramentos das pesquisas e estudos que os temas e autores nos oferecem.

Carme Regina Schons
Zélia Maria Viana Paim.

Organizadoras do volume 04 número 01

Guarapuava, julho de 2013

Seção Especial

Pelo Roteiro da Galiza Universal de Rosalía de Castro¹

Xosé Lois García²

p. 8 - 17

A figura e a obra de Rosalía de Castro são inesgotáveis nessa universalidade que seus leitores constatarão, como é demonstrado pelo jovem escritor brasileiro, Andityas Soares de Moura Castro Matos (2003), que foi além da leitura da poeta galega para abarcar várias dimensões de sua obra. A importante e sugestiva incursão de Andityas como leitor, antologizador e tradutor faz uma descoberta interessante e especial para o leitor brasileiro, que se verá, com esta escolha, familiarizado com a obra de Rosalía. Mais que familiarizado, estará convidado para penetrar na sua obra poética, servindo-lhe de guia o próprio Andityas.

Cantares gallegos (CASTRO, 1863) e *Follas novas* (CASTRO, 1880), as duas obras primas da poeta nacional da Galiza, são apresentadas nessa breve e essencial antologia de Andityas Soares de Moura que qualquer leitor vai agradecer e saber dimensionar. A presente recolha de poemas é fruto de uma sensibilidade extrema que o antologizador demonstra ao se dirigir para os interiores do pensamento poético de Rosalía, não se conformando em ser apenas um leitor ou tradutor passivo. Qualquer antologia pode ser discutida em função de gostos e de outras prioridades que se lhe possam dar. A citada é o reflexo do legado que a própria autora nos deixou. É verdade que na obra de Rosalía não há carências, mas na escolha dos

poemas dessa edição manifesta-se, em especial, toda a força, a vitalidade e a transcendência de sua poesia. Entretanto, deixemos que o próprio tradutor nos dosifique estas primícias, por meio das opiniões e notas espalhadas pelo livro ora editado pela pequena – mas valorosa – editora mineira *Crisálida*.

Nada obstante, não podemos deixar de explorar em nosso percurso certos traços da personalidade de Rosalía à luz de sua época. Neste sentido, queremos sugerir e reivindicar a autoridade da obra de um autor como o Dr. Domingo García-Sabell que, médico e estudioso, fez uma análise científica de Rosalía. Andityas já nos diz em que circunstâncias ela nasceu, onde morou e um longo etc. Mas aqui é preciso contextualizar outros elementos da personalidade de Rosalía. Assim, não vamos entrar em uma vasta cronologia, mas antes legitimar parte da existencialidade rosaliana, procurando esse perfil que García-Sabell nos sugere ao dizer: “*Como terá sido a pessoa de Rosalía de Castro? E repetimos: dois caminhos se nos apresentam se tentamos responder tal questionamento. Um, a consideração dos escassos testemunhos válidos que sobre Rosalía como pessoa existem. Outro, a análise estética, ou estilística, ou o estudo das influências literárias que a conformaram, ou a significação dela para a arte do seu tempo e do nosso. Não. Não se trata de nada disso. Trata-se de investigar, de mexer na dimensão existencial que os*

1. Tradução do original galego por Andityas Soares de Moura.

2. Nascido na Galiza, Xosé Lois García é formado em Geografia e História pela Universidade de Barcelona (Catalunha), cidade onde atualmente vive e trabalha. Articulista, ensaísta, conferencista, tradutor e poeta, é considerado uma das mais importantes vozes da poesia galega contemporânea. Publicou na Espanha antologias da poesia galega, portuguesa, brasileira, angolana e moçambicana, entre outras, além de importantes estudos sobre a simbologia do românico em Portugal e Galiza. Tem vários poemários, dentre os quais se destaca “Tempo precario”, no qual o autor dá voz a seu heterônimo, Pero Bernal, trovador galaico-português.

versos rosalianos possam mostrar e tentar encontrar neles o senso humano, o seu senso meramente humano". Isto pode nos trazer certas dificuldades, mas não deixa de ser o referente mais dinâmico para descer as raízes da personalidade de Rosalía em função de sua obra. E é a sua obra o que nos leva de uma maneira eloqüente a captar várias frequências de sua vitalidade existencial, tal como assinala García-Sabell: *"Se nos atemos aos dois livros máximos do nosso poeta, 'Cantares gallegos' e 'Follas novas', chama-nos a atenção o feitio de sua polaridade vital. 'Cantares gallegos' é, para dizer com palavras simples, um livro alegre. 'Follas novas' é um livro dramático"*.

Extrapolando a questão – e à margem da poesia da autora –, observamos nos prefácios que ela fez para seus dois livros de poemas galegos a confirmação dos critérios do Dr. Domingo García-Sabell, que se circunscrevem a uma análise de gravitação antropológica.

Mas como era Rosalía para além desses fatores biográficos? Podemos entrar em sua amarga vida, marcada pelas primeiras relações, em que a sua mãe trata de ocultar a verdadeira identidade da criança ou pelos traumas que ela tem que suportar por força da sociedade galega da época. Estas transcendências não podem ser afastadas da sua própria origem. Portanto, há uma série de versos que, ademais de comover-nos, ajudam-nos a reconstruir a sua existencialidade. O verso: *"Toda a chorar me matei"*, impõe um estudo desse pranto perpetuado em toda a sua obra. Mas Rosalía não é apenas a poeta do choro. É também a da raiva contida e justiceira e da solidariedade em favor dos oprimidos. Este é o princípio do segredo vital da personalidade de Rosalía, manifestado ao longo de sua obra. Não é por acaso que vários investigadores que utilizaram paradigmas médicos e antropológicos tenham trabalhado esta questão, como é o caso dos doutores Juan Rof Carballo e Agustín Sixto Seco. O último traça várias considerações desta ordem sobre aquela menina

que nasceu em Santiago de Compostela aos 24 de fevereiro de 1837 e que conhecemos pelo nome de Rosalía Rita, filha de pais incógnitos, como se diz na sua certidão de nascimento. Era filha de uma fidalga com escasso patrimônio e de um padre. Mesmo tendo pais, esteve algum tempo em um orfanato, para protegê-los do escândalo, e ainda pequena esteve na casa de seu pai, aos cuidados das irmãs, na aldeia de Ortoño. Com estes dados extraordinários podemos concretizar as essências vitais de Rosalía, tal como nos diz Burton L. Wite: *"O futuro do menino fica determinado, em boa medida, aos 5 ou 6 primeiros anos de idade, já que a máxima plasticidade e desenvolvimento do cérebro humano têm lugar antes dos cinco anos"*. Tal fica constatado na conduta de Rosalía, que não deixa de ser um modelo destas manifestações ambientais.

O Dr. Agustín Sixto Seco aponta quatro chaves importantes na vida de Rosalía que queremos sublinhar. A primeira é a do seu nascimento que, à luz dos conhecimentos psicopedagógicos, é a origem de uma série de elementos que formam a personalidade da nossa autora.

A segunda chave é a do seu casamento com o insigne escritor e bibliófilo galego, Manuel Murguía, que aconteceu em Madri no ano de 1858. Neste caso, relata Sixto Seco:

"a- Por que casa em Madri Rosalía, ela, tão apegada à sua terra?... Não seria porque está grávida e preocupada, ocultando a sua situação quando pode, longe da Galiza, albeia à sua família?"

b- Por que não volta a estar grávida em dez anos?... Depois será fértil seis vezes mais, inclusive com um parto de gêmeos. Mas, por que esse silêncio de dez anos? Não será a sua uma voluntária atitude de negação sexual, em forma de reprimenda ao seu marido, e isto não explicaria a conhecida fama de mulberengo de D. Manuel, com infidelidades às costas?"

A terceira data chave de Rosalía que Sixto Seco menciona é a de 1865-1868, época na qual começam a se manifestar as carências e as seqüelas

psíquicas próprias de algumas das suas doenças, que foram avaliadas por diversos cientistas tendo em vistas os vários matizes que mudam a personalidade de quem as sofre. É o que a própria Rosalía nos informa nestes versos:

*“Teño un mal que non ten cura
un mal que naceu connigo
i ese mal tan enemigo
levarame á sepultura.*

*Curandeiros, ciruxanos
doctores en medicina
pra esta enfermidade miña
n’hai remedio antre os humanos”.*

A quarta data chave é a de 1881, quando Rosalía manifesta a seu marido a intenção de não voltar a escrever em língua galega, devido a uma opinião que se tinha feito contra ela. A sua dor e as intransigências contra a poeta do povo galego fizeram irremediável tal decisão. As mudanças bioquímicas provocadas por um tumor cancerígeno que a leva a sepultura aos 15 de julho de 1885 são a causa de um cansaço acelerado que transforma a sua vida.

Depois de simplificar certos quadros da vida e da sensibilidade de Rosalía de Castro é preciso dimensionar os diversos contextos nos quais viveu. E é assim que podemos visualizar a poeta e a sua obra em correspondência e, também, em dependência com o fato histórico. Logo quando nasce Rosalía em 1837, o ministro da Regência, Mendizabal, consolidava a sua famosa Desamortização, pela qual a Igreja e a nobreza sofreram uma perda notável dos seus patrimônios e das suas influências. Ora, os pais de Rosalía estavam, direta ou indiretamente, vinculados a estes dois estamentos. As guerras carlistas, a depressão econômica e demográfica também são elementos que marcam a época, mas a enorme problemática pela qual passa a Galiza de meados do século XIX, que choca a jovem Rosalía, é a famosa fome de 1853, em razão da qual os camponeses abandonaram suas casas

e refugiaram-se nas cidades. Diz o seu marido, Manuel Murguía, que estando ela em Santiago de Compostela, avistou um menino tísico pedindo esmola. Tal fato faz Rosalía tomar consciência da situação. Este impacto é lembrando em toda a sua vida, imprimindo na obra rosaliana uma poderosa crítica aos que ostentavam o cetro e o altar, tal como podemos ler neste extrato de um poema de “Follas novas” intitulado “*Treme um menino em pórtico húmedo*”:

*“E mentras qu’ él dorme,
trist’ imaxen d’ a dôr y a miseria,
van e ven ja adoraren o Altísimo!
Fariseyos, os grandes d’ a terra,
sin que ó ver d’ o inocente a orfandade
se calme d’ os ricos
a sede avarienta.
O meu peito c’ angustia s’ oprime.
¡Señor! ¡Díos d’ o ceo!
¿Por qué hay almas tan negras e duras?
¿Por qué hay orfos n’ a terra, Díos
boeno?”*

Estas reflexões, produto de crises morais, sociais e econômicas que depredam a Galiza, levam Rosalía a assumir posturas contestatórias e revolucionárias, como a que encontramos no poema também de “Follas novas” “*A xustiza pol-a man*”, no qual nos confessa a poeta:

*“-Salvádeme, jou xueces!, berrei... ¡Tolería!
De min se moxaron, vendeum’ a xustiza.
-Bon Díos, axudáime, berrei, berrei inda...
Tan alto qu’ estaba, bon Díos non m’ ira.*

*Entonces cal loba doente ou ferida.
d’ un salto con rabia pillei a fouciña.
rondei paseniño... ¡Ni-as herbas sentían!
Y-a lúa escondíase, y á fera dormía
con seus compañeiros en cama mullida”.*

Rosalía é fiel a seu tempo; critica as irracionalidades do seu tempo, e esta é uma característica que é transferida a outros poetas da época.

Catherine Davies, professora da Universidade de St. Andrews, afirma que a Rosalía de “Follas novas” é uma poeta essencialmente social, o que nos leva a concordar com García-

Sabell, quando afirma que “Follas novas” é um poemário dramático. Estes dois autores e críticos da obra rosaliana valorizam uma série de atitudes e enfoques pessimistas nela presentes. É certo que os poemas de “Follas novas” são uma crítica nua aos acontecimentos da Galiza do século XIX, e é a partir de tal crítica que se formou uma nova visão galega do mundo. Notamos a nossa grande Rosalía de Castro descrevendo alguns fatos concretos de seu microcosmo nativo para transcender com eles ao macrocosmo, à idéia universal, universalizando a nossa idiossincrasia. Isto para nós, galegos, significa uma etapa central nas experiências da poeta mais penetrante de nossa nação.

A questão galega presente na obra de Rosalía tem várias dimensões, cada uma delas sustentada por freqüentes dramas coletivos. Um deles é o da emigração, produto da opressão centralista e de uma política com a qual o Estado espanhol manteve a sua indiferença, nunca propiciando uma política de enfrentamento dos males da nossa terra. Ao contrário de Rosalía, que manteve uma constante vigilância. A nossa pátria sofria essa agressão permanente e imperialista, a qual teve de suportar desde 1482, ano em que os reis católicos eliminaram as instituições galegas e tentaram matar a nossa língua, que o povo galego conservou mesmo em face de um enorme número de agressões. Passam-se 400 anos e com Rosalía consolida-se o chamado *Rexurdimento* literário. Um ressurgir no qual sobressai a sua voz, gritando a favor de diversos espaços reprimidos. Entre eles está o da emigração, que Rosalía trata como o problema mais doloroso e sangrado da Galiza. Os seguintes versos avaliam o fato:

*“Galicia está probe,
i á Habana me vou...
¡Adiós, adios, prendas
do meu corazón!”*

Em “Cantares gallegos” o emigrante vê-se

envolvido na mais profunda carga de sentimentos quando se desprende de sua terra nativa, o que, em muitos casos, levam-no ao desenraizamento. A primeira fase da separação manifesta-se assim:

*“¡Adiós, gloria! ¡Adiós contento!
¡Deixo a casa onde nacín,
deixo a aldea que conoço
por un mundo que non vin!”*

*Deixo amigos por estraños,
deixo a veiga polo mar,
deixo, en fin, canto ben quero...
¡Quén pudiera non deixar...!*

*.....
Mais son pobre e, mal pecado,
a miña terra no é miña,
que hastra lle dan de prestado
a beira por que camiña
ó que nacén desdichado”.*

Em “Follas novas” ela insiste ainda mais no drama, começando pelo prólogo, onde diz: “*A emigração e o Rei arrebatam continuamente o amante, o irmão e o marido, sustento da família numerosa: e assim, abandonadas, chorando o seu desamparo, passam a amarga vida diante das incertezas da esperança, a negrura da saudade e as angústias de uma perene miséria*”. Estas são as viúvas dos vivos e as viúvas dos mortos, sobre as quais, em um forte e contestador poema, fala Rosalía:

*“Este vaíse i aquel vaíse,
E todos, todos se van,
Galicia, sin homes quedas
Que te poidan traballar.
Tés, en cambio, orfos e orfas
E campos de soledad,
E nais que non teñen fillos
E fillos que non téñen pais.
E téñen corazóns que sufren
Longas ausencias mortás,
Viudas de vivos e mortos
Que ninguén consolará”.*

Rosalía sofreu a ausência da Galiza quando esteve em Madri e é aqui que comparte a sua orfandade com os campos desertos daquela Castela inóspita, para onde os segadores galegos iam a ceifar searas em situações de exploração, durante séculos. Por isto exclamou a nossa escritora nacional:

*“Castellanos de Castilla,
tratade ben ós gallegos;
cando van, van como rosas;
cando vén, vén como negros!”*

A nossa poeta projeta duas realidades ligadas entre si, emigração e exploração. Se revisarmos parte do processo histórico do movimento emigratório galego à Castela, desde os tempos de Felipe II, comprovamos em muitos documentos sua situação de pobreza e escravatura. Ramón Mesonero Romanos escreve em 1839: *“Desse infeliz ser, quase humano, com o rosto maltratado pelo vento e enegrecido pelo sol, não era fácil descobrir a idade; fazia três semanas que havia chegado perto de Madri, com seus tamancos de madeira, em companhia de uma coluna de companheiros de armas, com grandes foices e o saco às costas, suspenso por um enorme pau”*. Esta imagem tétrica dos segadores foi plastificada pelo próprio Goya, no seu quadro intitulado “A eira”, que hoje se exhibe no Museu do Prado de Madri. Quando Rosalía poetiza este problema, tem em conta a fatídica tradição de nefastos desequilíbrios que se produziam na Galiza, trazendo, evidentemente, os fatos à contemporaneidade.

Outro dos parâmetros essenciais da obra de Rosalía é a questão da mulher na Galiza, que, pelas suas condições específicas, oferece um mosaico bem determinado acerca do tema. Em “Follas novas” a autora faz, no prefácio, uma declaração de princípios em favor da mulher galega. Há poucos textos na literatura da Galiza que têm uma posição tão determinante quanto a de Rosalía. Isto evidencia dois pontos significativos na sua tomada de consciência sobre o panorama feminino galego. O primeiro, por verificar ela, in situ, vários fatos relacionados a tal situação, que são posteriormente reproduzidos em sua lírica. Por outro lado, Rosalía foi uma leitora, além da literatura espanhola, de autoras estrangeiras que manifestaram a sua preocupação com a problemática feminina. No decorrer do século

XIX viu-se um ressurgimento, em toda a Europa, de convulsões sociais e revolucionárias em favor da integração e da emancipação da mulher, que se exprime em boa parte da literatura romântica da Alemanha, com Bettina von Arnim e Dorothea Schlegel ou com as francesas Mme. de Staël e George Sand. Sobre este assunto, um professor da Universidade de Mainz, especialista na obra de Rosalía, afirmou: *“Uma análise comparativa poderia, sem dúvida, evidenciar como a aventura poética de Rosalía e o seu aporte à nova sensibilidade literária da mulher está sintonizada, surpreendentemente, com certas orientações gerais da Europa contemporânea”*.

Na questão há um elemento importante que se relaciona especificamente à Galiza, pois Rosalía é receptora de toda uma tradição popular e oral de cantares compostos por mulheres camponesas. Este fato é corroborado pelo Padre Sarmiento, em 1775, quando diz: *“Na maior parte das coplas galegas, falam as mulheres com os homens, e é porque elas são as que compõem as coplas sem artifício algum e elas mesmas inventam os tons, os ares que têm que cantar, sem possuir idéia da arte musical”*. Esta interpretação também é aceita, com a leitura de “Cantares gallegos” e “Follas novas”, por outra especialista de Rosalía, Shelley Stevens, estudiosa da relação e do grau apologético das raízes populares de determinados versos rosalianos.

Sobre este tema existe um texto do poeta português Eugénio de Andrade que particularmente me impressiona pelo fascínio dedicado ao poema “Negra sombra”, quando diz: *“Foi este poema que me levou ao mundo lírico de Rosalía, um lirismo campesino, ‘como de cepa o de árbol arraigado en la entraña misma de lo popular’, para dizer com palavras de Juan Ramón Jiménez. Talvez por isto, ou ainda pelo que nele ressoa misteriosamente das cantigas medievais, cujos resíduos a poeta bebeu na boca do povo, eu preferi sempre os versos que escreveu na sua língua ‘homilde i-oscura’ com esse amor à Galiza, que é a substância única dos Cantares. (...) A poeta transformava-*

se assim em puro mito, pois mais do que os versos, freqüentemente muito débeis, o que nele se procurava era uma alma, a alma crepuscular da própria Galiza. E não há dúvida de que quem a procurava a descobria, pois se assim não fosse não seria nunca possível identificar a poeta com o seu povo”.

Eugénio leva-nos a outra dimensão ética e estética da literatura rosaliana. Fala das cantigas medievais que aparecem misteriosamente em “Cantares gallegos”. Digo misteriosamente porque depois de seiscentos anos de silêncio Rosalía revive de forma gloriosa essa antiga herança valendo-se das cantigas populares. Sobre isto tinham razão Antonio e Manuel Machado, no seu “Juan Mairena”: “*Não se deve separar o erudito e o folclore, porque o saber popular é cultura, fonte viva de ciência, na qual todos deveríamos beber e ensinar aos demais a beber*”. Rosalía semeou este exemplo, compreendendo e penetrando na alma da Galiza popular para buscar horizontes longínquos que lhe dão lugar de destaque no vasto universo literário da pátria comum galaico-portuguesa, cujo atributo e testemunho são os nossos “Cancioneiros medievais”.

As cantigas medievais entram prodigiosamente em “Cantares gallegos”, e qualquer cantar de Rosalía tem o perfume saudoso de trovadores e segréis. Em Rosalía de Castro ainda podemos vislumbrar as *jarchas*, os *zéjeles* e as *moaxajas* árabes de *Al-Andalus*, aos quais tanto devem as cantigas de amigo que floresceram no Noroeste peninsular. Nessa esplêndida viagem, Rosalía leva-nos, sem que saibamos, ao quotidiano de Airas Nunes e Martín Codax, à corte jogralesca do rei-trovador D. Dinís e até mesmo aos aposentos do rei-poeta Almutamid de Sevilla e ao pensamento de Al-Arabí. Não há dúvida de que nos “Cantares gallegos” ressoa a *vox populi*, mas a mesma já foi ampliada e reconstruída por esse glorioso *corpus literário*.

Rosalía resgatou a tradição da nossa literatura

românica e com ela levantou o maior monumento literário do romantismo. O romantismo literário galego foi tardio e ainda que, erroneamente, se tenha dado assento a Rosalía no romantismo espanhol, ao lado de Bécquer, de Espronceda e de Campoamor, ela foi, na verdade, a precursora do modernismo. Nesta linha de raciocínio pergunta-se o professor da Universidade de Nottingham, Richard A. Cardwell: “Rosalía de Castro, ¿precursora dos modernos?”, e aponta as concordâncias que em 1911 manteve Enrique Díez-Canedo, ao pronunciar-se no sentido de que Rosalía fora mesmo a precursora da corrente modernista. Depois da de Canedo, apareceu a sólida opinião de Azorín e mais tarde as de Juan Ramón e de Unamuno. Cardwell procura os nexos que vinculam a autora à corrente modernista, sustentando que Rosalía antecipou-se à Geração do 98, já que sua obra traz uma série de conceitos e características que mais tarde caracterizariam tal escola literária. Não somente em toda a carga paisagística de “En las orillas del Sar”, poemário em castelhano, mas também em “Follas novas” há grandes novidades definidoras deste movimento que surgiu na literatura espanhola. Azorín soube identificar na obra de Rosalía os aspectos mais característicos de sua criatividade, que mais tarde foram retomados e ampliados por vários membros da Geração do 98.

Kathleen Kulp-Hill, da Universidade de Kentucky, estudou alguns temas centrais da obra de Rosalía e comentou: “*Para Rosalía o tempo dói. Desde idades remotas, poetas e filósofos perseveraram nesta tragédia essencial do homem. O tema tomou relevo acentuado em princípios do século vinte – é o ‘sentimiento trágico de la vida’ de Unamuno; ‘o doloroso enigma da vida’ de Fernando Pessoa; e a ‘dolor que es amor’ de Antonio Machado –. Entre todos os poetas de todas as épocas ninguém o tem expressado com mais autenticidade e paixão (amar-sofrer) que Rosalía*”.

A nossa autora foi analisada por

competentes críticos e investigadores literários, que esquadrinharam com objetividade a sua poética, o que nos permite enveredar por algumas hipóteses científicas que nos fazem considerar os diversos espaços e dimensões de tudo o que significa a obra de Rosalía globalmente.

Mas ao fazer estes apontamentos sobre a modernidade de Rosalía temos que nos remeter a uma consideração muito importante que nos vem de uma das mais lúcidas estudiosas de sua obra, Marina Mayoral, que chama nossa atenção para outro recurso estilístico que pode ser encontrado na obra de Rosalía: o simbolismo. Ainda que a corrente não seja uma das linhas mestras da poeta galega, não podemos desprezar sua contribuição. “Follas novas” é o livro com mais indicativos simbolistas, já que nele a autora fez constar conceitos e prioridades nos quais a metáfora tem um papel primordial, pois revela, necessariamente, o universo da própria Rosalía, mais interiorizado ou resignado, sem delírio, de sua “Negra sombra”. Este, com razão, é um dos mais conhecidos poemas que dinamizam seu simbolismo.

Após termos discutido temas referentes à autora e a seu tempo, é forçoso analisar – ainda que rapidamente – a língua por ela empregada. Já apontamos algumas razões dos quatrocentos anos de escuro domínio colonialista castelhano. O panorama lingüístico na Galiza do XIX era terrível e desolador. O nosso idioma não tinha uma gramática e o pior de tudo era que as classes dominantes, ou seja, a igreja, a nobreza e o funcionalismo, falavam e obrigavam que se falasse o castelhano. Só os camponeses e os humildes da Galiza foram fiéis à sua língua nativa, e apenas graças a eles a fala se salvou. Rosalía emprega a língua popular dos desprezados e a transforma em conceito literário. Nessa predisposição da poeta os últimos foram os primeiros, como dita o Evangelho. O nosso Rexurdimento consolidou-se, e foi a língua o atributo mais forte

com o qual a nação galega contou para auto-reivindicar-se. Nesse “dialeto grosseiro” compôs a escritora sua obra prima. O nosso idioma nos tempos de Rosalía, já o dissemos, não contava com gramáticas, dicionários e normativas. É significativo, nessa desordem, como ela utilizou as fórmulas que em cada núcleo de população se falavam distintamente, por falta de normas. A sua dialeticidade é muito explícita no prólogo de “Cantares gallegos”: *“Mas ninguém tem menos que eu as grandes qualidades que são necessárias para levar a cabo obra tão difícil, sendo certo, entretanto, que ninguém se pode achar animado de um desejo tão grande de cantar as belezas da nossa terra naquele dialeto suave e mimoso que querem fazer bárbaro os que não sabem que supera as demais línguas em doçura e harmonia. Por isto, ainda que me julgando débil em forças e não havendo aprendido em outra escola que a dos nossos pobres aldeões, guiada somente por aqueles cantares, aquelas palavras carinhosas e aqueles chilros nunca olvidados que tão docemente ressoaram nos meus ouvidos desde o berço e que foram recolhidos pelo meu coração como herança própria, atrevi-me a escrever estes cantares, esforçando-me para dar a conhecer como alguns dos nossos poéticos costumes ainda conservam certa frescura patriarcal e primitiva, e como o nosso dialeto doce e sonoro é tão apropriado como o primeiro para todas as classes de versificação”*. Isto é mais do que uma introdução ou justificação para seus “Cantares gallegos”; é uma declaração de princípios sobre o amor e a salvação do nosso idioma, veículo emancipador da identidade do povo galego.

Nesta linha e freqüência do pensamento de Rosalía de Castro é obrigatório fazer referência a outra ordem de percepções, especialmente aquela referente à sua aparente ideologia. Tanto em “Cantares gallegos” como em “Follas novas” há diversos espaços indicativos que nos levam em direção ao protesto. Por meio da reivindicação de certas questões Rosalía aponta, com extraordinária lucidez e clareza, problemas pontuais e concretos da Galiza de então.

Aquela faminta criancinha que ela observara em 1853, nas ruas de Compostela, e a Revolução frustrada de 1846 que terminara com os fuzilamentos de Carral (A Corunha), movimento este que tinha uma conotação liberal, progressista e, sobretudo, na qual os autonomistas (precursores do nacionalismo galego) tinham atuado enormemente, estas e outras frustrações animaram os sentimentos de Rosalía. Ela passou então a decodificar alguns parênteses que se sobrepunham à história da Galiza.

Um dos máximos estudiosos da poeta, o professor Francisco Rodríguez, faz notar que: *“Rosalía é o produto da opressão nacional e a alba esperançada da libertação. A sua transcendência será inseparável da nossa história, da história da humanidade que luta para sair do silêncio e alcançar a liberdade concreta, necessária, material, longe da alienação e dos preconceitos da opressão”*. Estas palavras de Paco Rodríguez provocam em nós uma busca sintética dos valores da obra de Rosalía com vistas a proclamá-los. Assim sendo, poucos ignoram o contato da poeta com aqueles intelectuais liberais e regionalistas que escreveram em diversos jornais como “La oliva” ou “El eco de Galicia”, de importância primordial e de tendências liberais. Deste grupo mencionaremos o poeta romântico Aurelio Aguirre (seu primeiro namorado) e Manuel Murguía (seu esposo), que foi um intelectual de enorme estatura dedicado às causas do regionalismo político galego e às da autonomia. Murguía foi um dos mais entusiasmados precursores do nacionalismo galego. Há autores que dizem que ele era o grande apoio de Rosalía, animando-a a escrever em galego. Neste sentido, existe um trabalho do professor da Universidade de Santiago de Compostela, Justo G. Beramendi, intitulado “Referentes nacionais em Rosalía e no provincialismo”, no qual se destaca a afirmação em favor da reconstrução de uma nova Galiza, com um novo ideário emancipador. Neste projeto está inserida Rosalía, com seu

cantar e sua alabança, que ela mesma justifica no prefácio de “Cantares gallegos”: *“Atrevi-me a cantar neste humilde livro para dizer, pelo menos uma vez, ainda que desajeitadamente, aos que sem razão nem conhecimento algum nos desprezam, que a nossa terra é digna de alabanças [...] Mas o mais triste desta questão é a falsidade, já que fora daqui pintam os filhos de Galiza como se fossem a própria Galiza, a quem geralmente julgam o mais desprezível e feio de Espanha, quando na realidade é o mais formoso e digno de alabança”*. Confirma-se assim outra prioridade no pensamento de Rosalía, que dessa forma preconiza uma dialética que a leva a atacar o centralismo espanhol refugiado no espírito imperialista castelhano. É a poeta quem assinala:

*“En verdad non hai, Castilla,
nada como ti tan feio,
que aínda mellor que Castilla,
valera decir inferno”*.

Eis o formoso e o feio em contraposição nessa dialética dualista, do bem e do mal. A negação presente nos versos seguintes encerra uma confirmação:

*“Probe Galicia, non debes
chamarte nunca española,
que España de ti se olvida
cando eres, ¡ai!, tan hermosa.
(...)
Galicia, ti non tes patria,
ti vives no mundo soia,
i a prole fecunda túa
se espalla en errantes ordas...”*

Essa Espanha negada em Rosalía é a mesma que despreza a fecunda prole galega e que agora está na alça de mira dos humilhados e explorados da Galiza. Este desagravo encontra no espírito da galegidade um novo conceito para proclamar a nossa idiossincrasia e, também, a independência de ser galego como principal elemento da superação de nossas frustrações.

Quando lemos o ensaio “Rosalia de Castro y su obra” de Claude Henri Poullain, necessariamente nos impressionamos com o capítulo sobre a angústia existencial de Rosalía, que, no seu pessimismo, é capaz de descrever todo um estado de orfandades pelas quais passa a sociedade galega. Um pessimismo que tem respostas em um contexto político e de identidade espreado na sua obra. Neste ajuntamento de idéias contrastáveis, podemos surpreender o ego da Galiza em sua tomada de consciência, da qual a nossa poeta foi protagonista. Paco Rodríguez, no seu livro “Análise sociológica da obra de Rosalía de Castro”, entende o patriotismo, o populismo e o socialismo utópico da escritora como necessidade de *“lutar contra os estereótipos da ideologia dominante (burguesa, eurocêntrica e espanholista) no que se refere ao papel assinalado à sua pátria, a Galiza”*.

Tanto na prosa como na poética de Rosalía é muito fácil adivinhar sua busca do ser galego. O ser e o estar, emergindo de uma ordem metafísica e existencial, com a qual chegamos ao sentimento do saudoso. Sim, a saudade (*soidade*) tem em Rosalía a sua eterna morada, e suas manifestações revelam toda uma comunhão com a própria terra, com a mátria galega. A saudade, esse poderoso sentimento que nós – falantes galaico-portugueses – perpetuamos, é a presença inalterável do ser em seu único estar: espaço próprio e marcado por um sentimento de ausência. Tal é constatável na mágoa dura de quem sofreu ao estar longe de sua terra, e centenas de milhares de emigrantes galegos tiveram tal angústia. Ora, Rosalía dá forma à saudade no poema *“Castellanos de Castilla”*. Mas há outro poema, publicado em Lisboa em 1884 – um ano antes da sua morte, portanto – no *“Almanach das senhoras para 1885”*, intitulado *“Dende as fartas orelas do Mondego”*, no qual aparecem dois protagonistas de origem galega, Inês de Castro e Camões. A primeira, filha do Conde de Lemos, desvairou de amor por El Rei D. Pedro

I de Portugal. O segundo, neto de um galego de Pontevedra que fugiu para a Corte de Fernando I de Portugal, por ser contrário ao rei de Castela. Os seguintes versos de Rosalía estão impregnados desse sentimento que visa resgatar a memória com a carga e a presença saudosa:

*“...do Miño atravesando as augas fondas
en misteriosas alas,
de Inês de Castro, a dona mais garrida
i a máis doce e máis triste namorada;
do gran Camoens que inmortal a fixo
cantando as súas desgracias,
de cando en cando a acariñarnos veñen
eu non sei que saudades e lembranzas”*.

Singular transcendência do *“eu non sei que saudades”*. Na sua potente orfandade, Rosalía busca transcender o outro no comum da terra; a poeta envolvesse em uma essência natural e nativa para resgatar Inês de Castro e Camões, ainda que seja apenas na memória. O poema termina assim:

*“Ou poeta inmortal, en cujas venas
nobre sangue gallega fermentaba,
esta lembranza doce,
envolta nunha bágoa,
che manda dende a terra onde os teus foron
un alma dos teus versos namorada”*.

A *soidade* de Rosalía foi uma obsessão para o maior poeta saudosista português, Teixeira de Pascoaes, que nos deixou em seu livro *“Marános”* a seguinte dedicatória inicial:

*“Galiza, terra irmá de Portugal,
Que a divina Saudade transfigura,
A tua alma e rosa matinal,
Onde uma lágrima de Deus fulgura.
Terra da nossa infância virginal,
Altar de Rosalía e da Ternura,
Dedico-te estes versos, que, uma vez,
Compuz, en alto cerro montanhês”*.

Mas ainda não é esta a maior revelação de Pascoaes em relação a Rosalía, já que ele tem outro poema por meio do qual apresenta a poeta galega como senhora de um poder iniciático, envolta na sua pátria, em um processo libertador no que a saudade é glória e também amor redencional:

*“Ó Santa Rosalía da Saudade,
Do Infinito e do Bêrço em que nasceste,
Cantora da perfeita suavidade
Da inesfável ternura que é celeste;
Intérprete da nova Divindade
Que tu, Galiza mater, concebeste,
Teu cántico imortal e redentor
É nossa eterna glória e nosso amor!”*

Estas sugestões de Pascoaes levam-nos ao espaço físico da Galiza ou até mesmo às trevas que Rosalía desafiou em seus variados encontros com a saudade. Assim se expressou a escritora:

*“Algúns din ¡miña terra!,
Din outros ¡meu cariño!
I este ¡miñas lembranzas!
I aquel ¡os meus amigos!
Todos sospiran, todos,
Por algún ben perdido.
Eu só non digo nada,
Eu só nunca suspiro,
Que o meu corpo de terra
I o meu cansado espírito,
A donde quer que eu vaia,
Van conmigo”.*

Nesta referência Rosalía resume todas as formas de saudade e as vivências que configuram as variadas expressões do saudosismo.

Antes de finalizarmos não podemos deixar de falar, mesmo que resumidamente, de uma das vértebras que consolidam a poesia rosaliana: a paisagem. Muitas vezes confunde-se a paisagem na obra de Rosalía com um elemento costumbrista³. Nada mais errôneo. A paisagem rosaliana surge de espaços geográficos, físicos e sentimentais. Assim, não existe lugar para recantos exóticos ou imaginários. Há um território palpável, uma fisionomia autêntica pela qual transita a poeta. Com a ajuda da paisagem Rosalía expressou

sentimentos bastante diversos, tanto no aspecto real quanto no mítico. Entre Rosalía e a paisagem galega existe uma inter-relação tão profunda que muitas vezes não entendemos a nossa paisagem sem Rosalía e, do mesmo modo, não entendemos a poeta sem a paisagem, que nos seus relatos líricos tem um marco geográfico bem preciso, que é o das suas próprias andanças, as quais podemos circunscrever às terras de Santiago e Padrón, as mais notáveis e significativas em suas manifestações poéticas. Possivelmente neste entorno estão resumidas as diversas paisagens da Galiza – que são numerosas –, ainda que Rosalía não as conhecesse. Mas a emoção que ela sente diante da paisagem galega transmite ao leitor mais que sentimento: é uma forma de reflexão que tem por objetivo entrar em outras dimensões e emancipar-se, com a ajuda do nosso meio natural. Não sei até que ponto devemos redefinir o que é paisagem e natureza que, na obra de Rosalía, não têm o mesmo significado.

O formoso ou o feio sempre refletem um sugestivo destino na alma de Rosalía, um destino eloqüente, mas ao mesmo tempo pessoal e privado, como se nota no excerto abaixo:

*“Non Follas novas, ramallo
De toxos e silvas sós,
Hirtas, coma as miñas penas,
Feras, coma a miña dor”.*

Nessa dor tão privativa, que, entretanto, transcende a mais íntima revelação, constatamos a presença da saudade, força difusora do ser e do estar que se aloja nas paisagens digeridas e sugeridas por Camões:

*“Passou, como o Verão, o ardente Estío;
Umás cousas por outras se trocaram;
Os fementidos Fados já deixaram
Do mundo o regimento ou desvario”.*

3. Segundo o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010), o castelhanismo costumbrismo existe na língua portuguesa. Designa uma escola romântica da literatura espanhola que se dedicou a pintar com fidelidade e realismo os costumes populares.

Nestas mesma linha de sugestões, a saudade camoniana dá este outro respiro:

*“Que me quereis, perpetuas saudades?
Com que esperanças inda me enganais?
O tempo, que se vai, não torna mais,
E se torna, não tornam as idades”.*

Sem dúvida Rosalía pode ser localizada nesta casa ancestral e mítica de Camões, na pátria comum dos falantes galaico-portugueses, onde a dor, a paisagem e a saudade – em suas diversas formas – constroem uma metafísica na qual o ser, localizado no estar ou no não estar, dá voz a um anelo muito específico de nossa existencialidade. Em tal contexto, à paisagem sugerida, v.g., por Leopardi ou Rilke, às vezes bastante próxima à de Rosalía, falta a emoção da paisagem galega, elemento com que a autora deu vida a seus versos. Assim sendo, essa idéia universal fica diferenciada graças àquilo que o próprio microcosmos da poeta exige. E a estas exigências responde Rosalía:

*“¿Qué negro contraste forman
d’a Natureza o tranquilo
reposito, co as ansias feras
que abaten o inxel esprito”.*

Assim, é preciso fazer uma sumária incursão nos poemas de Rosalía para verificar a citada inter-relação entre a poeta e a paisagem galega:

*“Era ó caer da tarde,
encomenzaba o cántico dos grilos,
xorda a presa ruxcia,
brilaban lonxe os lumes fuxcitivos”.*

Veja-se esta outra peça:

*“¿Adiós!, montes e prados, igrexas e campanas;
¡adiós!, Sar e Sarela, cubertos d’enramadas;
¡adiós!, Vidán alegre, moíños e bodanadas;
Conxo, o d’o claustro triste e as soedades pracidas,
San Lourenzo o escondido, cal un niño antra’s
ramas...”*

A paisagem em Rosalía não aparece solitária, pois sempre está animada pelos cânticos das aves. Flora e fauna são alguns dos componentes

mais interessantes e particularizados de sua obra. Tanto a paisagem galega quanto o naturalismo da época são assumidos por Rosalía, sobretudo no esplêndido poemário “En las orillas del Sar”. Rosalía de Castro foi uma poeta profundamente panteísta, mas até agora não houve quem quisesse estudar profundamente tal vertente de sua obra.

Na escolha antológica da obra de Rosalía realizada por Andityas Soares de Moura notamos como ele percebeu pontualmente cada uma das sensibilidades que convergem em toda a obra da autora de “Cantares gallegos”. Isto não é fácil, a não ser que se trate de um leitor consciente e decidido a vencer o hermetismo com o qual se envolvem as variadas sensibilidades rosalianas. Este é o caso de Andityas, um convertido apaixonado e reverente à obra de Rosalía, adiantado em sua leitura, escolha e tradução. No que se refere propriamente à escolha, frisamos que Andityas soube captar as conceitualidades estéticas e a ordem cronológica em que aparecem na obra da poeta.

Dessa forma, Rosalía de Castro é uma vez mais traduzida e interpretada com extremo interesse, nessa surpreendente escolha do jovem poeta e intelectual brasileiro Andityas Soares de Moura, que, em outra oportunidade – refiro-me a seu livro de poemas OS enCANTOS –, teimou em voltar às origens mais profundas da lírica do nosso cancionero, doadora de sentido à literatura galaico-portuguesa que agora é conhecida em todos os continentes do mundo. Assim, Rosalía e Andityas, de mão dadas, protagonizam esta surpresa poética com acentos brasileiros.

Referências Bibliográficas

CASTRO, Rosalia de. *Cantares gallegos*. Vigo: Imp. de J. Compañel, 1863. Versão digital disponível em: <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1156>>. Acesso em: 03 jun. 2013.

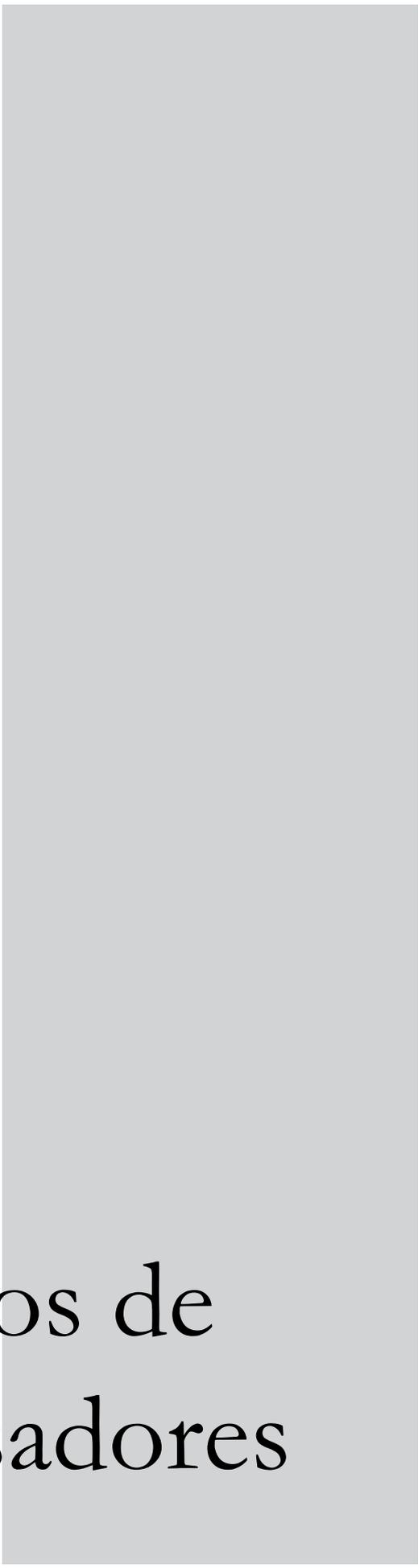
CASTRO, Rosalia de. *Follas novas*. (1880). Alicante: Biblioteca Digital Miguel de Cervantes, 2003. Versão gravada disponível em: <http://www.letRASgalegas.org/bib_autor/rosaliadecastro/>. Acesso em: 03 jun. 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

MATOS, A.S.M.C. *Os enCANTOS*. Belo Horizonte: In Vento, 2003.

Artigo enviado em: 07/06/2013

Aceito em: 24/07/2013



Artigos de Pesquisadores

As Contradições de uma Mulher Pós-Moderna: Gênero e Violência Simbólica no Conto “Entrevista ao Vivo”, de Luci Collin

p. 21 - 32

Fernanda de Andrade¹

Resumo

Integrante do livro *Inescritos* (2004), da escritora paranaense Luci Collin, o conto “Entrevista ao vivo” oferece uma leitura muito tenaz das ideologias de gênero por meio da personagem Mara Stefan, uma mulher pós-moderna que afirma suas conquistas plenas, mas que é objetificada pela aceitação inconsciente de paradigmas da dominação patriarcal, o que Pierre Bourdieu nomeia de violência simbólica. Com efeito, este trabalho tem o objetivo de analisar a construção dessa postura de mulher e os perigos de ideologias que rondam silenciosamente, quando se acredita que nada mais deva ser conquistado. Para tanto, utiliza-se os subsídios teóricos da Crítica Feminista.

Palavras-chave: Crítica Feminista. Gênero. Representação Feminina. Violência Simbólica.

The Contradictions of a Postmodern Woman: Gender and Symbolic Violence in the Short Story *Entrevista ao Vivo*, by Luci Collin

Abstract

Integral part of the book *Inescritos* (2004), by Paranaense writer Luci Collin, the short story “Entrevista ao vivo” offers a very tenacious reading of the gender ideologies through the character Mara Stefan, a postmodern woman who claims her full achievements, but who is objectified by the unconscious acceptance of paradigms of the patriarchal domination, that Pierre Bourdieu names symbolic violence. As effect, this work aims to analyse the construction of this attitude of woman and dangers of ideologies that patrols silently, when it believes that nothing should be more conquered. For that, it uses the theoretical supports of Feminist Criticism.

Key-words: Feminist Criticism. Gender. Female Representation. Symbolic Violence.

A Crítica Feminista e o gênero em pauta na literatura: uma introdução

O Feminismo, em suas sucessivas ondas, desde o século dezoito na Inglaterra vitoriana, foi basilar para que se permitisse desnudar as práticas da opressão e da dominação em um mundo erigido sobre a tutela do patriarcalismo,

para que se colocasse em xeque as concepções essencialistas e androcêntricas de sujeito humano e para que se denunciasses as coerções veladas ou explícitas na condição de inferioridade arbitrada às mulheres. Direitos elementares, como o voto, a propriedade, a educação escolar e a ocupação de cargos no mercado de trabalho, haviam sido sistematicamente negados.

1. Mestre em estudos literários pela UEM. E-mail: fmetamorfose@gmail.com

A literatura, não por acaso, presta um válido testemunho sobre a sociedade na qual foi criada, na medida em que a atividade de produzir textos também lhes foi vetada e/ou cerceada. Diante de papéis e estereótipos fixamente postos dentro e fora do discurso literário, domínio imperativo do ponto de vista masculino, com personagens femininas que mimetizavam a destinação natural à maternidade, ao casamento e à passividade, a sorte da mulher seria ser alfabetizada e ver sua escrita ocupando diários e receitas. O monopólio falocêntrico da linguagem, por meio da escrita, veio a endossar uma práxis histórica de poder que se construiu pela cultura, pois, como esclarece Roberto Reis (1992), no interior dela, os discursos prestam-se a assegurar a ideologia dos grupos dominantes. Por isso, sua manifestação tornar-se-ia inequívoca no cânone literário, que reproduziu uma autoridade de julgamento e seleção reflexa a valores hegemônicos patriarcais, morais, étnicos e classistas. Para Rita Lemaire (1994), a história literária ocidental, de sua genealogia patrilinear, legitimou uma relação de alteridade com o segundo sexo, seja ao representá-lo como tal, seja ao silenciar uma tradição própria das escritoras.

Mesmo pairando os rastros dessa exclusão feminina no processo de construção cultural, as evidentes conquistas galgadas no século XX, que dizem respeito à noção de emancipação nas diversas áreas, tendem a mitigar e a obnubilar o caminho do constante embate que se fez e ainda se faz para colocar às claras a lógica de uma violenta dominação simbólica, enredada pelo gênero. O interstício de liberdade camufla as formas de controle e de manipulação, que são muito perigosas porque as ideologias de gênero, impostas às mulheres, mostram-se sutis na pós-modernidade, como se elas, enquanto cidadãs, já tivessem equiparado tudo. Entretanto, um árduo caminho foi perpassado até tal sensação e ele se coaduna à compreensão de como as sociedades

têm lido a questão da diferença sexual e, destarte, ao trabalho do instrumental teórico da Crítica Feminista, que se empenha, em literatura, na “[...] desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009, p. 218).

A Crítica Feminista contesta o argumento de que, pelo fato de homens e mulheres serem biologicamente distintos, tal distinção sexual sirva para entender e justificar a desigualdade social no papel destinado a ambos. Visa a rechaçar o determinismo biológico, sobretudo, nos termos sexo e diferença sexual, e expor “[...] o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (SCOTT, 1995 apud LOURO, 1997, p. 72). A partir da década de 1960, o conceito de gênero é, então, utilizado como uma ferramenta analítica fundamental e, ao mesmo tempo, uma ferramenta política, porque se propõe a buscar razões políticas na construção da subjetividade, ao enfatizar o caráter social e histórico produzido sobre as características biológicas, ou seja, que nada foi natural na socialização dos sexos:

[...] os sistemas gênero e sexo historicamente realizados revelariam, na relação masculino e feminino, a opressão e exploração deste último pelo primeiro: a história das sociedades até agora existentes constituiria uma história da subordinação das mulheres pelos homens em base aos sistemas gênero-sexo que culturalmente produziram. Donde não se trata de pura diferença, mas sim de diferença hierarquizada em vista do poder. (CAMPOS, 1992, p.111-12).

Seguindo, pois, uma perspectiva pós-estruturalista, colhida na desconstrução proposta pelo filósofo Jacques Derrida, o feminismo crítico entende que é necessário desconstruir a perenidade dessa oposição binária masculino e feminino, historicizar a polaridade e a hierarquia nele contidas. Guacira Lopes Louro (1997) lembra que o pensamento moderno foi e é marcado pelas dicotomias das oposições binárias, do tipo homem/mulher, público/privado, razão/

emoção, dominador/dominado, que definem não só uma oposição, mas ainda a superioridade do primeiro elemento, que corresponderia aos pólos masculino/feminino. Trata-se de uma lógica de pensamento que se aprende e se inculca desde cedo, não sendo uma tarefa fácil se desvencilhar.

Em meados da década de 1980, o próprio conceito de gênero, calcado na diferença sexual, passa a ser questionado e revisitado. O propósito, ainda segundo Louro, é afastar-se de proposições dicotômicas e universalistas, entendendo-o como constituinte da identidade dos sujeitos, que possuem identidades plurais. Analogamente, Teresa de Lauretis (1997) concebe um sujeito social, constituído no gênero, mas não só por ele, e sim, engendrado, além da relação do sexo, nas experiências e relações de raça, classe, forjadas pelos códigos linguísticos e pelas representações culturais. Sob tal enfoque, o gênero não é uma propriedade inerente às mulheres por si mesmas, mas fruto dos efeitos de sua representação e/ou auto representação e de uma cadeia de discursos, de ideologias, de práticas institucionalizadas da vida cotidiana, do convívio social, de hábitos, de comportamentos e, em tudo isso, formando uma tecnologia do gênero.

A construção de uma personagem feminina, por exemplo, revela características que são próprias do ângulo de quem a organiza. A visão sobre uma personagem possui marcas fundamentadas em uma ideologia de gênero. Com efeito, por essas rupturas investidas pela crítica literária feminista, tem-se: reexaminado os estereótipos de mulheres expressos nas obras canônicas; denunciado a exclusão das escritoras do cânone; desnudado os procedimentos e pontos de vista masculinos, ditos universais; buscado a especificidade de uma tradição literária de autoria feminina que, como a de Luci Collin no conto “Entrevista ao vivo” (2004), ironiza e faz refletir acerca da emancipação da mulher pós-moderna, por meio

da representação da personagem Mara Stefan.

A literatura de Luci Collin

No Paraná, a produção literária de autoria feminina ainda anseia por maior atenção, em termos de estudos e de divulgação, mesmo a despeito da qualidade inegável da literatura de escritoras como Helena Kolody, Greta Benitez, Alice Ruiz, Adélia Maria Woellner e Luci Collin, entre tantas outras. Luci Collin, como exemplo, é um dos nomes mais contundentes da nova ceara de escritoras paranaenses, tanto na prosa, quanto na poesia. Nascida em 1964, curitibana, doutorada em Letras, Collin é professora na Universidade Federal do Paraná e suas publicações datam a partir de 1984, com poesias, contos e a direção de peças teatrais, tendo trabalhos premiados, inclusive, internacionalmente. Em poesia, constam publicações como *Ondas e Azuis* (1992), *Poesia Reunida* (1996), *Todo Implícito* (1998) e, na prosa, os livros de contos *Lição Invisível* (1997), *Precioso Impreciso* (2001), *Inescritos* (2004), *Vozes num Divertimento* (2008) e *Acasos Pensados* (2008).

Na análise de Borges Teixeira (2008), Collin autodefine sua escritura como sendo transgressora à literatura contemporânea, já que não segue regras pré-estabelecidas e regressa pela linguagem a um experimentalismo modernista. O livro *Inescritos* (2004), obra ao qual pertence o conto “Entrevista ao vivo”, torna-se exemplo dessas características, pois, nas suas vinte narrativas, é transpassado por uma heterogeneidade de formas, tais quais: a paródia, o ensaio acadêmico, a entrevista (no conto em análise), o diário e o roteiro cinematográfico. A inovação torna-se flagrante na técnica, com colagens, múltiplas interpretações em aberto, a não preocupação em relatar fatos de uma ação ou um enredo inteiriço, e sim “[...] o contato do leitor com a obra e os desdobramentos de sua subjetividade” (BORGES-TEIXEIRA, 2008, p.

75).

De fato, o enredo tradicional parece não existir em meio à originalidade e à diversidade das situações vividas. Estrategicamente, brota uma variedade de personagens mulheres, que não parecem serem contadas, mas elas mesmas mostrando sua subjetividade, anseios e dúvidas nesse não-enredo. Muitas delas passam a limpo, em curtas anotações, cenas marcantes da vida e do cotidiano. Com efeito, Borges Teixeira (2008) mostra que Collin é vigilante em relação à realidade feminina, expondo, em meio a fatos rotineiros, o amor, a dor, o desejo, a negação, os problemas sociais, a tradição e a ruptura. Mais do que isso, há um intenso convite a refletir acerca do sujeito pós-moderno consubstanciado por essas abundantes identidades femininas, que parecem formar um mosaico de vozes de aparência desconexa e/ou ser apenas uma ideia de mulher que está se construindo na contemporaneidade. Aliás, para a estudiosa, a tese central de Inescritos (2004) é a de que a história ainda não foi completamente escrita e de que tudo não passa de obra do pensamento, tal como esse sujeito pós-moderno, fragmentado em uma teia de experiências e de novas injunções:

Há uma história a ser construída, as peças de um quebra-cabeça, que devem ser organizadas e montadas. Talvez seja a condição do sujeito contemporâneo, que, fragmentado, concentra em si marcas do presente, do passado e- por que não – do futuro, num emaranhado desconexo e excessivo de informações que o caracterizam e o descaracterizam, num ciclo ininterrupto [...] É a autora, dessa forma, parte das questões filosóficas de seu tempo (BORGES-TEIXEIRA, 2008, p. 87).

Para os leitores, então, cabe um papel fulcral, que é o de co-construir a história, em um desafio constante, em termos formais, linguísticos e ideológicos. A literatura de Luci Collin constitui um convite incessante a pensar e, entre tantas coisas, sobretudo, acerca do fazer literário e da condição feminina na pós-modernidade, como no conto “Entrevista ao vivo”, ao ironizar

formas sutis e persistentes de manipulação e de dominação, doravante perscrutadas.

A persistência da violência simbólica

A maneira como a sociedade ocidental vem sendo conduzida testemunha uma esteira de relações binárias em que a mulher sempre ocupou o espaço subordinado ao homem. O desiderato da crítica literária feminista é deslindar essas fronteiras impostas pelo gênero, convidando o leitor a desvelar os traços de opressão ocultos. Tal ponto de vista torna-se fundamental para a leitura das antigas e novas demandas sociais que se impõe às mulheres em tempos pós-modernos, nos quais, se por um lado, as conquistas emancipatórias mostram-se facilmente, por outro, subjazem ideologias e discursos que tendem a escamotear velhas formas de coerção.

Muraro (1992) indica, nesse sentido, que por trás de uma estrutura competitiva universal, a mulher conservou uma psique semelhante à de culturas arcaicas, já que continua ligada a valores, de solidariedade e de partilha, vinculados ao domínio privado, e ao sentimento de inferioridade, que são inculcados desde cedo. De modo oposto, o domínio público, insuflado pelo mercado de trabalho, força-as, em desvantagem, a entrar em contradição com aquela identidade, sendo puxadas e cindidas a assumirem valores masculinos, como um impasse, com vistas a ratificar sempre uma forma de dominação.

Em linhas paralelas, Bourdieu (2005) propõe investigar os traços dessa construção histórica, no que chama de dominação masculina, uma estrutura social que impõe a força da ordem masculina e permite a perenidade das mais inaceitáveis formas de opressão, como se fossem naturais, inclusive pela ótica do dominado. Trata-se também de uma dominação simbólica, na medida em que se encontra arraigada no inconsciente coletivo

e endossada por instituições como a família, a escola, o estado, a mídia, de tal modo que a mulher acaba por confirmá-la. O teórico empreende a tarefa de desnudar os esquemas inconscientes de assimilação dessa ordem androcêntrica, que são esquecidos na naturalização da construção histórica.

A ordem social funcionaria como uma imensa máquina que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça, mimetizando a divisão sexual hierarquizada masculino/feminino: na divisão social do trabalho; nos locais (rua/casa); na estruturação do tempo em constantes momentos de ruptura masculinos e longos períodos de gestação/amamentação; do corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios e símbolos da divisão sexual (BOURDIEU, 2005, p. 18-19). As chamadas a essa ordem androcêntrica encontrar-se-iam nas infinitudes de injunções do cotidiano; na família que inculca a docilidade e a realização das tarefas domésticas; na orientação para certas profissões para os quais as mulheres foram feitas; no rebaixamento do status das atividades por elas realizadas; na atitude de reduzi-las a uma feminilidade de roupas, penteados e sapatos; na experiência com o próprio corpo que deve sempre agradar o olhar do homem, como um objeto atraente e desejável; e na ansiedade que esse fique impecável para tanto, entre tantas outras chamadas. Com efeito, essa incorporação da dominação é resultante daquilo que Pierre Bourdieu entende pelo processo de violência simbólica:

Sempre vi na dominação masculina, e no modo com é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento (BOURDIEU, 2005, p. 07-08).

Tal violência poder ser observada com muita propriedade na construção da personagem Mara Stefan. O discurso dela, enquanto mulher emancipada e sujeito de suas ações, cai em contradições absurdas, mostrando que, por trás de clichês pretensamente feministas, ela mesma se enreda e se objetifica por essa violência simbólica. Uma violência que é sutil porque a força da ordem patriarcal prescinde de legitimação, mas está sempre em torno, e a literatura sabe expressá-la.

Mara Stefan, uma mulher pós-moderna, mas objetificada

O Conto “Entrevista ao vivo”, presente em *Inescritos* (2004), tem a forma de uma entrevista, como o título faz referência, e apresenta o discurso direto de apenas dois personagens, Célio Ventura, o entrevistador, com suas perguntas em certo tom de sarcasmo e ironia, e Mara Stefan, eleita a brasileira do século, a entrevistada, com suas pueris respostas povoadas de clichês, de erros de Português e de incoerências. Sem a intervenção de um narrador, trata-se de onze perguntas e respostas subsequentes que descortinam as facetas e/ou identidades dessa mulher, que se mostra contraditória, alienada e, por fim, objetificada por valores patriarcais, presentes na aceitação inconsciente da dominação masculina, daquilo o que Bourdieu (2005) denomina de violência simbólica, e que subjazem, mesmo a despeito de um discurso demagogicamente feminista: “[...] venho lutando por isso há mais de vinte e cinco anos [...] Eu vejo isso como uma vitória da mulher, indiscriminada, no sentido que nós estamos virando a mesa, tendo iniciativa privada, efetivando” (COLLIN, 2004, p. 91).

No discurso de Mara Stefan, as contradições ideológicas, as respostas evasivas e uma absurda falta de conhecimento destoam do que seja esperado para uma senadora, ex-professora

emérita nos Estados Unidos, uma mulher que foi eleita a brasileira do século (mesmo que por motivos não revelados), que foi mãe solteira por mais de dezessete anos e, enfim, que se vê emancipada. Tais incongruências podem ser percebidas pelas respostas a seguir:

- C: E as fotos pra aquela revista masculina, ajudaram?
M: Minha mãe gostou. O Glênio gostou. É uma coisa de ser-um ser pro outro, sabe como? Eu sempre analiso a pessoa como um ser que vive, é de pele e osso (COLLIN, 2004, p. 92).
C: Daí o Stefan?
M: [...] este é o sobrenome do meu segundo, que eu adotei. E eu detesto toda a burocracia que existe pra mudar de nome, sabe como? Sou reacionária (COLLIN, 2004, p. 93).
C: O que é que torna uma mulher atraente?
M: O cardeal Mazzaronni tem uma frase muito bonita [...] É mais ou menos isto: o que você pode dizer 'Eu conquistei isto hoje' é fruto do teu verdadeiro esforço quando você se faz necessário. Eu venho fazendo parte da história deste país, voto, sou votada, participo, tive grandes amores entre os 'poderosos' (COLLIN, 2004, p. 93).

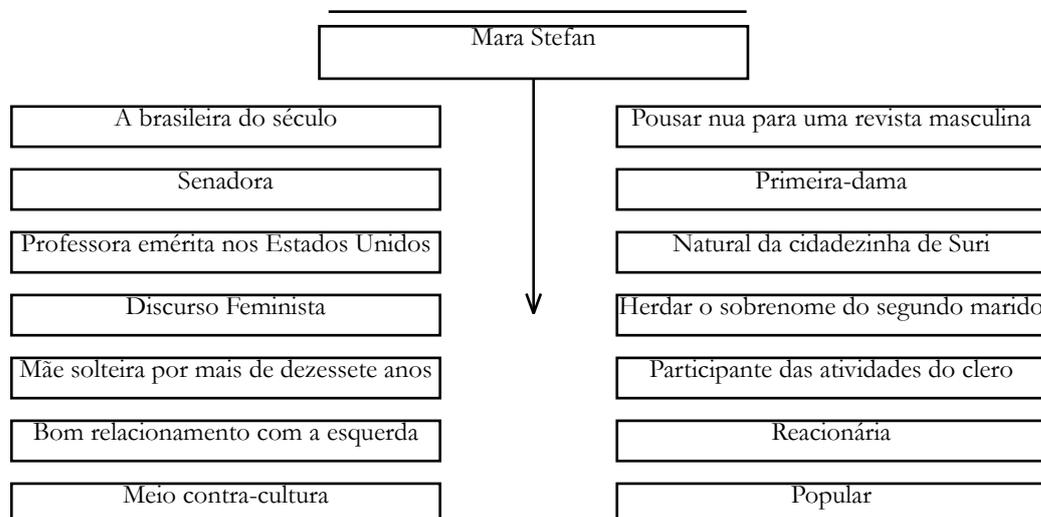
Por meio da ironia e do humor de condições tão díspares reunidas em uma só personagem, o texto é uma crítica a uma postura de mulher e aos valores que são típicos da pós-modernidade, na medida em que as identidades culturais, como as de gênero, classe e etnia, não oferecem mais claras localizações de que papel ocupar e, com efeito, os perigos de ideologias, como essas de gênero, rondam silenciosamente. O conto de Luci Collin

propõe-se a satirizar uma forma de emancipação feminina, representada por Mara Stefan e o uso falacioso que ela faz do discurso feminista.

Se dantes os indivíduos projetavam, seguramente, a si mesmos nas identidades que eram únicas e estáveis, de acordo com Hall (2005), o processo de identificação tornou-se mais provisório e problemático. O estudioso postula que o movimento feminista, insurgido na década de 1960, foi um dos grandes responsáveis por construir o sujeito pós-moderno, já que a esteira das reivindicações identitárias do Feminismo, outros movimentos sociais lutariam por suas específicas identidades sociais.

A identidade passou a ser formada e transformada continuamente, em relação às distintas maneiras pelas quais o sujeito é interpelado nos sistemas culturais, sendo confrontado por “[...] uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2005, p. 13). O sujeito pós-moderno tornou-se fragmentado por várias identidades, algumas delas contraditórias, empurrando para diferentes direções, como é maximizado na representação de Mara Stefan:

Para essa mulher pós-moderna, então, é que recai a atenção do texto de Luci Collin. Em específico, para as “ciladas” que tendem a objetificá-la em um mundo erigido sobre uma



1. Diagrama que expõe as identidades contraditórias da personagem Mara Stefan

cultura patriarcal, que exige uma socialização coercitiva. A noção de violência simbólica, tal como assinala Pierre Bourdieu (2005), está embrionada no modelo de sociedade que se pretende naturalmente própria das relações humanas, mas que tende a confinar à mulher na subserviência das ideologias de gênero.

Com efeito, Mara Stefan, a mulher “independente” e portadora de tantas conquistas é a mesma que se coloca “naturalmente”, como dependente e sempre subsidiada da presença do homem, ao: pousar nua para uma revista masculina; ser intitulada primeira-dama; admitir manter o sobrenome Stefan, herdado do segundo marido. Ela aceita algumas das incontáveis “chamadas”, pelas quais a mulher é submetida à ordem androcêntrica da sociedade, em que ela ocupa o papel de “segundo sexo”, já que as representações do sexo feminino na cultura são cerceadas pela imagem do sujeito masculino, isto é, na ausência do sexo masculino, a mulher deixa de existir. Eve Sedgwick (1993, *apud* LOURO, 1997, p. 54) lembra que o uso do nome de casada torna evidente tanto uma subordinação como mulher, quanto o privilégio em uma presumida heterossexual.

Há de se constatar, além disso, que os parceiros escolhidos por Mara são homens “poderosos”, o que, na análise de Pierre Bourdieu (2005), confirma o fato de as mulheres ligarem sua identidade à relação com que formam com os homens. Por isso, tendem a exigir parceiros que ocupem a posição dominante no casal, ou seja, que eles sejam reconhecidos por sua dignidade, para que elas também o sejam: “[...] elas só podem querer amar um homem cuja dignidade esteja claramente afirmada e atestada no fato, e pelo fato, de que ele as supera” (BOURDIEU, 2005, p. 48). A construção da personagem mostra que existe uma estrutura social dominante, em que a mulher entende o casamento como um passo

fundamental: “[...] o casamento continua sendo, para as mulheres, o meio privilegiado de obter uma posição social” (BOURDIEU, 2005, p. 49).

Para Bourdieu (2005), o casamento é uma das peças centrais de perpetuação da dominação masculina, é o local de permanência do capital simbólico, assim como a Igreja, o Estado, a Escola, que perpetuam as estruturas de dominação. Dessa forma, ao longo da história das sociedades, foi sendo construída a subordinação feminina com base no sistema gênero-sexo, transformando a diferença sexual em diferença hierarquizada. O matrimônio estabelece a “economia dos bens simbólicos”, uma vez que, por meio dele, a mulher é convertida em objeto de troca. Essa postura cultural tem ligação com os postulados da casa patriarcal, em que ela deixa de pertencer ao espaço dominado pelo pai para compor o universo de domínio do marido. Tal hierarquia torna-se clara quando Mara Stefan é questionada sobre a origem de seu nome e mostra que os nomes de seus irmãos são oriundos da adição de nomes masculinos seguidos pelos femininos. Aliás, a avó materna, que era índia, é lembrada em associação com o marido que era alemão.

As relações sociais, em especial as relações matrimoniais e familiares, são calcadas em estruturas convencionais. A mulher incorpora, por meio dessas estruturas, a relação de dominação e passa a acreditar que é de sua responsabilidade preservar o casamento e a família. Pierre Bourdieu (2005) considera que são os corpos masculinos e femininos que fundamentam essa construção androcêntrica do princípio das relações de gênero, pois a própria reprodução biológica sustenta a organização simbólica da divisão social do trabalho como uma arbitrariedade humana. No conto, cabe à Mara Stefan, então, assumir o estereótipo da mulher, devotada à maternidade e aos cuidados domésticos: “Quero ter meu filho com dignidade; o que importa é que aquela coisinha

me aceite como mãe e eu a ele numa integração de cumplicidade [...] E também aproveitar a casa nova na praia que ficou linda” (COLLIN, 2004, p. 96).

Todas as maneiras, assim, em que o sexo feminino se submete ao masculino nessa hierarquia naturalizada, caracterizam o que o referido teórico considera como violência simbólica que

[...] se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante [...] quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2005, p. 47).

A representação de Mara Stefan alerta que, mesmo diante das conquistas reivindicadas/conquistadas pelo Feminismo, o caminho que a mulher tende a percorrer para uma emancipação é mais árduo do que parece. Por meio da personagem, descortina-se essa forma de violência que Bourdieu (2005, p. 47) perscruta como “doce e quase sempre invisível”, na qual as mulheres são convidadas a assumirem um papel inferior, o do feminino submisso ao masculino, mesmo que inconscientemente.

Uma mulher oprimida

Não por acaso, pelas duas posições de sujeito entrevistador/entrevistado, homem/mulher, forma-se uma dicotomia que reproduz o arraigado oposto binário masculino/feminino. Nesse sentido, a personagem Mara Stefan não somente cai nas falácias do próprio discurso, mas também incorpora as chamadas à ordem androcêntrica impostas pelo discurso do

entrevistador Célio Ventura. O tom de deboche, com que profere determinadas perguntas, ressalta que ele subestima a interlocutora, já que de início erra o nome da entrevistada, que ironicamente foi escolhida a brasileira do século. Articula perguntas que em nada esclarecem o fato de ela ter sido escolhida a brasileira do século ou que enalteçam as suas conquistas, pelo contrário, as questões ajudam a desmerecê-la, evidenciando-a mais como uma alpinista social que galgou espaços políticos no envolvimento amoroso, do que pelo trabalho. Ou ainda, tende a reduzi-la a uma feminilidade ligada à estética, à emotividade e ao erotismo:

C: Me desculpe ... pois é, Mara, enfim, como é que você está se sentindo agora que foi escolhida ‘A brasileira do século’ pela revista ‘Sistema Et Criatividade?’ (COLLIN, 2004, p. 91).

C: E seu envolvimento prático com a política, primeiro como senadora e depois como primeira-dama? (COLLIN, 2004, p. 92).

C: E as fotos pra aquela revista masculina, ajudaram? (COLLIN, 2004, p. 92).

C: O Waldiney Lima disse que você foi contraditória no seu último livro. Isto lhe perturba? (COLLIN, 2004, p. 94).

C: O que é que torna uma mulher atraente? (COLLIN, 2004, p. 95).

Esse tratamento, dispensado à personagem, declara um dos atos discriminatórios flagrantes à violência simbólica, em que se exclui a mulher de posições de autoridade, reduzindo suas reivindicações a caprichos, chamando-as à sua feminilidade, ao “[...] desviar a atenção para seu penteado, ou para tal qual traço corporal, ou de usar, para se dirigir a elas, de termos familiares (nome próprio)” (BOURDIEU, 2005, p. 74). O embate entrevistador/entrevistada, endossa, então, uma das manifestações dessa violência, resultante da dominação masculina, em que a mulher é convidada a assumir uma subalternidade:

Quando elas participam de um debate público, elas têm que lutar permanentemente, para ter acesso à palavra e para manter a atenção e a diminuição que elas sofrem é ainda mais

implacável [...] cortam-lhes a palavra, orientam, com a maior boa-fé, a um homem a resposta a uma pergunta inteligente [...] Esta espécie de negação à existência as obriga, muitas vezes, a recorrer, para se impor, às armas dos fracos, que só reforçam seus estereótipos (BOURDIEU, 2005, p. 74).

Se Mara, inicialmente, mostra certo revide ao também errar o nome de Célio, por outro lado, ela depois aceita o papel feminino que lhe é conferido pelo discurso dele. As respostas confirmam estereótipos associados à mulher, como o de alienação, o de erotização, o de falta de objetividade, a tendência à emotividade e a preocupação com banalidades. Abundam as expressões “Beijo, Suri!” e os diminutivos “ladinho” e “reflexãozinha” que denotam a infantilidade e a alienação das ideologias enviesadas de Mara, que, ironicamente, não condizem com as de uma mulher eleita a brasileira do século, mas que está suscetível as coerções tácitas, que não a permitem enxergar o construto histórico e social por trás de um conceito de mulher e de feminilidade, que ela própria faz uso em seu discurso.

Uma mulher dependente do olhar do outro

Bourdieu (2005) assinala que tudo na socialização da mulher, como as roupas, a postura corporal, tende a fazer com que ela encare a experiência com o corpo à constante prova do olhar e da aprovação do outro. Trata-se do sentimento de só existir pelo olhar e pelo julgamento dos que a circundam, uma forma da dominação masculina, que as concebem como objetos simbólicos a serem submetidos ao veredicto do olhar, tal qual sempre um ser percebido e nunca ter o poder de perceber, o que

[...] tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam ‘femi-

ninas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa ‘feminilidade’ muitas vezes não é mais que aquiescência em relação às expectativas masculinas (BOURDIEU, 2005, p. 82).

Nas obras literárias, frequentemente, vê-se representações da mulher ancoradas em estereótipos, como o do corpo feminino enquanto objeto de desejo erotizado. Mulatas, mulheres negras e escravas, transfiguradas na literatura, constituem exemplos desse tipo de submissão, em que elas deveriam suprir os desejos de seus donos e serem vistas como tal. Em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, as personagens Rita Baiana e Bertoleza não existem senão pelo olhar dos homens que as objetificam. Deveras, personagens-mulheres-narradoras, nessas condições de alteridade, dificilmente têm a chance de narrar pela própria voz.

Nesse sentido, a sexualização do corpo instaura-se enquanto atributo concedido por escritores homens, de um cânone, muitas vezes, elitista e sexista. No entanto, “[...] tal feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher” (LAURETIS, 1994, p. 230).

As representações literárias estereotipadas acabam por reduzir o papel da mulher ao de uma feminilidade ligada ao erotismo e/ou a papéis assim como são alastrados em vários discursos e propagandas veiculados pela mídia, em que os corpos femininos ficam expostos para a apreciação do agrado masculino. Esse tipo de violência simbólica, pela qual a mulher é constantemente interpelada, torna-se bastante flagrante na pós-modernidade, seja por um culto exacerbado a padrões estéticos e comportamentais, seja nos diversos discursos em que o corpo é feminino é tomado como objeto, tal qual as revistas de nu

feminino o fazem.

Em “Entrevista ao vivo” (2004), o discurso da personagem apresenta essa constante preocupação em agradar o outro. Seu engajamento político, o fato de ter posado nua e sua retórica feminista parecem estar engendrados a essa necessidade:

C: E seu envolvimento prático com a política, primeiro como senadora e depois como primeira-dama?

M: Olha, eu lutei muito por isso sabe, Célio. Eu sempre me relacionei bem com pessoal da esquerda, sempre participei avidamente das atividades coletivas do clero, gosto de esporte tipo vôlei, fiz 190.000 votos só em Suri [...] Beijo gente de Suri! (COLLIN, 2004, p. 91).

C: E as fotos pra aquela revista masculina, ajudaram?

M: Minha mãe gostou. O Glênio gostou. É uma coisa de ser-um ser pro outro, sabe como? Eu sempre analiso a pessoa como um ser que vive, é de pele e osso (COLLIN, 2004, p. 92).

C: Para finalizar, Mara, projetos?

M: [...] Quero terminar as gravações dos meus discursos em universidades públicas, ver as mulheres sorrindo e ter a sensação de entretenimento e luta, daquela coisa mágica, envolvente (COLLIN, 2004, p. 95-96).

O populismo político, exercido pela personagem, mostra-se esvaziado de quaisquer valores ideológicos consistentes, tais como os clichês feministas, que são usados por ela. Aliás, os ideais feministas parecem mais ser uma fachada para arrebatrar os eleitores, ou melhor, eleitoras menos informadas.

Uma mulher alienada

O movimento feminista foi responsável por abrir para a contestação política, domínios da vida social antes interditados, como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão das tarefas, o cuidado com as crianças. Ele questionou a clássica divisão entre público e privado, perscrutando tanto dimensões subjetivas da identidade feminina, quanto políticas. Enfatizou,

como uma questão política e social, “[...] o tema da forma como somos formados sujeitos genericados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade, e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas)” (HALL, 2005, p. 45).

Diante de tais prerrogativas, há de se constatar que Mara Stefan faz um tipo de discurso feminista que destoa e é falacioso em relação às práticas feministas, que, de fato, visam a desnudar as ideologias de gênero, embutidas na forma como a sociedade, por meio da cultura, naturalizou e socializou a dominação masculina. Não por acaso, o discurso da personagem demonstra que ela se aliena, não só em relação a essas questões, pelas quais se diz porta-voz, mas apresenta flagrante aceitação daquela dominação. Mais do que isso, não se torna capaz de tecer argumentos que denotem criticidade em relação a questões sociais, políticas e econômicas, como nos excerto seguintes:

A gente tem muito o que caminhar ainda. Mas as coisas estão mudando. Quando eu era pequena sucrilho era coisa da elite! Hoje em dia os mais jovens não valorizam o conteúdo. Ontem mesmo minha a minha massagista disse que o cachorrinho dá um gasto de mais ou menos um salário por mês (COLLIN, 2004, p. 93).

C: Como é que você vê este aquecimento súbito da economia. Isto lhe afeta?

M: Afeta. E eu vou dizer por quê. Ou melhor, vou dar um exemplo. Quando eu era professora emérita nos Estados Unidos, se você sai de casa sem uma moeda, você simplesmente não estaciona o teu carro! (COLLIN, 2004, p. 93).

Suas opiniões equivocadas atribuem-lhe um estereótipo de alienação, que é característico da violência simbólica que exclui as mulheres dos assuntos sérios, que as confina ao espaço doméstico e às atividades associadas à reprodução. A psique da personagem em questão está em conformidade com uma estrutura patriarcal de dominação, mesmo a despeito da ironia de ter sido a eleita brasileira do século, de ser uma senadora

e, enfim, uma mulher que afirma suas conquistas.

Deveras, a alienação, a opressão e a objetificação, dessa mulher pós-moderna, mostram uma crítica contundente à tendência de se falar em tempos pós-feministas, nos quais todas as reivindicações emancipatórias estariam atendidas. Entretanto, o período é de amadurecimento acerca dos resultados positivos, negativos e do que resta fazer, lembrando que se busca igualdade na diferença. Mara Stefan possui uma específica ideologia de gênero, o que lembra que o próprio discurso do Feminismo tem a capacidade de produzir um espaço engendrado e que não se coadune aos limites da casa patriarcal. Nesse sentido, Mara Stefan representa um alerta para os perigos recônditos da violência simbólica, inclusive na pós-modernidade.

Considerações finais

O texto de Luci Collin brinda o leitor e a Crítica Feminista com uma leitura muito tenaz e sutil das ideologias de gênero, por meio da representação de Mara Stefan. Em uma possível leitura, constatou-se, que mesmo a despeito das conquistas citadas pela personagem, subjazem valores que a fazem aceitar a ordem patriarcal, por isso, característicos de uma violência simbólica, nos termos postulados por Bourdieu (2005). O discurso pretensamente feminista não consegue esconder que se trata de uma mulher objetificada. Ademais, a construção de Mara Stefan, seu conflito identitário, constituem críticas a uma postura de sujeito pós-moderno, que se faz crer emancipado, mas sob a qual se escondem os signos da alteridade, como foi o caso da personagem analisada.

Referências

BORGES-TEIXEIRA, Níncia C. R. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CAMPOS, Maria C. Cunha. Gênero. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

COLLIN, Luci. *Inescritos*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMAIRE, Rita. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Crítica Feminista*. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária*:

abordagens e tendências contemporâneas. 3. ed.
rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

Artigo enviado em: 15/05/2013

Aceito em: 27/07/2013

A Ausência de Fronteiras na Constituição de Identidades na Obra Clariceana *Água Viva*

p. 33 - 42

Adriane Cherpinski¹

Rosana Gonçalves²

Resumo

Num mundo instável as identidades também se tornam instáveis. Deixam de ser determinadas por grupos específicos e de ser o foco de estabilidade do mundo social. Tornam-se híbridas, deslocadas, descentradas e fragmentadas. Sob esta ótica, este estudo tem por objetivo identificar a alternância ou possibilidades de identidades que fragmentam a narradora/personagem da obra literária *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector. O aparato teórico-bibliográfico fundamenta e demonstra essa transição de identidades em busca da satisfação interior nos indivíduos pós-modernos, tal como indicam as considerações finais sobre o monólogo clariceano *Água Viva*.

Palavras-chaves: Identidade. Pós-modernidade. Narradora/personagem.

The Absence of Borders in The Constitution of Identities in Clarices's Living Water

Abstract

In an unstable world, identities also become unstable. They cease to be determined by specific groups and to be the focus of stability of the social world. Become hybrid, displaced, decentered and fragmented. From this perspective, this study aims to identify the switch or identity possibilities that fragment the narrator / character of the literary *Living Water* (1973), Clarice Lispector. The bibliographical and theoretical apparatus supports and demonstrates the transition of identities in search of inner satisfaction in post-modern individuals, as indicated in the final considerations about the claricean monologue *Living Water*.

Key words: Identity. Postmodernity. Narrator / character.

Considerações Iniciais

Estar total ou parcialmente "deslocado" em toda parte, não estar totalmente em lugar algum
[...]

Z. Bauman

Este texto se coloca diante de dois ícones inquietantes no âmbito da literatura: Clarice Lispector (1920-1977) e a (des)constituição de identidades na pós-modernidade. O primeiro

ícone diz respeito a uma das mais importantes escritoras brasileiras cujo nome encontra-se listado na literatura universal. O segundo ícone refere-se à (des)constituição de identidades na pós-modernidade, onde os sujeitos alternam suas identidades em busca de segurança e em resposta ao modelo consumista que permeia a contemporaneidade ditando normas e posturas.

O objetivo deste estudo é identificar a

1. Mestranda em Letras pela UNICENTRO. E-mail: adriane.cherpinski@hotmail.com

2. Doutora em Letras / Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP. E-mail: rgon_1@hotmail.com

alternância ou possibilidades de identidades que fragmentam a narradora/personagem da obra *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector.

Até o final do século XX o sujeito era concebido de forma unificada. No entanto, a estrutura social modificou-se, alterando também os conceitos de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, fazendo assim surgirem novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno.

De integrado, esse indivíduo passa a deslocado/descentrado tanto no mundo social como cultural, sustentando o sentimento de perda de um sentido de si, justificando dessa forma a busca constante por uma identidade, uma filiação a dado grupo que permita sentir-se bem, seguro e, acima de tudo, valorizado e respeitado. “O anseio por identidade vem do desejo de segurança” (BAUMAN, 2005, p. 35).

O conceito de identidade é demasiadamente complexo e surge do pertencimento a culturas, etnias, raças, linguagens, religiões e nações. Hall (2005) apresenta três concepções de identidade: a) Sujeito do iluminismo (cartesiano, centrado, racional, imutável); b) Sujeito sociológico e, c) Sujeito pós-moderno. Este artigo deter-se-á especificamente no sujeito pós-moderno, no seu processo de identificação provisório, variável e problemático, pois sua identidade não é mais fixa, essencial, unívoca ou permanente.

Nessa perspectiva, a identidade do sujeito pós-moderno é móvel, sendo formada e transformada constantemente em virtude da relação com os sistemas culturais vigentes. Essa alternância de identidades é visível nos mais diversos aspectos da vida do ser humano, inclusive na literatura, justificando dessa forma a realização desse estudo evidenciando que a narradora da obra clariceana *Água Viva* demonstra ser um sujeito que assume identidades diferentes em momentos diferentes, identidades que não são unificadas ao

redor de um ‘eu’ coerente.

Pressupostos Teóricos

A sociedade constrói/dita normas e posturas e quem não se encaixa, não se identifica, não se filia a estas normas e posturas assume o posto de estranho, ou seja, é aquele que não se identifica nem com uma, nem com outra possibilidade, que transgredir os limites estabelecidos, convertendo-se no indivíduo que sente o mal-estar de se ver perdido, deslocado, inseguro...

A pós-modernidade demonstra que não há verdades, assim como não são admitidos conceitos-chaves, estruturas fechadas, ordem, normas... A postura é muito mais de desconstrução daquilo que existe do que construção de uma nova vertente ou pensamento.

Hall (2005) aponta para mudanças culturais e estruturais da ordem de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que transformaram as sociedades modernas no final do século XX, sendo que estas, no passado, figuravam como sólidas aos indivíduos sociais.

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2005, p. 9).

Segundo Bauman (2005), na modernidade, o Estado traçou classificações, divisões, distribuições e fronteiras. Foi nessa ordem que os estranhos modernos não se ajustaram.

Os estranhos, assim, seriam lançados para o fora, que é uma zona de exclusão, o que não regula o dizível, o apagamento ou uma dimensão silenciosa e opaca. Recuperando Maurice Blanchot que, em *O espaço literário* (1987), afirma que o fora do real compõe inúmeras possibilidades evocativas que as palavras carregam em si, uma ausência de

referentes diretos, apontando para a morte de toda realidade palpável. Dito de outra maneira, os estranhos seriam exilados, marginalizados, afastados, excluídos... No entanto, a zona de exclusão também é uma zona de produção, possibilidade de criação.

Assim, a liberdade não é plena pois, a partir do momento em que o sujeito tinha liberdade em optar, controlar e administrar sua vida na estrutura imposta pelo estado, automaticamente precisava aderir a novas identidades, para fazer parte de algum grupo, ser reconhecido enquanto tal e sair assim da zona do fora. Bauman (1998) enfatiza que isso é a transformação de identidade para ser assimilada com a ordem social, sendo que a vida individual seria impensável sem a ordem social.

Os projetos de vida pós-moderna individuais não encontram estabilidade; desperta-se um sentimento de incerteza sobre a configuração do mundo, a forma correta de viver nele e os critérios de certo e errado. Essa condição de incerteza se assenta de forma permanente e irreduzível.

Nenhum emprego é garantido, nenhuma posição é inteiramente segura, nenhuma perícia é de utilidade duradoura, a experiência e a prática se convertem em responsabilidades logo que se tornam haveres, carreiras sedutoras muito frequentemente se revelam suicidas. Meio de vida, posição social, reconhecimento da utilidade e merecimento da auto-estima podem todos desvanecer-se simultaneamente da noite para o dia sem se perceber (Ibidem, p.35).

A contemporaneidade explicita um mundo indeterminado, incontrolado e justamente por isso, assustador. Bauman (1998) aponta algumas dimensões da incerteza pós-moderna, tendo em vista que, o que distingue a pós-modernidade é essa incerteza, esse abandono à obediência da constituição da ordem.

1) a desordem desencadeada distancia-se da lógica, o que se reflete na política, onde antigas estruturas de poder foram abaladas. A busca desenfreada pela riqueza e o intenso progresso não

proporcionaram clareza e felicidade permanente, mas sim incertezas.

2) a competição do mercado articulada com o impulso do consumismo aumentou a desigualdade. Paralelamente, não há mais garantias de emprego estáveis e seguros.

3) da mesma forma enfraqueceu-se e desintegrou-se os laços estreitos entre as famílias, vizinhos e grupos. As tecnologias oferecidas pelo mercado apresentam-se como suportes para conduzir o sujeito ao individualismo.

4) a indústria da imagem, por meio dos meios de comunicação cultural, contribuem para a indeterminação e para a maleabilidade, onde tudo é passageiro, inclusive as identidades dos sujeitos, que são trocadas constantemente (BAUMAN, 2005), como se a vida fosse um episódio, restando apenas a memória. Confiança, verdade e segurança não existem mais, tanto nos relacionamentos afetivos quanto profissionais: “A abundância dos compromissos oferecidos, mas principalmente a fragilidade de cada um deles, não inspira confiança em investimentos de longo prazo no nível das relações pessoais ou íntimas” (Ibidem, p. 36).

Comungando com Zygmund Bauman, Stuart Hall entende que:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado (HALL, 2005, p. 7).

O indivíduo passa a ser fragmentado e evoca os significados que abstrai do outro, ou seja, a identidade não é mais construída de forma unívoca, mas é ajustada ao mundo. “Em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa” (BAUMAN, 2005, p. 20).

Nesse sentido, Hall (2005, p. 13) explica que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Nessa linha, entre verdade e simulação, verdade e representação, inicia-se o apagamento entre o normal/anormal, esperável/inesperado, comum/bizarro, domesticado/selvagem, familiar/estranho, nós/estranhos.

De acordo com Bauman (1998), o que faz uma pessoa estranha é sua ultrapassagem nas linhas de fronteiras. Pois, a partir do momento que dado sujeito, dotado de suas características e especificidades próprias e inerentes deixa seu espaço para fazer parte de outro espaço, este passa a ser anormal, até que substitua sua identidade, assimilando a conduta dos demais e passando a fazer parte do grupo ao qual se filiou. “Em nossos tempos modernos, [...] as fronteiras que tendem a ser ao mesmo tempo mais fortemente desejadas e mais agudamente despercebidas são as de uma *justa e segura posição na sociedade* [...]” (Ibidem, p. 38).

Na mesma perspectiva, Hall (2005, p. 7) aponta para uma crise de identidade, a qual é um processo amplo de mudança “que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.”

Além da ausência de segurança profissional, social e afetiva, verifica-se que a durabilidade não é mais um valor tão importante como no passado. Bauman (2005) demonstra inclusive, que a prática do consumismo alienou as pessoas de tal forma, que estas sentem necessidade de trocar de parceiros em curtos períodos de tempo. Tudo deve ser consumido, e tudo deve ser descartável para ser consumido. Num mundo que, diferente da modernidade sólida, não se organiza mais em

torno do trabalho, e sim em torno do consumo, as identidades se tornam também algo a ser consumido. E o consumo passa a ser o meio pelo qual são construídas as identidades.

O itinerário de vida pós-moderno exige que o homem tenha diversas identidades, dessa forma deixa de ter poder e liberdade sobre si próprio. “Já não estou sob controle, já não sou senhor de mim mesmo. Perdi minha liberdade” (BAUMAN, 1998, p. 39). No entanto, o autor lembra que, no contexto pós-moderno, “[...] ser livre não significa não acreditar em nada: significa acreditar em muitas coisas” (Ibidem, p. 249).

Na contemporaneidade as identidades deixaram de manterem o mesmo formato reconhecível ao longo do tempo. A situação inverteu-se, atualmente quem permanece com a mesma identidade é visto como “atrasado” com necessidade de atualizar-se: “[...] em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p. 35).

Enquanto que na modernidade prevalecia a ordem, na pós-modernidade é a desordem que impregna a sociedade, composta de estranhos em busca de poder, pela troca de identidades, trilhando um caminho na “interminável busca de si mesmo” (BAUMAN, 1998, p. 43).

O significado da obra pós-moderna é a desconstrução do significado, significado este que existe no processo interpretativo e crítico. Por isso, a arte pós-moderna recusa qualquer solução absoluta, pois é polifônica e faz parte de uma sociedade múltipla, incerta, onde os homens estão em busca de si por meio da errância. Em busca também de uma liberdade pela imaginação, por princípios que não se congelem em certezas difusas.

Água viva é uma das obras pós-modernas

que apresenta a típica desconstrução, a incerteza, o deslocamento e a solidão, refletindo sobre a condição humana, essa mesma condição que fragmenta e aflora na narradora a certeza de ausência de fronteiras na constituição de identidades. Trata-se de um texto sobre as experiências vivenciadas mostrando a passagem da crise psicológica à angústia metafísica.

As Múltiplas Identidades em *Água Viva*

Água Viva foi publicada pela primeira vez em 1973, portanto num momento considerado por muitos como pós-moderno. Embora Kellner (2001) afirme que não há consenso na definição de pós-moderno, pois tal discurso é um construto cultural, Bauman (1998) e Hall (2005) fazem distinções importantes na estrutura da identidade dos sujeitos modernos e pós-modernos o que está explícito nas obras artísticas, tal como na obra literária em questão. Nela se observa que a única personagem, que também é narradora e, por meio de um monólogo, revela diversas identidades: animal, criança, bondosa, má, corrupta, mulher, feminista, mística, viciada, supersticiosa, educada, religiosa, cética, escritora, pintora e, escritora e pintora ao mesmo tempo. Enfim, a própria narradora/personagem, que não é nominada, admite: “[...] divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 10). É justamente essa fragmentação do indivíduo, citada por Bauman (2005), que o faz ajustar-se ao mundo por meio de diversas identidades num sentido de adaptação.

Embora *Água Viva* aparente ter sido gestada num impulso só, o texto passou por uma cuidadosa elaboração. Lispector escreveu-o de forma fragmentada em pequenos papéis, tal como as identidades fragmentadas da narradora/personagem; guardou-os até sentir que o livro

estava terminado: “Com *Água viva* passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando até que saiu o livro” (SOUSA, 2012, p. 365).

Na busca constante e intensa pela expressão da condição humana, do instante-já, que são fugidios às palavras, a narradora/personagem busca dizer o inalcançável, reproduzir as instantaneidades, e, “[...] através da percepção visual pretende chegar-se o mais próximo possível do ‘é da coisa’, o *it* ou ‘halo’ das coisas, na insólita formulação proposta, que ‘é mais importante que as coisas e as palavras’” (SOUSA, 2012, p. 362).

Ao longo de pouco menos de 100 páginas, a narradora assume essas diversas identidades, sendo que, em muitas vezes, elas se contradizem:

Sou africana (Lispector, 1998, p. 43).
Eu sou a morte (Ibidem, p. 25).
Eu estou cega (Ibidem, p. 85).
[...] sou palavra e também o seu eco (Ibidem, p. 16).

A identidade em termos de nacionalidade é africana, contudo, a narradora em dado momento também é a morte e em outra ocasião é uma cega. Evidentemente que a morte, não está associada aqui à ausência de sentidos de corpo humano, pois, conforme Maurice Blanchot (1987), trata-se da morte do autor para a possibilidade de nascimento de uma nova obra, tendo em vista que o leitor é informado em diversas vezes durante a narrativa, que a narradora/personagem é escritora: “Escrevo-te toda inteira” (LISPECTOR, 1998, p. 10), e, reafirma: “Escrevo-te porque não me entendo” (Ibidem, p. 28), demonstrando o sujeito pós-moderno que permeia a incerteza, a não definição do que é, do que precisa ser e do que virá a ser. Assim, a narradora/personagem, experimenta também a identidade e pintora:

Hoje acabei a tela de que te falei [...] (Ibidem, p. 11).
E se muitas vezes pinto grutas [...] (Ibidem, p. 15).
E tudo isso pintei há algum tempo e em outro domingo (Ibidem, p. 18).

A instabilidade e a necessidade da busca contínua pela identidade fazem a narradora/personagem mesclar suas identidades de escritora e pintora:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor (Ibidem, p. 12).

Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer (Ibidem, p. 19).

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura (Ibidem, p. 15).

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra (Ibidem, p. 72).

Sabe-se que a identidade está articulada ao pertencimento, às representações de instituições sociais como família, escola, estado, igreja, entre outras (HALL, 2005). Quanto à igreja, a narradora de *Água Viva* debate-se entre identidades que, ora aceitam e são dependentes da intervenção divina, ora recorrem ao misticismo dos anões, duendes, gênios e signos, experimentando a superstição até chegar a suspeitar que é herege:

Vou parar um pouco porque sei que Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação [...] (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Que o Deus me ajude: estou perdida (Ibidem, p. 42).

Que o Deus me ajude [...] (Ibidem, p. 45).

O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha (Ibidem, p. 55).

Todas as vezes que a narradora se refere a Deus, ela antecede com o artigo “o”, substantivando o nome próprio e dando-lhe a feição de algo definido, próximo, palpável e até comum, retirando-lhe a santidade, mas, logo a ele recorre, mesmo tendo a consciência de que já não é a devota que possivelmente um dia fora: *O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça.*

Venha. É a busca incessante do sujeito para suprir as necessidades psicológicas e emocionais que o faz assumir esta identidade momentânea de servo de Deus.

No entanto, a narradora/personagem revela a instabilidade desta identidade devota por meio de um tênue ceticismo:

Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana (Ibidem, p. 55).

Ela confessa estar num momento de desespero e afirma que em certos instantes até os descrentes passam a ser crentes, repetindo a palavra instante ao pedir a ajuda divina.

Porém, esta identidade que crê precisar de Deus é substituída em alguns momentos por uma identidade mística: “Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios” (Ibidem, p. 38). Da mesma forma, a narradora/personagem, tal como o sujeito líquido descrito por Bauman (1998), é também supersticiosa: “Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita” (LISPECTOR, 1998, p. 33), esta crença numerológica é reafirmada várias vezes na narrativa: “Meu número é 9. É 7. É 8” (Ibidem, p. 44). Além disso, a narradora/personagem deixa de ser o indivíduo pós-moderno para assumir identidades que eram próprias das pessoas mais antigas, que labutavam no campo: “Orgulho-me de sempre pressentir mudança de tempo. Há coisa no ar – o corpo avisa que virá algo novo e eu me alvoroço toda” (Ibidem, p. 63).

Contudo, a narradora/personagem suspeita de si mesma, de suas crenças: “Sou herege. Não, não é verdade. Ou sou? Mas algo existe” (Ibidem, p. 94). Neste trecho, fica explícito que a identidade divina/mística/supersticiosa e outras, são fragmentadas e incorporadas conforme a

necessidade, instaurando-se assim a sensação do homem pós-moderno, descrita por Bauman (1998): deslocado, inseguro, incerto...

É curioso observar a analogia do misticismo da narradora ao se calcar na crença dos signos: “Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal” (LISPECTOR, 1998, p. 53), demonstrando que ela própria, por diversas vezes assume identidades animalizadas:

[...] tenho a estranha impressão de que não pertença ao gênero humano (Ibidem, p. 29). Não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos da vida são o limão na ostra? (Ibidem, p. 31) Após a narradora discorrer sobre os movimentos da ostra quando lhe é pingado limão. Eu aguento porque comi a própria placenta (Ibidem, p. 35). Após descrever o parto de uma gata, onde, posteriormente ao nascimento dos filhotes a felina come a própria placenta. Eu, que fabrico o futuro como uma aranha diligente (Ibidem, p. 68). Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente (Ibidem, p. 93). [...] eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, [...] (Ibidem, p. 16).

Logo, ela, sendo um ser vivo, se não pertence ao gênero humano, então faz parte do gênero animal, como bem demonstra na sequência da narrativa onde assume identidades de ostras, gatas e aranhas. Na obra, outras animalizações da narradora/personagem são encontradas, entretanto, este estudo ilustra apenas alguns exemplos.

A teoria da identidade líquida exposta por Bauman (1998) é escancarada na obra *Água Viva*, pois a narradora se mostra um indivíduo em busca de identidades cunhadas pela sociedade: “Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto” (LISPECTOR, 1998, p. 86). Assume a identidade de um objeto, a máquina de escrever, porque assim a sociedade a quer, produzindo,

escrevendo, servindo ao modelo capitalista e consumista.

Nas últimas páginas da narrativa, a narradora/personagem se convence enfim de não querer mais ser gente, ficando implícita sua preferência por uma identidade animalizada.

Na pós-modernidade, a identidade é ajustada ao mundo, o sujeito abstrai os significados do outro, por isso tem consciência que, para filiar-se a dado grupo deve abstrair suas características assemelhando-se e sentindo-se parte do novo grupo. Nesta tarefa, a narradora/personagem, ao discorrer sobre o espelho demonstra as inúmeras identidades que podem ser refletidas no objeto: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele” (Ibidem, p. 79); além disso, emprega o verbo no passado – fui – pois sabe que sua identidade atual reflete o mundo, pois precisa assemelhar-se/filiar-se a ele: “Sou o mundo” (Ibidem, p. 24).

Esse mundo incontrolado e, justamente por isso assustador, desencadeia no indivíduo pós-moderno a incerteza, a necessidade desenfreada de estar a par das modas, costumes e valores, os quais regem a própria sobrevivência, do contrário, a narradora/personagem entende que: “Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias” (Ibidem, p. 71), pois sem filiar-se a nenhuma identidade tudo fica líquido.

Em meio à ilusão da sensação de liberdade em não estar vinculada a nenhuma identidade: “E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (Ibidem, p. 35), todas as pessoas estão sim vinculadas a alguma forma de viver, defendem ideais, acreditam/desacreditam. Há de fato, embora a narradora/personagem rejeite, filiações ideológicas que constituem sua(as) identidade(s) e, conforme demonstrou Bauman (2005), ser livre não significa não acreditar em nada, mas sim em muitas coisas:

Estou livre? Tem qualquer coisa que ainda me prende. Ou prendo-me a ela? Também é assim: não estou toda solta por estar em união com tudo (LISPECTOR, 1998, p. 33). Tenho certo medo de mim, não sou de confiança, e desconfio do meu falto poder (Ibidem, p. 33).

As identidades são descartadas periodicamente e “o anseio por identidade vem do desejo de segurança” (BAUMAN, 2005, p. 35), justificando assim a busca pela sensação de satisfação, pela fuga da solidão sentida pela narradora/personagem:

Embora seja tudo tão frágil. Sinto-me tão perdida (LISPECTOR, 1998, p. 45). Estou melancólica (Ibidem, p. 50). Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro (Ibidem, p. 86).

Esse sentimento de solidão é descrito por Bauman (2005, p. 53): “Consciente ou subconscientemente, os homens e as mulheres de nossa época são assombrados pelo espectro da exclusão.” No sentido de suprir essa fragilidade, essa solidão e essa incerteza, o sujeito busca a incorporação de identidades revelando-se múltiplo, assim como a narradora/personagem, que é também empresária: “Vou começar a fabricar meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Percebe-se ainda, considerando-se o ano da publicação da obra *Água Viva* (1973), que a narradora/personagem é realmente uma mulher pós-moderna, abandonando sua condição de “dona de casa” para aventurar- em outros caminhos, deixando seus afazeres domésticos para outra pessoa: “O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?” (Ibidem, p. 51). Ou seja, deixa a identidade de mulher dedicada ao lar, transferindo estas atividades à empregada: “Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma

melodia sem palavras” (Ibidem, p. 83).

Suas identidades se alternam aos opostos, adequando-se ao necessário: “E vejo que sou intrinsecamente má” (Ibidem, p. 70), embora demonstre que também pode ser uma pessoa bondosa: “Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não tem” (Ibidem, p. 60) e reafirma: “É apenas por pura bondade que sou boa” (Ibidem, p. 70).

Assim como os produtos exibidos pelo consumismo as identidades também deixam de ser duradouras, de boa a narradora/personagem passa a ser corrupta: “Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade” (Ibidem, 1998, p. 70).

A condição de mulher é explicitada durante toda a narrativa: “Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo” (Ibidem, p. 50), no entanto, verifica-se que esta mulher é também uma feminista, identifica-se pelos movimentos que defendem os seus direitos:

Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida (Ibidem, p. 38).

Além disso, esta mulher, que é feminista, que é só, que é religiosa, mística e herege, que é boa, má e corrupta, revela ainda outras identidades, é viciada: “Agora vou acender um cigarro” (Ibidem, p. 55) e demonstra saber filiar-se muito bem aos requisitos essenciais para a convivência social: “Com licença – sim? Não demoro. Obrigada” (Ibidem, p. 65). Bauman (1998) lembra que a sociedade constrói/dita normas e posturas e, quem não se encaixa, não se identifica as estas normas e posturas assume o posto de “estranho”.

Considerações Finais

Percebe-se, portanto, que na obra estudada de Clarice Lispector as identidades são múltiplas, pois conforme Bauman (2005), a construção de identidades tornou-se uma experimentação infundável ao sujeito pós-moderno, tendo em vista que os experimentos nunca terminam, o que ficou evidente na narradora/personagem de *Água Viva*, onde assume uma identidade num momento, mas muitas outras, até mesmo contraditórias, são testadas.

Bondosa, má, mulher, feminista, religiosa, cética, escritora, pintora, viciada, corrupta, supersticiosa, religiosa, herege, animalizada, mística... a narradora/personagem transitou por diferentes espaços em busca de identidades que a satisfizessem, configurando-se num sujeito pós-moderno com identidade instável.

Verificou-se que o problema da identidade tem a ver com a esfera subjetiva da pessoa, com seu psicológico e emocional, suprimindo sentimentos como solidão, exclusão, satisfação, segurança, entre outros. Contudo, a identidade do sujeito pós-moderno está intrinsecamente ligada ao contexto social no qual a pessoa está inserida. Este contexto é que regula e promove a necessidade das múltiplas identidades, pois como disse Bauman (1998), a transformação de identidade passa a ser assimilada com a ordem social, sendo que a vida individual seria impensável sem a ordem social.

Na esteira de que a fragmentação é um dos pilares descritivos do homem pós-moderno e das obras artísticas e, tendo em vista que a obra literária abordada neste estudo, é curioso lembrar que embora aparente ter sido gestada num impulso só, o texto passou por uma cuidadosa elaboração. Lispector escreveu-o de forma fragmentada em pequenos papéis; guardou-os até sentir que o livro estava terminado, demonstrando assim que *Água viva* é uma narrativa fragmentada, típica da

contemporaneidade.

Ao abordar as múltiplas identidades da narradora/personagem de *Água Viva*, é importante ainda observar as diversas identidades assumidas pela própria autora: ucraniana, judia, nordestina, brasileira, casada, divorciada, mulher, mãe, pintora, escritora...

Conclui-se assim, que as fronteiras na constituição de identidades são muito tênues demonstrando que o homem pós-moderno é uma multiplicidade de identidades, que ora são fundamentais e ora são descartadas, dando lugar a novas formas de pensar, se portar e agir, portanto, de novas identidades. Esse cenário é encontrado também na literatura, já que esta registra, mesmo que de forma ficcional, os fatos sociais da humanidade, como buscou-se demonstrar por meio da narradora/personagem do monólogo clariceano *Água Viva*.

Referências

BAUMAN, Zygmund. *O mal-estar na pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2005.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

Artigo enviado em: 21/05/2012

Aceite em: 23/06/2012

A Memória em Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada

p. 43 - 56

Giancarla Bombonato¹
Antônio Donizeti da Cruz²

Resumo

O estudo aqui empreendido, com base nas acepções de Halbwachs (1990) e Bergson (1990), busca compreender o conceito e os aportes relacionados ao tema da memória, das imagens, das lembranças e das recordações apreendidas e como ocorre esse processo de apreensão do mundo. Observa-se que as razões que levam uma lembrança a se perpetuar, ou a ser excluída da memória, acontecem independentemente do desejo do indivíduo. Dessa maneira, os contos de Arriete Vilela e Berta Lucía nos mostram que a literatura, ao proceder sua releitura do passado, com apelos à memória, busca – pela liberdade de imaginação que rege o discurso que dela emana – lançar novas luzes sobre eventos do passado. As recordações são formas de (re)viver o passado e, ao mesmo tempo, ter um novo olhar sobre ele, pois as percepções e as emoções de outrora são outras.

Palavras-chave: Memória. Passado. Presente.

The Memory in Arriete Vilela and Berta Lucía Estrada Estrada

Abstract

The present study, based on the contributions of Halbwachs (1990) and Bergson (1990), has the objective of understanding the concept and the propositions related to the theme of memory, of images, of remembrance and of recollections apprehended, and how this process of understanding of the world happens. We observe that the reasons that take a remembrance to perpetuate, or to be deleted from memory, happen independently of the individual's will. This way, the shorts stories by Arriete Vilela and Berta Lucía show us that the literature, by proceeding its rereading of the past, appealing to the memory – by the freedom of imagination that rules its discourse –, aims at elucidating past events. The remembrances are ways of living (again) the past and, in the meanwhile, having a new perspective about it, because the perceptions and emotions of a time gone by are others.

Keywords: Knowledge. Inclusion. Discourse.

É por meio da lembrança que o passado é recontado e perpetuado, que nossas reflexões e descobertas filosóficas se alicerçam. É revendo imagens de uma história vivida ou ouvida que transmitimos ao outro o conhecimento construído na vivência. Estando no presente, voltamos ao passado para transformar em imagens a

mensagem a ser transmitida, junto à emoção e sensações que acompanharam o vivido ou que são (re)significados no momento presente. Essas mesmas lembranças, que ficaram guardadas pelo caminho do consciente claro, podem se tornar também em recordações. Podem ser acessadas e recontadas de diferentes formas. São imagens

1. Mestranda em Letras pela UNIOESTE. E-mail: gica.bombonato@ibest.com.br
1. Doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS. E-mail: adonicruz@gmail.com

que podem ser transformadas e readequadas de acordo com o conjunto de referências do presente. A recordação, em outras palavras, é a forma fluída de organizar e reorganizar as memórias num tecer entre passado (memória) e presente (novas referências, novas vivências).

Desse modo, a memória constitui-se em um mecanismo que, em alguns momentos e casos, voluntariamente, estabelece as relações intratemporais e, em outros, é instrumento de detenção dessas. A escrita literária, por exemplo, é um caso típico que ilustra o primeiro caso: ao expor, numa narrativa, os mecanismos da memória na recuperação de um tempo passado, de uma experiência vivenciada, o narrador dá ao personagem a possibilidade de estabelecer essas relações intratemporais e essa ação, seguramente, conduzirá a alguma alteração do presente. Essa representação artística da dinâmica da memória opera, também, no leitor uma consciência desse processo que ele pode, ou não, aplicar em sua existência. Vemos esse recurso de aproximação da arte com o sujeito como uma das estratégias utilizadas nas narrativas que aqui abordamos, haja vista que o objeto deste estudo é perceber como se dá a contrução memorialista na configuração dos personagens em Vilela (2011) e Estrada (2008).

Vale destacar que a evocação da memória é possível porque as percepções presentes estão repletas de lembranças que estão no subconsciente, mesmo que, para o indivíduo, isso seja consciente. Além disso, essas lembranças são constantemente retomadas nos atos presentes, e por menores que sejam esses fragmentos, eles dão sustentação para atos, pensamentos e percepções presentes. Às vezes, o presente pede por respostas que são encontradas apenas na memória; a repetição de atos, atitudes e palavras que foram relevantes no passado podem se fazer presentes novamente

no tempo real com a intenção de repetir o efeito positivo já alcançado anteriormente. Porém, o passado se faz presente porque o instante o pede. E o tempo que passou é guardado na lembrança e recordado com infinito desejo de retornar àquele mesmo tempo. O processo de escrita ficcional que se vale do conteúdo memorialístico, embora seja um discurso artisticamente concebido, vincula-se a todo esse processo de relações intratemporais e, justo por ser arte, representação, ele tem um alcance ainda maior, pois as memórias imaginárias de personagens ficcionalmente configuradas podem ser agentes detonadores de outras memórias, vivenciadas no nível da recepção. Dessa forma, o texto ficcional segue imbuído de toda a sua ampla capacidade: gera prazer e catarse.

A temática da memória está presente no livro *Féminas o el dulce aroma de las feromonas*³, de Berta Lucía Estrada Estrada. Nele há marcas de recordações movidas pelo interesse do personagem principal pelas pessoas que estiveram a sua volta na época da universidade. Essa obra, composta por dez capítulos, pode ser lida de duas maneiras: como uma narrativa longa ou como contos independentes. Essa organização do discurso confere ao leitor o poder de atribuir, por meio de suas considerações e escolhas, o sentido às informações.

Há uma desconstrução da linha temporal da narrativa e os fatos são apresentados por meio das memórias e reflexões da personagem Antonia, que é o elo entre todas as histórias. Por esse motivo, há uma interposição a fatos passados e informações desconexas que somente são amarradas à trama no decorrer da narrativa. A primeira impressão que permeia a leitura da narrativa é que há um emaranhado de vozes que trazem à tona fatos aleatórios, com saltos temporais e associações desconstruídas. No entanto, há uma história a ser

3.Nossa tradução livre: Fêmeas ou o doce aroma das feromonas.

construída, como peças de um quebra-cabeças que devem ser organizadas e montadas. Desse modo, a própria criação ficcional ativa um exercício de memória.

Essa narrativa representa a condição do sujeito contemporâneo que, fragmentado, concentra em si marcas do presente, do passado e – por que não – do futuro, rodeado pelo excesso de informações que o caracterizam e o descaracterizam, num ciclo ininterrupto. Esse sujeito, que na dimensão da realidade é o leitor, tem a responsabilidade de recriar a narrativa por meio da interpretação pessoal das referências apresentadas e das pistas textuais que permeiam sua construção. Assim, a construção ficcional não apenas se vale dos pressupostos teóricos sobre as relações entre memória e história para criar sua narrativa artística, porém incita o leitor a exercitar o processo memorialístico.

Essa obra de Estrada (2008) desafia a forma da narrativa tradicional por meio de experimentações com a linguagem, isso porque constrói um discurso repleto de ausências e incertezas. Além disso, a escrita é estruturada com pequenas histórias de três a quatro páginas, com o máximo de concisão possível em poucos parágrafos.

No primeiro capítulo ou conto⁴, intitulado “Betsabé”, a personagem Antonia narra os preparativos do reencontro entre as amigas de universidade e começa a falar sobre Betsabé. Durante a narrativa, Antonia faz poucos comentários sobre o reencontro, apenas no último capítulo ou conto é que o leitor entende o início da história.

O conto/capítulo “Betsabé” é um resgate

das memórias de Antonia sobre a amiga Betsabé. Para caracterizar a colega, Antonia faz uso de alguns símbolos: *hada benefactora e ninfa*⁵. A fada simboliza os poderes do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Na narrativa, Betsabé é comparada a esse ser, pois a fada representa a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pode realizar. Para Berta Lucía Estrada Estrada em... *De ninfas, hadas, gnomos y otros*, “[...] *el mundo de las hadas está inmerso en un mundo plétórico, lleno de magia, de encanto*”⁶ (ESTRADA, 2008, p. 110). Segundo a autora, “[...] *más que ningún otro, la literatura infantil de todos los tiempos. Con Ella nos llenamos el alma de ensonaciones, de fantasías... y la vida se nos vuelva más placentera, pero son también una invitación a la reflexión y al conocimiento [...]*”⁷ (ESTRADA, 2008, p. 110).

De acordo com Michelet *apud* Bernd (1998), as fadas nasceram na Bretanha. São mulheres que, quando a presença de Cristo e de seus apóstolos foi anunciada sobre a terra, recusavam-se a parar de cantar e dançar, enquanto as outras prosternavam. Uma das possíveis interpretações é que Betsabé não se prostrou à condição de dona de casa, rainha do lar, pois, como as fadas, ela reagiu, lutou e adquiriu seu lugar na sociedade.

A ninfa faz referência à personalidade de Betsabé que “[...] *hacía todas las preguntas, cuando en realidad tenía todas las respuestas. Tal vez era su condición de ninfa que le impedía saciarse por completo. Y aunque ella era el aire que César respiraba, también era el huracán que le abogaba*”⁸ (ESTRADA, 2008, p. 14). As ninfas são divindades das águas claras, das fontes, das nascentes. Em comparação à personagem, na sua condição de ninfa, ela perturbava o espírito dos homens aos quais se mostrava.

4. Nossa tradução livre: Fêmeas ou o doce aroma das feromonas.

5. Nossa tradução livre: fada benfeitora e ninfa

6. Nossa tradução livre: o mundo das fadas está imerso em um mundo cheio de magia, encantamento.

7. Nossa tradução livre: mais que nenhum outro, a literatura infantil de todos os tempos. Com ela enchemos a alma de sonhos, de fantasias... e a vida se torna mais prazerosa, mas são também um convite à reflexão e ao conhecimento [...]

8. Nossa tradução livre: fazia todas as perguntas, quando, na realidade, tinha todas as respostas. Talvez era sua condição de ninfa que a impedia de saciar-se por completo. E ainda que ela fosse o ar que César respirava, também era o furacão que o afogava.

Além desses símbolos, há o uso de metáforas para qualificar Betsabé, com um tom erótico, para tratar da relação sexual. A narradora usa da imagem da rosa abrindo-se em época de seca para caracterizar Betsabé e, por meio do símbolo do oceano infinito, deixa claro que Betsabé era imponente e tinha o poder de dominar as pessoas, como na afirmação em que César apenas navegava, ou seja, ele é que era conduzido pela amada. Ela era “[...] *la vasija que recibía, cada anocheecer y cada madrugada, el líquido seminal que todas añorábamos. Mientras que su cuerpo se abría como una rosa tocada por el rocío, los nuestros se secaban como riachuelos en época de sequía.*” (ESTRADA, 2008, p. 13). O corpo dela “[...] *era un océano infinito por el que César navegaba subido en un velero. Ella era el viento que lo conducía a una playa segura o era la tormenta que lo extraviaba, arrojándolo en islas desconocidas*”⁹ (ESTRADA, 2008, p. 13). Para o amante, César, Betsabé era um paradoxo, porque, ao mesmo tempo que ela o acalmava e o deixava tranquilo, também conseguia frustrá-lo e fazê-lo ficar confuso, visto que ela era “[...] *el fuego que lo quemaba, pero también era el agua que lo aplacaba*”¹⁰ (ESTRADA, 2008, p. 14).

Nesse conto/capítulo, percebemos que o discurso histórico e o ficcional dialogam entre si, o que dá verossimilhança à história narrada. Antonia faz uma comparação, a partir de um fato de conhecimento público, para mostrar como o corpo de Betsabé era bem delineado, pois não tinha “[...] *nada que ver con el esqueleto que Twiggy puse de moda en los años 60. Twiggy era la famosa modelo de Mary Quant, la diseñadora de la minifalda y de los pantaloncitos calientes*”¹¹ (ESTRADA, 2008,

p. 14). Essa referência serve para caracterizar a imagem de Betsabé, que era uma mulher atraente e queria ser diferente das demais mulheres de sua época. Nessa contextualização, percebemos que Betsabé não seguia as convenções sociais e não se preocupava com o que a sociedade pensava dela, pois “[...] *a Betsabé no le interesa la moda impuesta en la década de los 90*”¹² (ESTRADA, 2008, p. 14).

Betsabé é uma personagem complexa, pois, para ela, nada era suficiente e nunca estava totalmente satisfeita com algo. Na sua relação com César, a quem amava, a diferença entre os dois fez com que eles se distanciassem. Não há um final feliz para eles, como num conto de fadas, situação que permite ao leitor perceber como a narrativa se aproxima do real. Observamos que os dois eram muito diferentes, o que comprometeu o relacionamento deles. Consequentemente, o amor, que era tido como intenso, não é visto como a única opção para a felicidade, haja vista que a individualidade de um e de outro prevalece sobre o coletivo.

*A él le gustaba viajar, ella era sedentaria. A él le gustaba experimentar la vida, a ella le interesaba más conocerla a través de los libros. Ella anhelaba un hijo de los dos. César ya lo tenía, era el baile. Poco a poco, el amor de otrora fue dando paso a un precipicio*¹⁴ (ESTRADA, 2008, p. 15).

Quanto à estrutura, o texto começa sendo narrado em primeira pessoa, por Antonia, quem apresenta Betsabé e César, fazendo um resgate as suas lembranças. Para Halbwachs (1990), a duração de uma memória está limitada à duração da memória do grupo. Isso significa dizer que há necessidade de preservação de elos entre

9. Nossa tradução livre: a vasilha que recebia, a cada anoitecer e a cada madrugada, o líquido seminal que todas ansiávamos. Enquanto seu corpo se abria como uma rosa tocada pelo orvalho, os nossos se secavam como riachos em época de seca.

10. Nossa tradução livre: era um oceano infinito pelo qual César navegava sobre um veleiro. Ela era o vento que o conduzia a uma praia segura ou era a tormenta que o extraviava, arremessando-o para ilhas desconhecidas.

11. Nossa tradução livre: o fogo que o queimava, mas também era a água que o abrandava.

12. Nossa tradução livre: nada a ver com o esqueleto que Twiggy lançou moda nos anos 60. Twiggy era a famosa modelo de Mary Quant, a desenhista da minissaia e dos shorts sexis.

13. Nossa tradução livre: para Betsabé não lhe interessa a moda imposta na década de 90.

14. Nossa tradução livre: Ele gostava de viajar, ela era sedentária. Ele gostava de experimentar a vida, a ela lhe interessava mais conhecê-la através dos livros. Ela desejava um filho dos dois. César já o tinha, era a dança. Pouco a pouco, o amor de outrora foi dando lugar a um precipício.

os integrantes dele para que a sua memória permaneça. Além disso, a memória coletiva tem como base as lembranças que os indivíduos recuperam enquanto integrantes de um grupo. Dessa maneira, como defende Halbwachs (1990), cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e esse posicionamento muda segundo o lugar que uma pessoa ocupa e esse mesmo lugar muda de acordo com as relações que alguém mantém com outros ambientes.

Para que uma lembrança seja reconhecida e reconstruída, os atores sociais precisam buscar marcas de proximidade que os permitam continuar fazendo parte de um mesmo grupo, dividindo as mesmas recordações. No decorrer da narrativa, Antonia reproduz uma carta que recebeu da amiga, contando como está sua vida, e também a resposta que escreveu quando soube que Betsabé estava desolada e sem esperança. A amiga diz: “[...] *si no fuera por mi niña, yo misma creería que he dejado de existir. Hoy no ha venido nadie; y hoy he muerto un poco en esta tarde. Como Vallejo me cuesta trabajo respirar, me duele la vida*”¹⁵ (ESTRADA, 2008, p. 19); e encerra a carta assim: “*Ya ves, estoy en la otra orilla, en la orilla de la desesperanza, y lo peor es que no tengo ánimos para abandonarla*”¹⁶ (ESTRADA, 2008, p. 19). A construção desse trecho está repleto de subjetividade e emoção, feito com base em metáforas, como “me dói a vida” e “estou na margem”, o que ressalta a desolação da personagem. Na configuração dos sentimentos dessa personagem, percebemos que a vida, a qual deveria provocar um sentimento positivo, de renovação, de otimismo, de alegria, é um peso, um motivo de sofrimento, visto que essa personagem

vive um momento de tristeza e angústia, e não acredita que conseguirá sair dessa situação. Ela própria se considera alguém que está à margem, excluída, representando as pessoas que vivem à par da sociedade, sem esperanças, sem otimismo.

O desfecho da narrativa é marcado pela carta de Antonia à Betsabé. Aqui não há a preocupação em manter a estrutura tradicional da narrativa, pois não há um final e não se sabe como Betsabé ficou ao receber a carta. Em se tratando do início, há um destaque ao poema de Pablo Neruda, chamado *El insecto*¹⁷, do qual se pode fazer relação com o estado emocional da personagem.

No texto de Neruda, o eu-lírico, ao se transformar, metaforicamente, num pequeno inseto, descreve o sentimento de pequenez que sente percorrendo o corpo de sua amada. Por meio de imagens e metáforas, transmite as sensações e sentimentos de um homem apaixonado pela mulher que possui. Em comparação e contraste com o texto de Estrada, há uma inversão de papéis, pois é a mulher, na figura de Betsabé, que se sente inferior e pequena, e ainda se mostra apaixonada por César, mesmo distante dele, quando relembra os momentos que passou com ele e sua única preocupação era o ciúme que sentia de Matilde Urrutia. “*Qué lejos están los tiempos en que mi única preocupación era ser amada como Matilde Urrutia. Una sola caricia, una mano que se posase en mi cabeza, un cuerpo en el lado de mi cama... y me sentiría una mujer querida*”¹⁸ (ESTRADA, 2008, p. 19).

O tema da memória também aparece na narrativa *Grande baú, a infância* (2011), de Arriete Vilela, livro que está inserido na obra *Contos Reunidos* (2010) e se assemelha à estrutura de

15. Nossa tradução livre: se não fosse por minha filha, eu mesma acreditaria que havia deixado de existir. ‘Hoje não veio ninguém; e hoje morri um pouco nesta tarde’. Como Vallejo, me custa respirar, me dói a vida.

16. Nossa tradução livre: Já viu, estou na outra margem, na margem da desesperança, e o pior é que não tenho ânimo para abandoná-la.

17. Esse poema é “estruturado com um dístico, um verso solto (para dar ênfase, no qual o poeta afirma ser menor que um inseto), um sexteto, um quinteto, um hepteto e uma nona, nas quais Neruda desenvolve com versos brancos uma viagem pelo corpo da amada, usando em sua maioria versos hexassílabos.” (GONZAGA, 2009, p. 160)

18. Nossa tradução livre: Que distante estão os tempos em que minha única preocupação era ser amada como Matilde Urrutia. Uma só carícia, uma mão que se pousasse em minha cabeça, um corpo ao lado de minha cama... e me sentiria uma mulher querida.

Féminas o el dulce aroma de las feromonas (2008), pois os contos são breves e curtos, de uma a três páginas, e também são um resgate de memórias e lembranças das personagens. Além disso, a leitura também pode ser feita de duas formas: como uma narrativa longa ou como contos independentes.

Cumprido destacar que os contos contidos nessa obra igualmente não seguem uma estrutura tradicional, pois são textos aparentemente desconexos. Cada um deles é identificado como “Texto 1”, “Texto 2”, e assim por diante. Na primeira parte, composta por 14 textos, há sempre um trecho de uma cantiga de roda no início de cada um, pois todos os textos são resgates de fatos e acontecimentos da infância da protagonista. Na segunda parte, também composta por 14 textos, todas as lembranças estão relacionadas à avó e não há mais as cantigas de roda.

As duas partes não possuem uma organização cronológica e linear, visto que, nos dizeres de Bachelard (2001), essa forma de volta ao passado são devaneios voltados à infância, como um amontoado de recordações, ou seja, a infância apresenta-se como um espaço sem limites, em que devaneio ocorre de forma completa.

Mesmo que a lembrança corresponda a um acontecimento distante no tempo, o contato com as pessoas que também viveram aquelas situações ou com os lugares em que elas aconteceram permite a rememoração daqueles fatos, numa relação entre memória individual e memória coletiva. Isso mostra que “[...] a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 1990, p. 61).

No processo de recordar/rememorar, estão novamente em dupla ação a memória individual e a memória coletiva, pois se a “[...] memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos

que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 69). Situação que existe na escrita ficcional, pois os personagens fazem parte de um grupo e constituem suas lembranças a partir da vivência com esse grupo.

O tempo, para a teoria que trata do memória, é visto não como recuperação exata do dia, mas como uma recordação de um período, o que faz com que de pouco a pouco haja o reviver de uma lembrança. A identificação de um contexto temporal que particulariza aquele acontecimento diante de muitos outros pode possibilitar que ele seja lembrado por meio de vestígios que se destacam quando a personagem pensa no momento em que ele ocorreu. Sobre essa relação entre a noção de tempo como “[...] localização temporal de um fato” (HALBWACHS, 1990, p. 125), o autor destaca que não deixa de ser verdade que, em grande número de casos, uma pessoa encontra a imagem de um fato passado ao percorrer o contexto do tempo – mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças. A noção de tempo nas obras estudadas também é apresentada como contextualização do fato, visando a sua recuperação pela memória, visto que alguns personagens resgatam as memórias a partir de acontecimentos vivenciados não apenas por eles, mas pelo grupo do qual fazem parte.

Halbwachs (1990) reconhece a importância da infância na vida do ser humano, pois, para ele, a beleza dessa fase está no “fundo de nossa memória”. É a recordação da infância que reanima alguém, que desperta o dinamismo de uma beleza de vida, pois ela dá liberdade para os devaneios, “uma infância potencial habita em nós.” (BACHELARD 2001, p. 95). Os textos das autoras deste estudo tratam da infância. Por exemplo, em “Texto 1”, da primeira parte de Grande Baú, a infância, de Vilela (2011), a protagonista relembra um fato recorrente em sua

vida, os momentos em que ajudava sua mãe com os afazeres domésticos. Entre lavar os pratos e limpar a casa, ela divagava em seus pensamentos e se projetava até a rua, onde as meninas brincavam de roda, porque queria estar lá. Como não fazia suas tarefas perfeitamente, por ficar pensando nas brincadeiras de roda, ela não podia sair, visto que a mãe a obrigava a limpar tudo de novo.

Em “*Hurgando en la memoria*”¹⁹, de Estrada Estrada, percebemos que, desde variadíssimos estímulos, a memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências/experiências ocorridas no passado, e que o ato de relembrar contribui para que a pessoa consiga conviver com traumas e até superá-los.

O conto é construído por duas vozes, dois personagens dos quais não se sabe o nome, apenas que são mãe e filho. O texto é um relato dos dois sobre um fato que ocorreu há nove anos, o desaparecimento do filho mais velho da mulher. Na estrutura do texto, não há marcações de quem está falando, apenas um espaço em branco entre um parágrafo e outro.

No decorrer da narrativa, percebemos que a mãe não havia contado ao filho mais novo o que havia acontecido com o irmão, por isso, as lembranças de cada um são diferentes e as do menino são fragmentadas, às vezes desconexas, pois ele só tinha três anos quando o irmão desapareceu, conforme a passagem a seguir:

En ella veo un niño, pero mucho más grande que yo. [...] No obstante me da la impresión que es un niño porque lo veo jugando conmigo. [...] debo tener unos tres años, tengo los ojos cerrados y cuento los números

19. Nossa tradução livre: Revirando a memória.

20. Nossa tradução livre: Nela vejo uma criança, mas muito maior que eu. [...] Não obstante, me dá a impressão que é uma criança porque o vejo brincando comigo. [...] devo ter uns três anos, tenho os olhos fechados e conto os números que conheço, suponho que até cinco. Logo eu saio para buscá-lo, ele me chama, mas eu não posso encontrá-lo. É uma imagem que me vem uma e outra vez à mente.

21. Nossa tradução livre: Desapareceu numa terça-feira. Havia saído para trabalhar no mercado do povoado como o fazia todas as tardes na saída do colégio. [...] Quando deu sete e meia da noite, me dei conta que meu filho não regressava, comecei a preocupar-me. [...] O buscamos vários dias, nunca apareceu.

22. Nossa tradução livre: Os senhores da promotoria se foram. Deixaram-me o que tanto havia ansiado e entretanto, agora que o tenho sinto que o mundo desaparece debaixo de meus pés.

23. Nossa tradução livre: Até que um dia vi na televisão que haviam apanhado um estuprador e assassino de crianças. [...] semanas mais tarde me disseram que meu filho havia sido uma de suas vítimas. Isso foi há mais de quatro anos, desde então esperava poder ter seus restos para enterrá-los.

*que conozco, supongo que hasta cinco. Luego lo salgo a buscar, él me llama, pero yo no lo puedo encontrar. Es una imagen que me viene una y otra vez a la mente*²⁰ (ESTRADA, 2008, p. 242).

Com o relato da mãe, transcrito no texto abaixo, compreendemos o que aconteceu:

*Desapareció un martes. Había salido a trabajar en el mercado del pueblo como lo hacía todas las tardes a la salida del colegio. [...] Cuando dieron las siete y media de la noche me di cuenta que mi hijo no regresaba, comencé a preocuparme. [...] Lo buscamos varios días, nunca apareció*²¹ (ESTRADA, 2008, p. 242-243).

O estímulo que traz à tona o passado e faz a mãe contar toda a verdade ao filho é o fato da polícia ir à casa dela para entregar-lhe os restos mortais e os pertences que foram encontrados do filho mais velho. “*Los señores da la fiscalía se han ido. Me han dejado lo que tanto había anhelado y sin embargo, ahora que lo tengo siento que el mundo desaparece bajo mis pies*”²² (ESTRADA, 2008, p. 240). A mãe esperava ansiosamente por isso para poder seguir em frente com sua vida e ter a certeza de que seu filho estava em paz, porque seu corpo havia sido encontrado.

Isso se explica em um dos relatos quando ela rememora o momento em que descobriu o porquê do desaparecimento do filho. “*Hasta que un día vi en la televisión que habían atrapado a un violador y asesino de niños. [...] semanas más tarde me dijeron que mi hijo había sido una de sus víctimas. Eso fue hace más de cuatro años, desde entonces esperaba poder tener sus restos para enterrarlos*”²³ (ESTRADA, 2008, p. 245)

A mãe nunca havia dito nada ao filho mais novo, mas é possível perceber, pelo relato sobre um mesmo fato, que os dois tinham o mesmo

sentimento de vazio e perda. “*Cuando le pregunté por qué no jugaba a las escondidas con sus amiguitos, me dijo en su media lengua que ya no le gustaba, que con ese juego las personas desaparecían y nunca más regresaban*”²⁴ (ESTRADA, 2008, p. 244). E o filho completa, em seu relato: “*Es un juego que no me gusta. Me da la impresión que si llego a jugarlo, desapareceré para siempre y que nunca más volveré a ver a mi mamá*”²⁵ (ESTRADA, 2008, p. 244)

No final do conto, quando a mãe conta toda a verdade ao filho, ele consegue entender suas lembranças desconexas. “*Anoche se sentó en la cama y habló largo rato. Se vació el alma, no dejó ningún secreto guardado. A medida que hablaba yo recuperaba la memoria. Vi a mi hermano [...] como jugaba conmigo, [...] Mi mamá me dice que él me quería mucho*” (ESTRADA, 2008, p. 245). Percebemos que a memória individual e a coletiva estão relacionadas, pois mãe e filho têm recordações que fazem parte da memória do grupo ao qual faziam parte, ou seja, os três eram membros de uma mesma família, logo, muitas lembranças são comuns à mãe e ao filho menor.

Em se tratando de grupo, no conto “Farpa”, de Vilela, entendemos que a rememoração individual faz-se na tessitura das memórias dos diferentes grupos com que as pessoas relacionam-se. Ela está impregnada das memórias dos que as cercam, de maneira que, ainda que estejam na presença destes, o lembrar-se de um fato e as maneiras como ele é percebido e a forma como é visto o que as cerca constituem-se a partir desse emaranhado de experiências, que se percebe qual uma amálgama, uma unidade.

No conto, a protagonista, Letícia, é guiada pela natureza dupla do princípio do prazer, como afirma Freud (1978), pois ela evita uma situação de desprazer para conseguir uma satisfação. A

situação inicial em que ela é apresentada mostra uma mulher adulta que revive uma “farpa” de seu passado, a qual ela queria evitar, para que não fizesse parte de suas memórias. Essa “farpa” é o fato do abuso sexual que ela sofreu do avô quando criança.

Um gato é o elemento que liga o presente com o passado. Ela se depara com um gato morto na rua e, por meio dos olhos brilhantes do animal, Letícia relembra o dia em que seu avô chegou com um gato para presentear-lá. Esse presente é usado como uma forma do avô aproximar-se da neta e passar a ter um contato físico com ela.

Em “Farpa”, a figura paterna, representada pelo avô, não traz a segurança defendida por Freud (1978), mas a repulsa, o sofrimento e a angústia. Essa figura é inibidora e “o papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 678). Após o episódio em que o avô abusa dela sexualmente, a protagonista afirma que estava sentindo-se diferente, pois, a partir daquele momento, o avô já não era uma recordação positiva em sua vida, uma figura que lhe dava conforto, mas uma farpa irremovível, que a acompanharia para sempre, de uma maneira negativa.

A personagem principal vive um embate entre a lembrança e o esquecimento, e essa situação proporciona um momento de angústia, pois ela tem o desejo, quer esquecer-se dessa farpa, mas uma vontade que não é sua, inerente a ela, faz com que esse fato seja lembrado e vivenciado de outra maneira, porque Letícia já está adulta, tem um ritmo de vida diferente da infância. Isso faz com que ela reestruture o passado por meio do que vive naquele instante e passe a entender-se, no

24. Nossa tradução livre: Quando lhe perguntei por que não brincava de esconde-esconde com seus amiguinhos, me disse em suas palavras que já não gostava disso, que com esse jogo as pessoas desapareciam e nunca mais regressavam.

25. É um jogo que eu não gosto. Dá-me a impressão que se chego a brincar disso, desapareci para sempre e que nunca mais voltarei a ver minha mãe.

presente, por meio do próprio passado.

A imagem do gato morto é o que impulsiona a volta aos fatos vivenciados por Letícia. Esse animal, às vezes, é visto como um servidor dos Infernos. Nos dizeres de Chevalier e Gheerbrant (2003), para os nias (Sumatra), “[...] um guardião está postado à entrada do céu, com um escudo e uma lança; um gato ajuda-o a atirar as almas pecadoras nas águas do inferno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 463). Na narrativa, o gato simboliza a regressão para as trevas. Outra imagem que justifica a presença do gato é que ele também simboliza sagacidade, reflexão e engenhosidade, pois ele é observador, malicioso e ponderado.

Os olhos do gato também exercem um papel importante, pois eles possuem uma dualidade. Chevalier e Gheerbrant (2003) afirmam que o olho é o símbolo da percepção intelectual, pois “[...] o olho direito (Sol) corresponde à atividade e ao futuro, o olho esquerdo (Lua) à passividade e ao passado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 654), é o único dos órgãos de sentido que permite uma percepção integral. Nesse sentido, o olhar do gato dirigido à Letícia aparece como símbolo e instrumento de revelação quando traz à tona o momento do abuso sexual vivido pela protagonista. Nesse caso, o olhar revela quem é olhado, pois tem a capacidade de matar, fascinar, fulminar, seduzir, assim como exprimir. O gato morto evidencia um paradoxo: embora ver um gato morto possa ser um sinal de que uma pessoa derrotará seus inimigos e/ou superará suas dificuldades, a protagonista não age dessa maneira, pelo contrário, a farpa que estava escondida fica ainda mais cravada em suas memórias.

Considerando o fato de que a memória revela as dores do sujeito, suas frustrações, suas derrotas e a certeza de que o passado não pode mais ser vivido, destacamos o conto “Jonas”, de Vilela. Nessa narrativa, o personagem principal,

o qual se chama Jonas, é apresentado como um homem de setenta anos que vive frustrado por não poder haver realizado seu sonho de ser ator. “Formou-se, casou-se. Teve filhos bonitos e sadios. Mas se queixava da profissão, da mulher, dos parentes, dos vizinhos e até dos filhos. Travado nos afetos, nunca soube ter amigos nem inimigos” (VILELA, 2011, p. 135). Mesmo com tudo o que havia conquistado, os seus olhos guardavam, entre as tantas memórias, a lembrança dos anos que passou com seu tio padre, por quem foi criado, pois

[...] passara toda a infância sob a tirania do olhar do tio padre, que resolvera tomar a si os cuidados com a educação do menino, repetindo-lhe, diariamente, como ladainha enfadonha e irritante: ‘Seu pai era um irresponsável, um inconsequente, e sua mãe, uma palerma, não tinha iniciativa para nada’ (VILELA, 2011, p. 135).

O tio queria que ele fosse padre. Apenas libertou-se do seminário quando esse tio padre morreu e o que viveu pode tornar-se apenas lembrança. Mas ele sempre adiava seu projeto de ser ator, porque “[...] carecia de manter a família, pois se casara com uma mulher tão sem iniciativa quanto fora a mãe dele. Adiava-se. Desculpava-se na falta de tempo, nas exigências da profissão, na atenção aos filhos pequenos, no trabalho desprazeroso.” (VILELA, 2011, p. 137).

No final do conto, Jonas, aos setenta anos, é retratado como alguém impaciente e frustrado. Ele “[...] chora-se pelo que não foi, pelas improbabilidades de que se serviu como pretexto ao adiamento do sonho de ser ator, de ser feliz.” (VILELA, 2011, p. 138).

No decorrer dessa narrativa, há um destaque especial para os olhos de Jonas. O olho humano é símbolo de conhecimento e “é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 653). O narrador vai descrevendo os sentimentos de desolação e insatisfação do

protagonista pelos olhos dele, como percebemos na seguinte passagem:

São olhos de porão. Olhos sujos de ressentimentos e cheios de asperezas, hostilidades e lembranças ruins, muitas e tantas. Olhos baços, envenenados, sombrios, que revelam presságios com que ele se tem afligido, à medida que se vai desapossando de si mesmo e do seu passado (VILELA, 2011, p. 135).

Quando se refere às recordações da infância, no seminário, por causa da aspereza com a qual o tio o tratava, “[...]os olhos de Jonas são feitos de fios viscosos que o foram prendendo numa irascibilidade medonha.” (VILELA, 2011, p. 135). Num fragmento em que ele está com uma amiga, antes de se casar, ha um sentimento positivo, em que a alegria ainda existia, pois os olhos “[...] eram vigilantes, curiosos, doces [...] misturavam-se à poesia do rio” (VILELA, 2011, p. 136).

Ao referir-se aos desejos de ser ator, sua personalidade, atenção e percepção destacavam-se, “os olhos eram sempre ávidos sobre o desempenho dos atores: avermelhavam-se na intencional busca dos deslizes e não lhes queriam perdoar falha nenhuma.” (VILELA, 2011, p. 137). Quando se deu conta de que não conseguiria mais ser ator, conformou-se com a situação e passou a viver sem grandes expectativas, “os olhos de Jonas, embora quisessem submeter-se ao fingimento social com uma polidez, mesmo de artificialidades, traíam-se [...] denunciavam-se em abraços hostis, farpados, sem o mais simples estofado poético, que traziam à tona um coração enodado de mordacidades” (VILELA, 2011, p. 137).

Na velhice, há um sentimento de nostalgia, como se o passado pudesse reconfortá-lo, “[...] os olhos de Jonas, agora novamente pousados sobre as águas do rio da sua infância, buscam um menino – o menino Jonas – e lampejam um brilho de saudade” (VILELA, 2011, p. 138). O

texto termina com uma imagem metafórica, pois “os olhos de Jonas, como anéis de serpente, estão a naufragar em inexistente cais, para além do meio do rio: homem e menino, juntos, mas não cúmplices, findam-se em si mesmos” (VILELA, 2011, p. 138). Entendemos que o personagem se dá conta de que não há como ter novamente o vigor da juventude, e mais, não há com voltar ao passado desejado.

A construção do sujeito articula-se com a memória, evidenciando suas frustrações. A partir das memórias, buscamos revelar como o sujeito se constitui. O processo de constituição do sujeito se dá a partir das relações sociais que ocorrem por intermédio da apropriação, ao longo das gerações, dos conhecimentos adquiridos. É na relação com a sociedade que o homem se constitui homem, ou seja, se humaniza, ao apropriar-se da cultura material e intelectual desenvolvida historicamente pela sociedade.

No conto “*Detrás del espejo*”²⁶, de Berta Lucía Estrada Estrada, o narrador protagonista, Orlando, vive em um constante conflito consigo mesmo e com o mundo, pois vive uma angústia construída por meio do sofrimento surgido do apego aos desejos próprios. O fato é que Orlando, desde seus 4, 5 anos, percebe que é diferente dos demais amigos (meninos de sua idade); ele tem afeições e gostos muito mais próximos a aspectos femininos do que masculinos. Numa brincadeira de esconde-esconde, ele conversa com Susana e diz que gostaria de usar uma roupa feminina que está no armário e ela dá uma grande gargalhada. Ele se indaga, dizendo para si mesmo: “*No entiendo porque me dice que no soy como ella. Es verdad que tengo el pelo muy corto, yo quisiera tenerlo largo, como el de Esperanza. Me gusta su pelo. [...] También me gusta su ropa*”²⁷ (ESTRADA, 2008, p. 254). O personagem vive um embate entre o que ele gostaria de ser, pois

26. Nossa tradução livre: *Atrás do espelho*.

se sente mulher, e o que ele deve ser, decorrente das convenções sociais que regem a sua vida.

Passando pela infância, adolescência e fase adulta, o protagonista está sempre melancólico, pois não tem a autonomia de fazer o que gostaria. Os limites que a civilização lhe impõe causam o sofrimento de Orlando, porque ele tem ciência disso e percebe que, para viver num ambiente que lhe proporcione estabilidade e segurança social, ele age como se fizesse uma troca, ou seja, deixa de agir e atuar como queria ou desejaria para viver num equilíbrio social.

Isso é representado pelo contexto em que ele vive aos 40 anos, pois ele apresenta-se com essa idade, casado há dez anos e pai de dois filhos. Ele afirma que deve fingir que está bem quando, no fundo, vive sufocado por não ter nascido com um corpo de mulher.

O conto “*Detrás del espejo*” é narrado em primeira pessoa e toda a narrativa é um resgate das lembranças que ele tem de sua vida, bem como um desabafo sobre suas frustrações. Já adulto, ele afirma: “*Cuando me quedo solo en el apartamento, me pongo la ropa de mi esposa y me paseo ante el espejo largo rato. Lo vengo haciendo desde hace unos tres años.*”²⁸ (ESTRADA, 2008, p. 259). É somente quando ele está vestido de mulher que realmente se reconhece frente ao espelho. Em relação à metáfora do espelho, o qual possibilita confrontos, desconcerta, desenha rasuras no rosto, impulsiona movimentos, provoca fluidez, entendemos que esse objeto revela o duplo, ou seja, o reflexo do que é real e a existência de um mundo irreal, no qual a fantasia do protagonista pode se concretizar.

Esse conflito consigo mesmo e com o outro não se resolve, pois ele afirma que quer viver sua outra vida, até indica que quer operar-se para tirar o órgão sexual masculino, denomina-se Cayetana, mas não chega a concretizar esse desejo.

A imagem do espelho, símbolo que está no título “*Detrás del espejo*”, mostra como o protagonista se comporta. Como o espelho reflete diversas faces, como a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, Orlando se mantém atrás desse objeto. Isso porque o espelho não serve apenas para refletir uma imagem, ele também indica uma transformação. Dessa maneira, existe “[...] uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza a qual ela se abre” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 396)

A questão da dualidade do sujeito associada a processos de mimese literária é uma recorrência na literatura universal, constituindo a temática do duplo, cujas origens remetem a um passado remoto de crenças e histórias populares. O “duplo”, ou “outro eu”, é um assunto clássico da ficção, tendo sido abordado por grandes autores como o norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849). O duplo é um personagem semelhante ao protagonista — gêmeo, sócia ou mesmo um desdobramento da personalidade original.

O tema do duplo alcança o apogeu no século XIX, “momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção” (MELLO, 2000, p. 117). O termo *doppelgänger*²⁹, consagrado pelo Romantismo alemão³⁰, traduz-se por “duplo”, “segundo eu”. No conto “*Detrás el*

27. Nossa tradução livre: Não entendo porque me disse que não sou como ela. É verdade que tenho o cabelo muito curto, eu queria que fosse comprido, como o de Esperança. Eu gosto de seu cabelo. [...] Também gosto de sua roupa.

28. Nossa tradução livre: Quando fico sozinho no apartamento, visto a roupa de minha esposa e passeio diante do espelho por um longo tempo. Venho fazendo isso há uns três anos.

29. Segundo lendas germânicas, existe uma criatura chamada *doppelgänger*, que tem a capacidade de se transformar em um “clone perfeito” da pessoa, uma cópia idêntica, imitando, inclusive, características emocionais (vergonha, não-aceitação social). Acredita-se que o *doppelgänger* representa o lado negativo, que tenta estimular a pessoa a fazer coisas erradas, influenciando a pessoa a fazer aquilo que normalmente ela não faria. Dentre as teorias existentes, está a de que esta criatura seria um “conselheiro invisível”, que só poderia ser visto pelo indivíduo que o tem. (disponível em: <http://minilua.com/misterio-doppelganger-clone-perfeito/>, acesso em 01-05-2013)

espejo”, fica evidente que o tempo do duplo se faz presente. Em relação ao protagonista Orlando, a imagem de Cayetana significa aquela que caminha lado a lado, marcando o tema da cisão do ser, do encontro com o outro, em que dois indivíduos coexistem em um mesmo espaço ficcional.

No tema do duplo, o eu não encontra a si, mas o outro, que é denominado por Anne Richter *apud* Lamas (2004) um estranho “íntimo e desnorteante”. Procurar-se, portanto, implica deparar-se com o outro, o duplo, a identidade cindida.

Chevalier e Gheerbrant (2003) afirmam que o número dois é o símbolo da oposição e do conflito e indica o comedimento ou o desequilíbrio, sendo a primeira e mais radical das divisões ocorridas que origina todas as demais; é o dígito das ambivalências e dos desdobramentos. O simbolismo da cifra expressa uma rivalidade e uma reciprocidade, tanto de ódio quanto de amor, e anuncia uma oposição que pode ser antagônica e incompatível quanto complementar e fecunda. Na citação abaixo verificamos como a cisão da personalidade é relacionada à simbologia do número dois:

Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Ele é o outro enquanto que outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio motor da individualização (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 346).

Na existência de Orlando, a imagem espelhada traduz uma nova identidade e outra vida, que não a dele. O personagem não sabe como lidar com essa dualidade, vive sua fantasia durante toda a sua vida e não toma iniciativa para fazer com que o reflexo do espelho, que é

a sua verdadeira identidade, prevaleça. Isso causa frustração e angústia ao personagem, porque ele vive entre a dúvida de conformar-se com as convenções sociais e a atitude de mostrar quem ele realmente é.

A memória sempre influenciará nos movimentos da matéria. De acordo com Bergson,

Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. Localizar uma lembrança não consiste também em inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas em descrever, por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado apareça (BERGSON 1990, p. 282).

Orlando faz um resgate do passado pela lembrança para conhecer-se e dar-se conta de sua real situação. Quando criança, já sentia-se diferente dos outros meninos de sua idade e não se identificava com as características deles, pelo contrário, tinha muito mais afinidade com os gostos e as atitudes das primas, com as quais ele sempre brincava. O problema que sempre o acompanhou é o fato de que, no contexto social em que vivia, o homem deveria portar-se como heterossexual e constituir família. Como ele nunca teve a iniciativa de mostrar o que sentia e o seu posicionamento, conformou-se com a realidade e passou, nos momentos em que estava sozinho, a viver num mundo somente seu, onde podia sentir-se mulher e vestir-se como tal.

É apenas nos devaneios, nas fantasias e nas lembranças que o personagem Orlando consegue exteriorizar características e sentimentos que são conhecidos apenas por ele, ou seja, ele tem corpo de homem, mas alma de mulher. Entender como se dá a construção da memória coletiva e os mecanismos da memória individual esclarece

30. Na literatura, o tema do duplo aparece, sobretudo no século XIX, figurando em romances de autores notáveis, dentre os quais: Edgar Allan Poe e Fiódor Dostoiévski. O homem afirma a sua identidade a partir da sua imagem. No momento em que essa imagem espelhada traduz uma nova identidade e outra vida, que não a dele, colapsa a percepção de unicidade. (disponível em: http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes_moda&id=672, acesso em 01-05-2013).

que a memória é um elemento constitutivo essencial tanto do sujeito, como das sociedades. A memória atua para equilibrar o protagonista com ele mesmo, com a família e com a sociedade, pois as suas recordações o ajudam a conviver com sua duplicidade e também a suportar a vida em sociedade.

Vale ressaltar a importância do papel da História e da literatura na composição da memória de um povo e que, por consequência, esses dois fatores são partes integrantes do processo de consolidação da identidade cultural, uma vez que surgem da sociedade e a ela regressam.

As lembranças em comum, portanto, é o que mantém as pessoas unidas em grupos. As discussões deste artigo mostram que a memória está vinculada de maneira direta à composição e subsistência de um grupo. Se este se dissolve, os indivíduos perdem a sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo. Mas também a alteração de um contexto político pode levar ao apagamento de determinada lembrança. Logo, como a reformulação da identidade significa também reorganização da memória, uma pessoa define-se a partir do que lembra e esquece. Dessa maneira, o discurso literário também reafirma que um indivíduo precisa do passado para a construção de sentido, para a fundação de sua identidade, para a orientação de sua vida, para a motivação de suas ações.

O papel da memória, inserido de forma relevante na configuração dos personagens e no relato de suas trajetórias, não é apenas o de um retorno ao passado, aos tempos de infância, mas nele também transparece o anseio desses seres de papel e tinta em entendê-lo, para, dessa forma, superar os traumas e conflitos que o relato de suas experiências revela. Nas narrativas de Estrada Estrada e Vilela, percebemos que uma lembrança, trazida à memória de um personagem, pode ser

rememorada ou excluída, visto que os personagens têm percepções diferentes do momento em que um fato ocorre.

Nos contos de Vilela e Estrada Estrada, a memória assume papel fundador no que concerne às representações sociais e à identidade cultural, ademais, os caminhos da literatura e da História se estreitam uma vez que ambas se valem do discurso memorialístico e o parodiam em suas escritas. Ao considerar que a memória é um articulador de identidades sociais, as transformações que ela sofre vão, também, modificar o modo pelo qual as sociedades se conhecem. A leitura dos textos enfocados leva a questionamentos, pela forma como se encontram configuradas as personagens e o modo como revelam suas experiências, sobre o modo como uma pessoa se relaciona com o passado e, conseqüentemente, transforma o modo de entender o presente.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERND, Zilá. *Escrituras Híbridas: Estudos em Literatura Comparada Interamericana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- ESTRADA E, Berta Lucía. *Féminas o El Dulce Aroma de Las Feromonas*. Manizales, Colômbia: Ediciones Blé, 2008.
- _____, Berta Lucía. *Voces del Silencio*. Manizales, Colômbia: Ediciones Blé, 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GONZAGA, Vera Lúcia Mojaes Migliano. *A poesia plural de Pablo Neruda*/Vera Lúcia Mojaes Migliano, 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LAMAS, B. S. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.

VILELA, Arriete. *Contos Reunidos*. Maceió: Cepal, 2011.

Artigo enviado em: 23/05/2013

Aceite em: 28/07/2013

Cantiga dos Esponsais e Um Homem Célebre: a representação da tensão entre música popular e música erudita na identidade cultural dos personagens

p. 57 - 66

Aline Venturini¹

Resumo

Machado de Assis abordou as diferentes artes de seu momento histórico em seus contos. Em “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”, o escritor representa dois dilemas de dois artistas e compositores: no primeiro conto, Mestre Romão, compositor sacro e erudito, tenta compor uma música popular e Pestana, artista de músicas populares, pretende compor uma música erudita. O problema é que os dois se perdem em seus conceitos de erudito e popular e não alcançam o seu desejo de criação. Por isso, o objetivo desse artigo é refletir sobre as relações entre popular-erudito no Brasil e como Machado de Assis representa o entendimento dessa temática.

Palavras-chave: Cultura popular. Cultura Erudita. Machado de Assis.

Cantiga of Betrothal and a Famous Man: a representation of tension between classical music and popular music in cultural identity of characters

Abstract

Machado de Assis addressed the various arts of its historical moment in his short stories. In “Cantiga of Betrothal” and “A Man Celebrity”, the writer represents two dilemmas of two artists and composers: the first tale, Master Romao, sacred composer and scholar, tries to compose music and popular Pestana, popular music artist, intends compose classical music. The problem is that the two are lost in their concepts of classical and popular and not achieve your desire to create. Therefore, the aim of this paper is to discuss the relationship between scholar-popular in Brazil and how Machado is the understanding of this topic. ned concepts, it is also possible to point out to the next conceptual slippage in the contemporary period.

Keywords: Popular culture. Classical culture. Literature. Machado de Assis.

Introdução

A criação artística é considerada um tema recorrente nas obras de Machado de Assis, como em seus contos e romances, com referência a diferentes esferas artísticas, por exemplo, a Literatura, as Artes Plásticas e a Música. Em relação a esta última esfera artística- a música -,

Machado de Assis aborda o tema tanto em suas críticas musicais, como em sua ficção. Eliana Inge Pritsch (2008, p.59) discorre em torno desse envolvimento do escritor, dizendo que o escritor acompanhava os acontecimentos musicais de sua época e que suas críticas musicais estavam em consonância com as demais na época.

O foco do estudo centra-se na representação

1. Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS. E-mail: alineventurini@yahoo.com.br

dessa tensão nos contos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”, presente nos personagens protagonistas dos respectivos contos Pestana e Mestre Romão. Os dois protagonistas sofrem conflito entre a sua formação musical erudita e a sua identidade cultural, a qual resulta na composição musical considerada inadequada.

A cultura é abordada no sentido social, buscando entender como esses contos representam a compreensão dos seus personagens no que tange às suas posições de artista e sua criação dentro do contexto musical cultural em que estão inseridos e a quais valores culturais relacionados à música os contos se identificam. Esse processo representa a sua composição musical (ou falta dela) diante de suas vocações artísticas e de seus desejos de criação.

O entendimento da tensão entre a vocação artística e o desejo de criação perpassa a identidade cultural e a ambição da composição representada nos personagens Mestre Romão e Pestana (indicar o respectivo conto). A questão que perpassa este trabalho e que buscamos responder é: de que modo a cultura se relaciona com a identidade? Respondendo essa questão, pode-se dizer que a cultura é considerada um elemento de identificação e congrega diferentes espaços, contextos e públicos, identificando tanto o individual quanto o público. Nesta identificação, a criação artística musical e os valores culturais – inseridos dentro de uma dinâmica social – entram em conflito na representação machadiana de Mestre Romão e Pestana como músicos, porque ambos lidam com um conceito determinado de cultura – Romão com o erudito e quer ser popular, Pestana, sendo popular, deseja o erudito. Dentro dessa perspectiva, pensamos cultura de acordo com o que Geertz (1989) conceitua:

[...] essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p.15).

O conceito de Geertz (1989) pode ser considerado amplo, uma vez que diz respeito a comportamentos, relações sociais, individualidades e manifestações artísticas. Consideramos que este conceito está de acordo com o foco deste estudo, pois as teias de significado que os personagens tecem a respeito de seu entendimento do que é erudito, do que é popular impedem o seu desejo de composição, uma vez que não compreendem a linguagem e os mecanismos culturais que efetivam a composição do popular ou do erudito.

Nos contos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”, Mestre Romão e Pestana têm suas teias de significado culturais, que são situadas tanto no contexto social e histórico em que estão inseridos, como na sua vida individual, ligada a esse social. Essas teias impedem que componham o que desejam. A tensão entre erudito e popular presentifica-se no contexto social representado nos contos machadianos, que estabelecem o conflito da falta de identidade dos personagens que resulta no problema da criação. Mestre Romão e Pestana representam essa tensão porque os dois têm uma formação musical erudita e atribuem a esse conhecimento grande valorização. Contudo, embora tenham esse conhecimento, não conseguem compor o que desejam.

Os valores culturais expressos pelos personagens na representação machadiana são construídos em uma perspectiva social. O entendimento do que significa a cultura erudita e a cultura popular perpassa a questão social. De acordo com Montenegro (2007, p.11), a cultura popular pode ser entendida dentro dessa perspectiva social, pois, como afirma, a

delimitação entre popular, cultura e memória abarcam vários matizes, de acordo com cada época e contexto, e nesse caso está implicada a ideia de elite que se diferencia da de massa.

O aspecto social relacionado ao conceito de cultura popular encontra concordância com a representação da relação popular/erudito nos contos machadianos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”. O primeiro conto representa a época de 1813, provavelmente o período em que a família real estava instalada no Rio de Janeiro, fato que influenciou significativamente a formação cultural no Brasil. Nessa época, não havia sentimento de nacionalidade e preocupação em conceber uma música brasileira, mas já havia músicos preocupados em compor suas músicas próprias (reformular essa afirmação, pois todo músico tem essa preocupação). Este tempo corresponde à fase colonial, pois a independência ainda não havia sido proclamada.

A diegese do segundo conto situa-se quase no fim do século XIX, entre os anos de 1875 e 1876- Segundo Império. Esta época é marcada pelo aparecimento dos manifestos republicanos, ideias capitalistas, revoluções e lutas abolicionistas (a lei do ventre livre foi promulgada em 1871), contudo, uma sociedade de feição contraditória: ideias liberais-capitalistas (defesa da propriedade), mas ainda embasada em um sistema colonial, organizada pela escravidão, pela desvalorização do trabalho e da manutenção de uma elite sustentada pelo trabalho escravo e heranças. Nesse contexto, a música popular começa a ganhar relevo e é identificada nas polcas, maxixes e lundus que são comercializadas e fazem sucesso. Por isso, são consideradas populares. É preciso sublinhar que o Maxixe e o Lundu são influências culturais dos escravos negros. A música erudita continua sendo muito valorizada, mas a música popular ganha um destaque que não havia no contexto da vinda da família real e que se encontra ausente no conto

“Cantiga dos Esponsais”. Explicaremos mais tarde essa relação, quando abordarmos o conto “Um homem célebre”. É pensando na ideia de sociedade e cultura que permeia a identificação e a ambição criativa dos personagens que revisitamos as afirmações de T.S. Eliot (1965) sobre cultura:

O termo cultura tem associações diferentes segundo tenhamos em mente o desenvolvimento de um indivíduo, de um grupo ou classe, de toda uma sociedade. Parte da minha tese é que a cultura do indivíduo depende da cultura de um grupo ou classe, e que a cultura do grupo ou classe depende da cultura da sociedade a que pertence este grupo ou classe (Eliot 1965, p.33).

O conceito de Eliot (1965) corresponde à leitura que empreendemos da representação machadiana em torno da cultura erudita e da cultura popular (no campo musical), pensando na falta de identificação cultural dos personagens Mestre Romão e Pestana com seus respectivos desejos de criação, nos contos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”.

Dessa maneira, iniciamos a verificação de como é representada a oposição entre a identidade e o desejo de composição musical artística em “Cantiga dos Esponsais”. Neste conto, a relação da escravidão aparece como um elemento constitutivo dessa sociedade de 1813 em sua representação no que diz respeito à linguagem adequada ao erudito e ao popular, relacionando-se esta última às práticas culturais dos escravos negros. Iniciamos a análise pelo contexto em que os personagens se situam. Mestre Romão, músico e protagonista desse conto insere-se em um contexto, no qual exerce seu conhecimento da música sacra erudita, mas reside em um local em que a escravidão está presente como elemento fundamental da sociedade representada:

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. [...] limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo; ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo. “Quem rege a missa é mestre Romão”- equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: “Entra em cena o ator João Caetano”; - ou então: “O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias.” (ASSIS, 1971, p.37).

A narrativa machadiana de “Cantiga dos Esponsais” descreve os dois ambientes em que se insere o personagem Mestre Romão, bem como se pode apreender a presença simultânea da cultura erudita brasileira e a cultura popular, no contexto cultural e social brasileiro: a igreja do Carmo – lugar da música sacra erudita- e o Valongo, onde o Mestre Romão nasceu e reside. Nesse local era praticado o comércio de escravos e, oriunda dessa prática, as manifestações populares. Os locais - Igreja do Carmo e Valongo – situam-se no mesmo espaço e citados na narrativa são significativos para entendermos a cultura musical no Brasil, como produto da formação social representado em “Cantiga dos Esponsais”. O local Valongo relaciona-se com à escravidão, como podemos apreender em sua descrição, realizada por Brazil (2000, p.36), explicando que Vallongo era o nome de uma antiga enseada da cidade do Rio de Janeiro e com a urbanização foi aos poucos povoada. Entretanto, era conhecida, especialmente, por ser cenário de comercialização de escravos.

O narrador de Machado de Assis situa este lugar como sendo a residência do personagem protagonista. Possivelmente o personagem pode até ser um mestiço, tratando-se de um lugar de mercados de escravos (e de negros-escravos), mas não faz parte do grupo social marginalizado

(ou não se identifica com o), ao qual os escravos negros e mestiços pobres pertencem, no que diz respeito às “teias de significação” culturais desse grupo.

Nesse mesmo lugar - Valongo, moradia de Mestre Romão no Rio de Janeiro –há, também, a igreja onde ocorrem missas e cujo repertório musical é composto por músicas sacras eruditas europeias coordenadas pelo Mestre Romão. Essas missas, provavelmente, eram assistidas por famílias mais abastadas. Neste ponto, há a presença simultânea das duas culturas, das duas significações, situadas no mesmo contexto, mas separada por categorias estáticas de popular e erudito, periférico e europeu.. Gama (1983) explica que a questão cultural no Brasil consiste em:

(...) ver nos fatos econômicos, políticos e culturais a procura dia-a-dia mais viva de uma identidade brasileira, os germes da consciência nacional, notas esparsas- mas insistentes- de um coro insubordinado que estava caindo fora dos compassos portugueses e devia mexer com os ouvidos de boa percepção.

Quando o príncipe regente desembarca na Bahia, o Brasil está com uns 3 milhões de habitantes (dos quais pouco menos da metade eram escravos) (GAMA, 1983, p.14).

A sociedade brasileira passou por uma acentuação de sua desigualdade com a vinda da família real, mas este fato histórico também significou o progresso econômico e cultural da colônia em vários sentidos, dentre eles, a abertura dos portos, o surgimento do Banco do Brasil, do Jardim Botânico, da imprensa. Esse progresso, contudo, não afetou a grande maioria da população, composta quase que exclusivamente por negros escravos e mestiços. A representação em “Cantiga dos Esponsais” mostra a desigualdade condensada no local Valongo, residência de Mestre Romão, em que o erudito-europeu e o popular-periférico convivem no mesmo espaço e se relacionam

com diferentes grupos sociais: um grupo que se identifica com a música europeia erudita sacra e outro com as manifestações de cultura popular, como as músicas e danças negras. A representação da não identificação cultural do Mestre Romão com a música popular presentifica-se no estado de espírito descrito pelo narrador em ambos os ambientes: na igreja, por exemplo, Mestre Romão demonstra alegria e entusiasmo:

Quem conhecia Mestre Romão, com seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro (ASSIS, 1971, p.37).

O estado de espírito que se verifica na representação do personagem Mestre Romão é oposta, em sua casa ao que se vê na igreja:

Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar de costume. A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando, sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele. (ASSIS, 1971, p.38)

A oposição igreja-alegria/casa-tristeza corresponde à dicotomia igreja-erudito/Valongo-popular, que, por sua vez, perpassa a questão social vista anteriormente. Esta leitura consiste em mostrar a relação de identificação (e a maior valorização) da cultura erudita por parte da sociedade representada e também pelo personagem. Mestre Romão: sente-se alegre na igreja porque está seguro da música que executa e lhe é familiar, ou seja, a sacra erudita. Já em sua casa, há a tristeza, porque tenta inutilmente entrar em contato com o profano popular, em compor um canto profano, mas não se identifica com esta face de seu contexto, embora nele haja presença do popular:

Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas (ASSIS, 1971, p.38).

Mestre Romão sabia reger músicas clássicas e era um grande conhecedor de sua dinâmica, porém, não conseguia compor. Além disso, desejava criar músicas populares, diferentes do objeto de seu conhecimento e especialidade, o erudito. Falta-lhe o meio de expressão adequado para compor, como também para relacionar-se com aquele meio social, de expressar a sua experiência cotidiana. E isto se relaciona com o conceito estático que o personagem possui de música sacra erudita e música profana popular, da maior valorização social da primeira em relação a segunda. Esses aspectos o impedem de ver uma possível relação, assim como o local igreja, os espaços Valongo (rua) e casa estão separados nessa questão conceitual de cultura e também social.

Outra questão pode ser destacada: o erudito sacro é permeado por valores culturais religiosos opostos aos da vida cotidiana ligada aos valores profanos. Essa atitude advém do entendimento cultural de separação entre erudito-sacro e popular-profano do personagem e de que essa separação impede o seu processo compositivo musical, porque ele não se identifica com a matéria popular profana, e sim, com a música erudita sacra. Daí a maior satisfação e alegria em estar na Igreja do Carmo e a insatisfação de frustração de estar em casa, quando tenta compor a Cantiga dos Esponsais que iniciou no início de seu casamento. As manifestações musicais dos escravos negros são consideradas criações espontâneas, opostas ao processo de construção musical e técnico que envolve a música erudita sacra. Na casa de Romão, não há vestígio de mulher, nem de símbolos que

denotem espontaneidade, afetividade e nem identidade do músico com aspectos populares. No entanto, Mestre Romão consegue seu primeiro “lampejo compositivo” com o casamento, mas não consegue terminar a música:

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalístico, começado três dias depois de casado, em 1779. (...) Três dias de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalístico, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. (...) Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais. Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta (ASSIS, 1971, p.38).

Mestre Romão separa as questões religiosas da vida amorosa. Isso significa que seus conceitos de música sacra e profana também são estanques, de modo que não percebe uma possível afinidade entre eles. O personagem tem seu momento de revelação de sua concepção desintegrada da música quando se depara com uma situação cotidiana:

E então teve uma ideia singular: - rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra.
- Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...
O princípio do canto rematava em um certo lá, este lá, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza (ASSIS, 1971, p.39-40).

Romão busca a inspiração no jovem casal de matrimônio de poucos dias. A inspiração, no entanto, não veio, pois o músico se prende demais ao aspecto formal da nota lá e não se identifica com a cena totalmente, embora se lembre da esposa, não consegue ser espontâneo.

Nesse momento, vem a ruptura de seu conceito cultural de música, que envolve a supremacia da formalidade da música erudita em detrimento do sentimento espontâneo:

Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo, mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam.

- Lá...lá...lá...

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (ASSIS, 1971, p. 40).

Mestre Romão não se identifica com a expressão de emoção profana que permeia a criação da música popular, tampouco consegue compor porque lhe falta espontaneidade. O personagem músico supervaloriza os aspectos formais que utiliza e executa na música sacra e utiliza esta linguagem para compor seu canto esponsalístico. Contudo, não percebe que seu conceito cultural de música e a linguagem que utiliza são inadequados, não condizem com o popular. Segundo Secchin (1996):

O surgimento de um jovem casal frente à janela do Mestre, além de acionar a antítese vida/morte, traz à tona outra oposição, a ser travada entre o domínio técnico (formal) do protagonista e a espontaneidade dos jovens que, “debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas”, articulam sua sintaxe afetiva segundo os movimentos que lhes ditam o amor e o momento. Romão tenta utilizar esse quadro vivo como estímulo à inspiração, mas detém-se, como de hábito, na nota “lá” (SECCHIN, 1996, p.198).

As teias de significação culturais sobre a música de Romão consistem na ideia de que a composição musical só é possível através da formalidade presente na música erudita. Significa, também, a quebra de um valor cultural do maestro sobre a música. De acordo com Secchin (1996):

No epílogo de “Cantiga de esponsais”, Romão renuncia à ideia da criação e rasga o que compusera, para logo após ouvir à jovem o trecho musical que buscara durante tanto tempo - a ultrapassagem do lá (SECCHIN, 1996, p. 98-199).

A visão de impossibilidade de diálogo entre o europeu-erudito e popular-periférico também está presente no conto “Um Homem Célebre”. A relação, contudo, é diferente: Pestana compõe e é célebre por suas composições populares, mas quer criar música erudita, ao contrário de Mestre Romão, maestro de músicas eruditas sacras, que deseja criar música popular profana, mas compõe nada. O contexto cultural de Pestana é outro, a influência dos ritmos dos negros escravos se populariza e se mescla com as danças oriundas da Europa, como a polca:

Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele. Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar (ASSIS, 1998, p. 60).

O processo da criação, contudo, é visto como fracasso, ao invés de ser celebrado, como aconteceria se o personagem de Cantiga dos Esponsais conseguisse compor. Mais do que isso: Pestana se sente atormentado com o sucesso de suas polcas. O compositor foge da simples escuta delas:

Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrepiar caminho, mas dispõe-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile (ASSIS, 1998, p. 61).

O lugar público, que compreende os saraus, os bailes e a rua, caracteriza-se como reduto da música popular, ou seja, das polcas célebres do personagem. Para Pestana, contudo, suas próprias músicas são um tormento porque as julga inadequadas, como arte inferior. Por isso, não se sente bem no lugar público. A casa, espaço privado, aparece em contraposição ao público a

respeito do sentimento do personagem:

Em casa, respirou. Casa velha, escada velha, um preto velho que o servia, e que veio saber se ele queria cear.

- Não quero nada, bradou o Pestana; faça-me um café e vá dormir.

Pestana sorriu e, dentro d'alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara e que lhe ensinara latim e música e que, segundo os ociosos, era o próprio pai de Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I. Compusera alguns motetes o padre, era doido por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, coisa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.

Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Glock, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven (ASSIS 1998, p. 62)

Ao contrário do ambiente da rua, que atormenta Pestana, a casa o acalma. Os dois ambientes, público e privado, estão ligados aos conceitos culturais de música que Pestana possui: a rua é o lugar da propagação do popular, de suas polcas dançantes, e o desespera porque não aceita a sua própria criação artística, considera-a inadequada e de nível inferior. Venera a música erudita e ela está presente em sua casa, nas imagens dos compositores europeus e no piano. A casa é o lugar onde se sente bem. Nessa oposição entre rua-música popular/casa-música erudita, há o interessante: Pestana se sente mal na rua, que representa a sua vocação, a sua identidade cultural ligada à música, ou seja, a polca lundu popular. A casa representa o seu ideal de música, a erudita europeia, que venera, sacraliza os compositores como “santos de uma igreja”, em que o “piano era o altar, o evangelho da noite era uma sonata de Beethoven”.

A música popular de Pestana está marcada por aspectos sociais e culturais da sociedade brasileira do século XIX: a escravidão, por

exemplo. Levantamos a hipótese de que essa também é uma razão para que o personagem artista menospreze a sua própria obra:

- Diga, minha senhora.
- É que nos toque agora aquela sua polca Não bula comigo, nhonhô.
Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmos. (ASSIS 1998, p.60)

O nome da polca de Pestana - *Não bula comigo nhonhô* - carrega um forte significado social relacionado à escravidão e suas relações entre senhores e escravos, o que mostra como os negros eram marginalizados. De acordo com Wisnik (2008):

Não bula comigo, Nhonhô” indica uma polca-lundu característica, remetendo à sugestão tradicional do assédio sexual de escravas pelos senhores, recorrente em peças musicais do gênero desde o século XIX. Além disso, o Lundu pertence à cultura dos escravos negros, como Andrade (1999, p. 291) explica: “LUNDU: (s.m) – Canto e dança populares no Brasil durante o séc. XVIII, introduzidos provavelmente pelos, escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é não frequentemente sincopado (WISNIK, 2008, p.37).

Essa pode ser considerada uma das razões: a origem do lundu, que compõe a polca popular de Pestana e a caracteriza, está inscrita em um grupo social marginalizado. Isso não impediu, no entanto, que as polcas lundus fizessem enorme sucesso. De acordo com Tinhorão (2001, p.136, 137), o lundu acabou por seduzir a elite, mesmo sem ter conseguido ultrapassar as convenções da sociedade setentista. Por volta dos anos 1700, o Lundu começava a ser admitido, mas com ressalvas. Segundo Wisnik (2002, p. 42) a polca é: “um fenômeno musical popular e urbano que ganha espaço real e também simbólico: a polca é um índice de modos de modernização à brasileira, decantando uma certa malícia inocente, galhofeira e às vezes pomposa”.

Nesse ponto, entra mais um possível fator

que explica o menosprezo do artista Pestana por sua obra: a indústria da música e do entretenimento, que corresponde ao que Tinhorão (2001, p. 159) a lógica trabalha em torno do mercado da música atualmente, pois o processo é parecido, no sentido de que “a indústria procura [...] produzir através da diluição da informação cultural- uma média capaz de ser apreciada e compreendida por uma maioria de pessoas”. Essa lógica funciona de forma a trazer um lucro de forma eficaz e rápida, “[...] promovido através do talento de criadores e instrumentistas ligados à indústria do disco, que são levados a fabricar músicas segundo fórmulas obtidas a partir de sons de sucesso já comprovado, o que não satisfaz de maneira profunda a ninguém, mas garante a aceitação geral” (TINHORÃO, 2001, p. 159). Assim, o artista sente que não consegue fazer nada de novo e mais do mesmo:

Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. (...) Em pouco tempo estava a polca feita. (...) Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas (...) O Editor achou-a linda.

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: Pingos de sol. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deveriam ser, já de si, destinados à popularidade – ou por alusão a algum sucesso do dia, ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: A lei de 28 de Setembro, ou Candongas não fazem festa.

- Mas que quer dizer Candongas não fazem festa?, perguntou o autor.

- Não quer dizer nada, mas populariza-se logo (...)

- É para a vez seguinte, acrescentou, já trago outro de cor. (ASSIS, 1998, p. 63, 64):

Os nomes das polcas de Pestana são escolhidas pelo editor. Esses nomes não significam nada, servem apenas para popularizar logo a canção e assim, garantir sua venda, ou de acordo com um acontecimento importante da época. Segundo Tinhorão (2001, p 155): “o produto cultural da gente das cidades, deixando-se reger apenas pelas leis de mercado, acabará por eliminar

a figura do próprio artista-criador”.

Pestana passa pelo conflito entre sua vocação e ambição. Após várias tentativas, o artista morre: “às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo”(ASSIS, 1998, p.69). Pestana morreu frustrado porque não conseguiu realizar seu ideal de arte, mesmo sendo um célebre compositor de polcas populares.

Entre “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre” podemos encontrar as seguintes semelhanças na relação entre a identificação cultural musical do artista e o seu desejo de composição: Primeiro ponto: os dois artistas dos respectivos contos sacralizam a música erudita e se detêm ao seu aspecto formal; daí a não composição, ou a composição vista como inadequada. Romão não se identifica com a música popular, o mesmo ocorre com Pestana em relação ao erudito. Segundo ponto: ambos sofrem conflito entre vocação e ambição, entre o que a sociedade espera deles como artistas e o seu desejo interior de criação. Isso se manifesta na sua relação com os locais em que exercem sua arte e o contexto social em que estão inseridos: Romão sente-se bem na igreja/público/erudito e mal em casa/privado/popular.

A falta de composição musical faz com que Pestana atormente-se na rua/público/popular e sintase bem em casa/privado/erudito. Há um cruzamento oposto entre os dois contos entre os locais público e privado. Aliando a vontade de criação, ao conceito de sucesso/fracasso e a flutuação desses dois termos tem-se que: fracasso, para Romão, é não compor; já para Pestana é não compor algo que considera elevado e criativo. Por fim, nas duas sociedades representadas há um conceito de elevação cultural da música erudita.

Por fim, através da comparação entre os dois contos machadianos, sob a ótica da criação artística subordinada à identidade cultural neste ensaio, podemos dizer que uma determinada

visão cultural de uma sociedade - suas teias de significação - ajudam a entender o processo de criação artística e do papel desse artista dentro dessa sociedade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

ASSIS, Machado de. *Contos definitivos*. Porto Alegre: Ed. Novo século, 1998

_____. *Histórias sem data*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

BRAZIL, Gerson. *História das ruas do Rio*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BRUKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Trad. Alda Porto. 2ª. ed. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6ª. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. 1ª.ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Cantiga dos Esponsais” e “Um homem célebre”: estudo comparativo. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem ensaios: escritos sobre a poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PRITSCH, Eliana Inge. Música e espaço urbano: as representações machadianas. In: ZILBERMANN, Regina (org). *Machado de Assis & Guimarães Rosa: da criação artística à interpretação literária*. Porto Alegre: Edelbra, 2008.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

Artigo enviado em: 16/04/2013

Aceito em: 27/07/2013

Resumo

O objetivo deste trabalho foi, por meio de um corpus previamente levantado, descrever a construção de sentidos nos chamados Enunciados Proferidos por políticos (EPPs) que, se lidos em apenas um plano de leitura veiculam apenas um sentido, mas, que se elaborados em um segundo plano revelam a polissemia que mobiliza outras significações na enunciação. Nesse sentido, foi necessário considerar os deslocamentos de sentido nos EPPs a partir de outro instrumental descritivo, a saber, aquele que considera o sentido não apenas como construção composicional, mas também sócio-histórica.

Palavras-chave: Significação. Enunciado. Enunciação. Composicionalidade.

Meaning, Expressing and Experiencing Language

Abstract

The scope of this article is to describe the construction of meaning in the Enunciates Uttered by Politicians (EUPs) in texts previously selected which, if read in one reading plan convey only a sense, but it developed into a background reveal the polysemy that mobilizes other meanings in utterance. Thus, it was necessary to consider the meaning displacements in EPPs from other instrumental descriptive, namely, one that considers the meaning not only as compositional construction, but also socio-historical.

Keywords: Meaning. Enunciates. Enunciation. Compositionality.

Introdução

Longe de chegar ao fim, a discussão sobre o significado (So) suscita várias pesquisas. É, antes de tudo, uma questão filosófica, a qual não se pretende resolver. Entretanto, é de grande importância manter as pesquisas que desafiem deslocar os limites mais ou menos estáveis desse objeto. Essa tarefa, nada simples, coloca-se como um desafio aos semanticistas, dadas às dificuldades encontradas, de início, em relação ao próprio conceito de significado. Diante disso, o

objetivo deste trabalho é, por meio de um corpus previamente levantado, descrever a construção de sentidos nos chamados Enunciados Proferidos por políticos (EPPs) que, se lidos em apenas um plano de leitura veiculam apenas um sentido, mas, que se elaborados em um segundo plano revelam a polissemia que mobiliza outras significações na enunciação.

Esses enunciados foram extraídos das seções “Veja Essa”, publicadas semanalmente na revista *Veja*. Nossa escolha por esse *corpus* se justifica, à medida que constatamos que muitos aspectos

1. Doutora em Língua Portuguesa e Linguística pela PUC/MG. E-mail: kd-raposo@uol.com.br

do sentido dos EPPs não se deixam analisar composicionalmente, em razão de certos jogos de palavras e dos efeitos de sentido que eles evocam; a partir, pois, dessa constatação inicial, pretende-se avaliar o processo de significação linguística, destacando, principalmente, as questões relativas à composicionalidade.

Este foi, portanto, o enfoque teórico norteador da investigação realizada: abordagens que se pautam no entendimento da significação, não apenas como construção composicional, mas também, sócio-histórica.

Isso quer dizer que, levando-se em conta o papel relevante da enunciação nas análises dos enunciados, significados que seriam normalmente considerados composicionalmente, poderiam assim não se configurar. Esses significados possuem denotativamente tal significação, porém, no uso da língua, eles seriam influenciados por diversos fatores sociais, históricos contextuais, pragmáticos e, em razão disso, atualizados.

Assim, de modo geral e, tendo em vista o caráter processual desta pesquisa, tornou-se necessário realizar um breve percurso sobre o princípio da composicionalidade (WILLIAMS, 1994). A seguir, pautados nos estudos de Searle (1969), pudemos extrapolar o nível do enunciado e apontar a teoria pragmática proposta por Sperber, Wilson (1989) e a teoria pragmática da verdade enunciada por Peirce (1969), como os responsáveis pela configuração da própria produção/recepção linguística, evidenciando que a competência comunicativo-discursiva, para a qual não concorrem apenas aspectos gramaticais, deve estar presente em qualquer estudo sobre a significação.

Nessa ótica, torna-se pertinente questionar: o que faz com que uma (ou mais) expressão linguística apresentada nos EPPs evoque um determinado sentido e não outro? Ou seja, uma vez reveladas e consideradas a ironia, a jocosidade e a

polissemia dos enunciados, como se dariam esses movimentos de resignificação, de reconstrução dos sentidos?

Essas hipóteses nos possibilitou ter uma visão mais ampla e adequada sobre o significado linguístico e apontar caminhos que levem a um redimensionamento das teorias acerca desse objeto, bem como ajudar a minimizar os problemas que perpassam as condições sob as quais se pode falar da composicionalidade do significado.

A Composicionalidade do significado

A comunicação linguística, motivada pela interação social, não existe fora de um contexto particular, no qual a linguagem é apenas um dos vários fatores a ser considerado.

Sendo assim, na utilização que fazem da sua língua, os falantes usam certos conhecimentos que lhes são facultados pela situação. Na prática, são esses conhecimentos, entre vários outros, que efetivamente lhes permitem ‘inferir’ mais facilmente o significado da mensagem, quer do ponto de vista da produção, quer da recepção.

Como as teorias linguísticas mais recentes têm procurado demonstrar, a competência linguística dos falantes não é suficiente para a codificação e a decodificação das mensagens em situação de uso, já que existem aspectos do significado que não são determináveis apenas a partir da composicionalidade das expressões ou frases, isto é, a partir da soma de suas partes isoladas.

Além de compreenderem o significado das palavras e frases articuladas pelos seus interlocutores, os falantes, normalmente, também tentam compreender os efeitos de sentido dos enunciados, considerando que o efeito de sentido consiste em projetar o enunciado em uma cena enunciativa, ou ainda, em relacioná-lo às suas condições de produção.

Então, pode existir uma discrepância entre os resultados de diferentes análises do significado de um enunciado, nomeadamente quando esse é descrito a partir de um modelo formal, ou quando este é objeto de uma descrição menos convencional, feita com base na função do enunciado no discurso, ou seja, com base naquilo que o falante quer dizer: a intencionalidade. Tal discrepância fica visível em alguns Enunciados Proferidos por Políticos (EPPs), *corpus* desta pesquisa.

Para evidenciar essa visibilidade, ilustraremos com o exemplo a seguir:

(1) “O governo começa o ano esticando a corda” (José Agripino Maria. Líder do DEM no senado. Veja 09/01/08)

Neste enunciado é utilizada uma expressão idiomática: *esticar a corda*, cujo sentido é reduzir os gastos. Ao assumirmos que uma expressão idiomática caracteriza-se pela leitura não composicional, estamos assumindo que o sentido dos itens lexicais que a compõem é referencial e único. No enunciado acima, denotativamente/composicionalmente teríamos estes sentidos:

Esticar = tornar distendido
Corda = feixe alongado de grossura e comprimento variáveis.

Uma vez que, no contexto acima, o sintagma verbal “esticar a corda” é uma expressão idiomática, assumimos que ela já tenha sido lexicalizada na língua com um significado próprio. Assim sendo, já não mais se admitiria o princípio da composicionalidade como critério para sua avaliação isolada. No entanto, vimos por bem avaliar se a composicionalidade desse item lexical complexo, somada aos outros elementos da frase, seria suficiente para justificar o seu sentido a partir da sua condição de expressão

idiomática. Concluímos que sim, que, no caso em tela, aliada aos outros elementos da frase, a composicionalidade do item lexical complexo contribuiu para a interpretação de “esticar a corda” como uma expressão idiomática.

Neste ponto, faremos um recorte para retomarmos, em linhas gerais, uma questão que foi abordada em nossa dissertação² e que, a nosso ver, já aponta para uma dimensão enunciativa.

Pode-se dizer que a análise da produção e compreensão do significado das EIs, ou seja, o modo como as partes de uma EI se relacionam para formar seu significado global, tem sido pautado, até hoje, pelo pressuposto de que o significado de uma EI não é obtido por meio da soma dos significados de suas partes isoladas, mas é o resultado de uma interpretação da EI vista como um signo linguístico. Sabemos, ainda, que na língua, a relação significante/significado não é estável, o que indicia a marca do sujeito, por exemplo, no processo de ‘escolha’ de uma EI durante a enunciação.

Em outras palavras, podemos dizer que a presença de uma EI é uma marca do sujeito, visto que nada há na determinação sintática do enunciado que leve à sua presença. No exemplo em pauta, por se tratar de um discurso pertencente à área econômica, poderíamos esperar que o sujeito optasse por ‘economizar’, ‘reduzir’, o que levaria a uma compreensão mais imediata, visto que a EI, mesmo sendo um item lexicalizado, tem uma circulação menor e não possui a mesma extensão de compreensão de ‘economizar’, ‘reduzir’ etc. Então, a decisão de uma escolha como a do enunciado “O governo começa o ano esticando a corda” já aponta para uma dimensão crítica, veiculada pela ironia que o autor do texto coloca na enunciação e que se reflete nos enunciados do enunciador/sujeito do discurso.

2. Estudo das expressões idiomáticas do português do Brasil: uma proposta de sistematização. Defendida em 2007, sob a orientação do prof. Dr. Hugo Mari.

Segundo o princípio da composicionalidade, o significado sentencial seria resultante da “seleção” de um significado dentro de um leque pré-definido de significados possíveis das palavras que formam a sentença quando consideradas isoladamente. Isso exemplifica, grosso modo, o padrão de raciocínio da composicionalidade: a construção de conceitos complexos partindo de conceitos mais simples. A partir da aplicação de critérios formais às sequências, pode-se afirmar que uma sequência de palavras é composicional quando, naturalmente, cada elemento deve poder ser substituído por outros – princípio paradigmático que é válido, também, para uma EI, e “[...] quando, normalmente, o significado da expressão total resulta do significado de suas partes componentes – computadas aí relações sintagmáticas e propriedades lexicais” (Mari, 1998, p. 51). No entanto, os elementos que fazem parte de uma EI, em sua maioria, não estão em relação paradigmática.

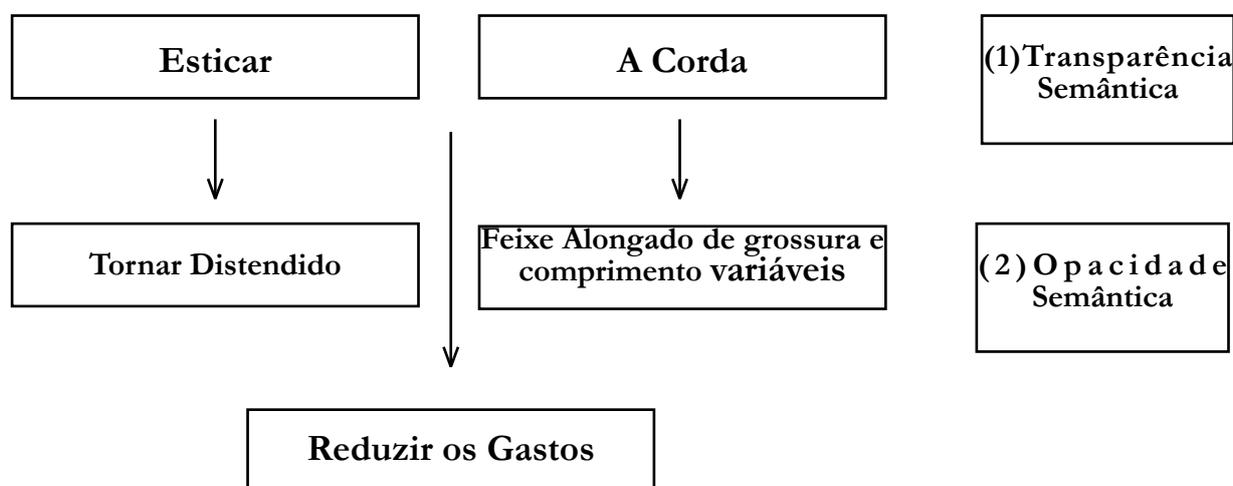
Assim, para que uma sequência seja composicional, deve haver transparência semântica, aqui entendida como a proximidade do significado total da expressão com o significado

dos seus componentes isolados, enquanto que a opacidade seria a impossibilidade da proximidade do significado total da expressão com o significado dos seus componentes isolados. Este processo pode ser visualizado no esquema abaixo:

Segundo esse esquema, o sentido proposto (não idiomático), representado por (1) é obtido acionando os elementos individuais da expressão. Isso faz com que haja uma transparência semântica, já que os valores dessa expressão se voltam para os valores individuais dos elementos que a compõem, *esticar + a + corda*. Do contrário, a expressão funcionaria como um bloco (2) e passaria a ter seu significado reconhecido através dos valores da unidade “esticar a corda”. Neste caso, há uma opacidade semântica entre as partes que compõem a expressão e seu significado total.

Retomando uma formulação de Williams (1994), também abordada em nossa dissertação, há uma assimetria entre a produção sintática V+art+N e a interpretação semântica que se faz da expressão *esticar a corda*. Essa expressão passa a assumir, nesse enunciado, um significado que não é adquirido a partir da soma de suas partes e, assim sendo, pode ser descrito composicionalmente.³

Figura 1: esquema ilustração do processo semântico



Fonte: elaborado pela autora

Entretanto, de acordo com Mari (1998),

[...] o significado que atribuímos a objetos, em geral, não representa uma totalidade a priori, mas decorre de um processo de aglutinação de unidades, resultando em matrizes conceituais, com graus diferentes de especificidade, mas capazes de selecionar aspectos da realidade [...]. Dessa forma, a composicionalidade é um instrumento formal, através do qual podemos definir parte da nossa atividade de perceber e de pensar. (MARI, 1998, p. 51-65, grifos nossos)

A partir dessa formulação, torna-se oportuno estender o escopo da noção de composicionalidade para além da estrutura do enunciado.

Ao categorizarmos, nós nos referimos a traços que decorrem de um processo de aglutinação de unidades, ou seja, a forma como teorizamos sobre alguns elementos é feita a partir de um processo composicional. Quando pensamos nos Atos de Fala, por exemplo, verificamos que a força ilocucional se faz representar por elementos que derivamos tanto do plano da enunciação quanto do enunciado. A força opera, assim, a partir de um conceito complexo que é constituído por vários elementos (ponto, modo, condições preparatórias, condições de sinceridade) o que resulta em um processo composicional.

Além disso, consoante Searle (1969), a força ilocucional é uma função da significação do enunciado e por isso podemos assumir que ela esteja na interface entre enunciado e enunciação, o que nos permite avançar no que diz respeito à noção da composicionalidade, extrapolando o nível do enunciado.

Pragmática e discurso

A Pragmática constitui uma disciplina recente da linguística que se concentra em examinar a utilização da linguagem e da ação

discursiva, dentro da perspectiva da comunicação. Ela é definida, hoje, como uma disciplina independente, mas complementar da linguística. Sua autonomia não é simplesmente justificada por razões conceituais ou teóricas, mas, sobretudo, por razões empíricas. Nesse sentido, a pragmática, como estudo do uso da linguagem, tem por objetivo:

[...]explicar como os interlocutores 'se assumem' para compreenderem o querer-dizer do locutor, a saber, a significação intencionada.⁴ (Sperber; Wilson, 1989, p. 45)

Sob esse prisma, o uso que os falantes fazem da linguagem, quer na codificação, quer na decodificação, obedece às escolhas e restrições de interpretação facultadas pela enunciação dentro da qual se encontram envolvidos.

O conhecimento das regras e princípios que regulam a língua em situação de uso está, de modo geral para além do conhecimento gramatical dessa mesma língua. As descrições linguísticas mais formais têm se descuidado desses aspectos, preocupando-se, sobretudo, com a chamada competência linguística. Por sua vez, a competência comunicativo-discursiva para a qual não concorrem apenas aspectos formais e estruturais, mas também sociais, ideológicos e comunicativos, tem sido objeto de estudo da pragmática.

Nesse sentido, os aspectos centrais para a comunicação que podemos definir como pragmáticos incluem uma série de fatores discursivos tais como:

- O que é dito;
- o modo como é dito (modalizadores);
- a intenção com que é dito;
- os papéis sociais dos participantes;
- as identidades dos participantes;

3. Para mais detalhes sobre a descrição das EIs em termos composicionais ver Estudo das expressões idiomáticas do português do Brasil: uma proposta de sistematização. (RAPOSO, K.C.S, 2007)

4. Do original: "*expliquer comment les interlocuteurs s'y prennent pour comprendre le vouloir-dire du locuteur, à savoir la signification intentionnée*"

- as atitudes, os comportamentos, as crenças e desejos dos participantes;

- as relações que se estabelecem entre os participantes.

Todos esses aspectos são espaço-temporalmente localizados e representam, no momento da produção linguística, fatores constitutivos do contexto situacional, que ajudam a configurar a própria produção linguística, permitindo que o significado pragmático, isto é, aquilo que o falante quer dizer, não coincida, sempre e exatamente com o significado do enunciado.

Assim, para além do fato de não haver uma correspondência sempre direta entre o que o falante quer dizer com o seu enunciado e o que efetivamente diz, existe também a possibilidade de o falante apenas insinuar o que quer dizer. Dessa forma, o objetivo da comunicação fica sugerido e associado ao seu enunciado. Trata-se de casos em que o falante implícita, sem enunciar o que quer dizer. Analisemos o seguinte exemplo:

(2) “Se fosse por importância econômica, seria melhor criar o Ministério da Banana, que movimenta 7 milhões de toneladas por ano.”

Se olharmos atentamente para o enunciado acima, mesmo que considerando alguns elementos presentes que soam de modo estranho como o sintagma “Ministério da Banana”, por exemplo, verificamos que não podemos dizer, com toda certeza, que nele se embute uma ‘crítica’. No entanto, ao tomarmos este mesmo enunciado, se desvelamos informações adicionais que encenam o contexto,

(2a) “Se fosse por importância econômica, seria melhor criar o Ministério da Banana, que movimenta 7 milhões de toneladas por ano.” (José Aníbal, deputado federal (PSDB-SP) criticando a criação do Ministério da Pesca (Revista Veja 18/10/2006).

Como a fonte e o locutor, podemos

constatar que não se trata apenas de uma assertiva por parte do locutor - mesmo porque há a presença de duas condicionais nos enunciados: se fosse por importância econômica, (mas não é) e seria melhor criar o Ministério da banana (que jamais será criado por razões óbvias) – mas também, na cena enunciativa, de uma crítica ao governo veiculada pela ironia que afirma nos enunciados e nega na enunciação. E ainda diríamos até mesmo que há sarcasmo pelo desdém/desprezo do enunciador que tenta, em vão, se esconder nas fendas entre os enunciados e a enunciação. Isto acontece, não porque as afirmações acima registradas foram enunciadas pelo locutor, mas porque há implicaturas que se encontram ligadas a certas características do discurso e que dependem do contexto situacional em que ocorrem. Nesse caso, há uma implicatura do locutor (jornalista) com o enunciado que codifica e facilita a compreensão por parte do leitor.

Sob esse ângulo, dado um discurso enquanto um ato enunciativo que afirma ou propõe algo sobre a realidade, como a descrição de estados de coisas – a produção de bananas que movimenta 7 milhões de toneladas por ano -, por exemplo, e o estabelecimento de relações interpessoais e a expressão das vivências do usuário da linguagem compartilhados pelos interlocutores, é possível, grosso modo, formularmos algumas perguntas, cada uma com suas próprias implicações; podemos:

- a) de um lado, questionar qual é o grau de correspondência existente entre o enunciado e o estado de coisas? A preocupação aqui é a existência ou possibilidade de um perfeito acordo entre a ordem discursiva e a ordem real dos eventos, sob a hipótese de que, utilizando-se dos recursos próprios da linguagem, alguém - por má fé ou ingenuidade - pode não só mentir, como também (tentar) escamotear a verdadeira ordem dos fatos;
- b) por outro lado, perguntar como

esse discurso está organizado, como funciona internamente e, conseqüentemente, como é capaz de produzir um sentido possível e comunicável, estabelecendo inclusive as condições do estabelecimento dos valores de validade de suas pretensões de verdade.

Em outras palavras, podemos questionar: que propriedades atribuímos a uma opinião ou a uma afirmação, quando dizemos que ela é verdadeira? Essas são, nas suas formulações mais despojadas, as perguntas que motivam a presente seção deste trabalho.

Nesse sentido, uma questão habitualmente discutida entre os filósofos é saber que espécies de coisas são, ou podem ser, verdadeiras.

Assumindo-se que a verdade é uma propriedade, pretende-se saber quais são os portadores ou veículos dessa verdade. Mais do que nos seus portadores, nosso interesse principal está na propriedade que lhes atribuímos, considerando obviamente, que ambos os aspectos são indissociáveis. No entanto, a prática comum considera como portadores de verdade uma série de coisas diferentes – opiniões, crenças, notícias, confissões, afirmações, frases, teorias etc. – e, em princípio, não vemos razão alguma para aceitar umas e rejeitar outras.

Parece-nos que o que faz uma frase ser verdadeira, por exemplo, não é muito diferente daquilo que faz ser verdadeira uma afirmação. É plausível esperar que, se compreendêssemos o que é a verdade para um daqueles portadores, facilmente compreenderíamos também o que ela é para os demais. No entanto, isso não exclui a possibilidade, ou até a urgência, de outras opções metodológicas: se virmos que há mais probabilidade de se chegar a um resultado, tomando por objeto um tipo específico de portadores, é por esse caminho que devemos começar.

Para elucidar tais questões, faz-se necessário

analisar, em linhas gerais, as teorias da verdade, a saber: 1) correspondência ou concordância; 2) coerência ou validade; 3) redundância e 4) semântica, tentando identificar o que seria a verdade nessas dimensões.

E, por fim, propomos uma abordagem mais vertical sobre a verdade, a verdade pragmática, teoria coerente com nossa proposta.

A teoria da verdade nas línguas naturais.

Antes de ser verdade jornalística, política etc., a verdade já há de ser verdade, simplesmente. É, pois, a essa anterioridade conceitual que temos de retornar, quando pretendemos descobrir o que se pode entender por verdade, independente do domínio no qual ela se insira.

Trata-se, antes de qualquer coisa, de indagar se alguma das teorias da verdade atualmente disponíveis revela-se suficientemente rigorosa, fiável e útil, quando o que está em causa é saber, afinal, de que verdade falamos quando falamos verdade. Será que as verdades correspondem aos fatos? O que são fatos? Poderemos traçar um rígido limite entre o relato de um fato e o fato em si mesmo? Estaremos aí perante uma só verdade ou verdades diferentes? Que critério ou critérios nos permitirão estabelecer o que é verdade? Eis algumas das questões que têm levado filósofos, lógicos, dentre outros estudiosos, a tentar dizer a verdade acerca da verdade, numa tarefa cuja natural dificuldade é agravada pela circunstância de, como lembra Dennett (1997), a verdade tender “a transformar-se na Verdade – com V maiúsculo”.

Entre as teorias tradicionais de verdade, encontramos, por exemplo, aquela que é talvez a explicação mais natural e popular da verdade, a *teoria da verdade como correspondência*, segundo a qual, a crença será verdadeira se e só se existir um fato ou realidade que corresponda àquela crença.

Permanece, porém, a dificuldade de não especificar o que são fatos nem explicitar a natureza de tal correspondência. Já a *teoria da verdade como coerência*, remete-nos à noção de que uma crença é justificada ou verificada quando é parte de um sistema de crenças que seja consistente e harmonioso. Só que a verificabilidade e a verdade, embora fortemente correlacionadas, não são, seguramente, a mesma coisa e pode, por isso, acontecer que uma proposição seja falsa, apesar de haver boas razões para se acreditar nela, ou que seja verdadeira, mesmo quando não somos capazes de descobrir que ela o é.

A *teoria da verdade pragmatista*, por sua vez, postula uma estreita relação entre utilidade e verdade, ao associar a natureza desta última à ideia de que as crenças verdadeiras são uma boa base para a ação. Mas também, nessa teoria, há que se reconhecer que, com alguma frequência, ações baseadas em crenças verdadeiras conduzem ao desastre, enquanto que suposições falsas podem redundar, acidentalmente, em excelentes resultados.

Embora reconhecidas dentro da sociedade do conhecimento, essas teorias não têm o mesmo peso teórico. É comum entre os estudiosos, por exemplo, alguns assumirem que a teoria da verdade por correspondência, apesar de todos os problemas que apresenta, é a mais disseminada, em razão do seu alcance e fácil trânsito em muitas disciplinas. Além disso, a distinção entre um campo teórico e outro costuma ser muito tênue, pois há abordagens que recorrem a padrões de outras, com algum outro tipo de formulação mais próximo.

Versões da teoria da correspondência, por exemplo, foram defendidas por Wittgenstein, Russell, Austin, Searle, entre outros. Apesar das distinções, o pressuposto básico dessa teoria é que a verdade de uma proposição consiste em sua relação com o mundo, isto é, em sua

correspondência com os fatos ou estados de coisas. Dessa forma, sendo S uma sentença qualquer (ou afirmação, crença, proposição etc.), eis a formulação básica:

S é verdadeira se e somente se corresponde a um fato

De acordo com essa teoria, portanto, as afirmações procuram descrever como são as coisas no mundo, e tais afirmações serão verdadeiras ou falsas, em função de as coisas serem realmente como elas dizem que são. Sobre esse aspecto Walker (2005) diz:

[...] como uma explicação sobre aquilo em que consiste a verdade, ela (a teoria da correspondência), sustenta que a verdade de p consiste numa relação de correspondência entre p e os fatos. Ela também sustenta que se esta relação é obtida ou não, tem-se um fato (WALKER, 2005, p.318).

Ou seja, a teoria da correspondência não é uma teoria sobre os fatos, mas sobre a verdade dos fatos e pretende avaliar o conceito de verdade entre uma proposição e os fatos, já que postula uma relação entre linguagem e realidade.

Diferentemente da teoria da correspondência, a da coerência compara enunciados com enunciados e não palavra e mundo, proposição e realidade. Esta teoria entende que a verdade consiste em relações de coerência num conjunto de crenças. Assim,

S é verdadeira se e somente se é coerente com um sistema de proposições ou crenças.

A ideia básica da teoria da coerência é a de que uma proposição é verdadeira quando pode ser avaliada, por exemplo, por meio da compatibilidade entre as sentenças que asseguram uma pergunta e uma resposta. Essa é, portanto, uma teoria sobre os fatos, pois ela precisa determinar sob que circunstâncias estes são alcançados de forma coerente por uma proposição e, ao fazê-lo, ela atesta a coerência entre a proposição e os fatos, o que faria dela também uma teoria da verdade por correspondência.

Já a verdade por redundância não chega a ser

uma teoria sobre aquilo que a verdade representa, mas uma abordagem que propõe discutir o que significa a expressão ‘ser verdadeiro’. Dito de outro modo há em torno dessa teoria uma questão meta-teórica que se baseia na constatação de que enunciados do tipo “p é verdadeiro” podem ser substituídos por enunciados do tipo “p” sem que nada seja perdido.

Por sua vez, a teoria semântica da verdade propõe um critério para o reconhecimento do valor-verdade de uma sentença, baseado no critério da verdade em L (ou verdade em um modelo) (TARSKI *apud* WALKER, 2005). A discussão central do autor demarca uma preocupação em separar linguagem objeto de metalinguagem. Isto é, de acordo com essa teoria, para que se possa formular teorias sobre a linguagem é necessário, a fim de evitar paradoxos semânticos, distinguir a linguagem de que se está falando (linguagem-objeto) da linguagem que se está usando (metalinguagem). Tarski “deu grande importância a esta distinção entre metalinguagem e linguagem objeto, por estar ansioso para evitar problemas levantados por paradoxos como ‘esta sentença é falsa’” (WALKER, 2005, p.326).

Talvez, uma das maiores contribuições da proposta Tarski tenha sido sugerir que uma teoria semântica da verdade deveria distinguir dois níveis de significação: aquela circunscrita a uma linguagem objeto e a outra à metalinguagem. Neste nível, ele formula o operador condicional ‘se e somente se’ e procura eliminar o termo verdadeiro. Para tentar exemplificar isso, tomemos uma sentença da linguagem objeto. A condição material da adequação de Tarski, entendida também como a convenção T ou o esquema T, afirma que toda a teoria viável da verdade deve envolver, para cada sentença de uma linguagem, que: “S” é verdadeiro se, e somente se, S é verdadeiro. Vejamos o tradicional exemplo do próprio autor:

‘A neve é branca’ se e somente se a neve é branca.

Para muitos autores, Tarski traz uma solução formal para o problema da verdade, mas isso está longe de ser uma explicação necessária para o uso que fazemos de verdade, quando a associamos a sentenças em uma língua natural. Assim, fica claro que o que esse autor pressupõe é uma linguagem que funciona univocamente, ou seja, uma linguagem em seu funcionamento formal, independente do modo como os seus usuários a compreendem e empregam. O conteúdo, o que é dito em tal linguagem, é abandonado. Tarski se interessa apenas pelo como é dito. Entretanto, o autor sugere que sua teoria deve ser vista como uma possibilidade de extensão para a análise dos fatos semânticos de uma língua natural.

A teoria pragmática da verdade, por sua vez, define a verdade em termos de utilidade, isto é, daquilo que é desejável ou tem consequências úteis para aquele que crê na proposição tida como verdadeira. É que no Pragmatismo a verdade está completamente associada ao entendimento humano e, em geral, às ações futuras dos interlocutores. Logo, se associada ao pensamento humano, ela está, também, associada com o uso - à práxis - que dela se faz. Se o conhecimento da verdade, então, está associado com a prática, logo a verdade tem de ser útil para essa prática. Em síntese:

S é verdadeira se é útil aos nossos fins ou obtém sucesso.

A concepção pragmática da verdade se deve basicamente a Peirce (1965), um dos grandes lógicos e filósofos do século passado, o criador do pragmatismo. Peirce (1965) propõe: “considere que efeitos práticos concebemos que o objeto de nossa concepção tem. Então, nossa concepção desses efeitos constitui o conteúdo total de nossa concepção desse objeto (Peirce, 1965, p. 31). Esta afirmação pode ser claramente interpretada como: a verdade pragmática de uma proposição depende

de seus efeitos práticos, supondo-se, naturalmente, que esses efeitos sejam aceitos como verdadeiros, ou falsos, no sentido comum da palavra ‘verdade’.

Então, pode-se dizer que a teoria pragmática, nesta circunstância, tem como uma de suas preocupações analisar o comportamento do alocutário diante de uma pergunta, como:⁵

3) “Estou pasmo. O presidente estava sóbrio?” (Heráclito Fortes, senador (DEM-PI), ao saber da fala do presidente.)

A pergunta aparece como uma provocação. O enunciado (3) não pressupõe a existência de um fato – como é o caso das assertivas –, ele apenas o projeta, mas isso não deixa de fazer dele um fato como outro qualquer.

Nessa linha de pensamento, para Strawson (1992) a verdade ou falsidade de uma sentença-tipo⁶ como:

(4) “Deputado, o senhor não sabe que 90% dos parlamentares recebem uma beirada nas emendas?” (Senador Ney Suassuna, durante a CPI dos sanguessugas).

Não requer apenas a presença ou a ausência de certa naturalidade do seu significado advindas das regras sintáticas e semânticas que o constituem, mas sim “das coisas sistematicamente variáveis que as pessoas dizem e as proposições que expressam quando enunciam essas sentenças em ocasiões diferentes”. (STRAWSON, 1992, p.194).

Diante disso, a verdade/falsidade desta sentença não pode depender, exclusivamente, das circunstâncias linguísticas que asseguram a correlação entre seus elementos componentes, quais sejam: 90%, taxa proporcional calculada sobre uma taxa de 100 unidades, receber, tipo de

ação, beirada, parte de um todo. Nesses termos, o valor-verdade da sentença seria:

(5)⁷ “Deputado, o senhor não sabe que 90% dos parlamentares recebem uma beirada nas emendas?”.

Prop 1: = [justificativa de envolvimento em atos ilícitos] é V

Prop 2: = [relato sobre um fato corriqueiro entre os parlamentares] é V.

Prop 1 e Prop 2 = condições de verdade de (4)

Assim, podemos afirmar que

(5) é intencionalmente V se:

Eão de (4) implica a proposição 1 no contexto 1- CPI, por exemplo.

Eão de (4) implica a proposição 2 no contexto 2- conversa entre amigos, por exemplo.

Em suma, de acordo com Strawson

[...] uma formulação geral das condições de verdade para tais sentenças será, então, não uma formulação das condições sob as quais uma sentença é uma verdade, e sim uma formulação geral de um tipo de condições sob as quais diferentes enunciações dessa sentença resultarão em verdades diferentes (STRAWSON, 1982, p.195).⁸

Em outras palavras, assumindo que toda ação humana é e pode ser modificada, reinterada, reafirmada, reforçada, retificada por meio da linguagem natural, torna-se necessário discutir o conceito de verdade a partir de valores pragmáticos que uma sentença assume em condições especiais de enunciação. A eficiência e a eficácia das ações humanas estão, dessa forma, já determinadas no uso que se faz da linguagem para a ação, e a recíproca também é válida, dada a estrutura dialética da enunciação.

Assim, para a produção/compreensão do significado, deve-se postular a articulação entre o sistema linguístico e o pensamento, que trataria dos aspectos inferenciais do enunciado.

5. Revista Veja, 22/07/2009

6. Strawson (1982) discute a questão da verdade ou falsidade de uma sentença a partir do conceito de sentença-tipo que, no nosso entendimento, pode ter o seu uso reiterado com o mesmo significado, mas que quando usada por diferentes pessoas em diferentes ocasiões, assume aplicação e referência também diferentes.

7. Revista Veja 30/08/2006 (adaptado).

8. Citação extraída de material didático. 29/09/2008.

Dessa maneira, em um processo de enunciação, pode-se questionar a pertinência dos enunciados produzidos em duas direções:

a) que sentido o locutor busca construir a partir do enunciado que produz, considerando todas as condições enunciativas envolvidas no processo de enunciação? e

b) ao produzir semelhante enunciado, e não outros, acessando determinados saberes linguísticos e não outros e, considerando que as escolhas não escapam ao movimento da história e dos lugares a que esses sujeitos, locutores e interlocutores estão submetidos, com que intenções o locutor produz seu enunciado?

Avançando um pouco mais nessa discussão, pode-se dizer, em linhas gerais que as preocupações que caracterizam as teorias formais do significado centram-se, essencialmente, na elucidação de como o significado de uma frase é determinado pelo significado dos elementos que a constituem, enfatizando qual a estrutura e quais são as inter-relações lógicas entre as frases assertivas.

Então, assumimos, em termos gerais, a formulação de Davidson (1967), de que as condições de verdade são asseguradas por regras sintáticas e propriedades semânticas das sentenças de uma língua e que, conhecidas estas relações, o usuário chega à verdade dos enunciados.

Na verdade, sob esta formulação de Davidson, podemos dizer que qualquer linguagem a ser aprendida por nós deve possuir uma estrutura que seja cômoda para tal abordagem. Sendo assim, o compromisso com o holismo, teoria na qual nada pode ser explicado pela mera ordenação ou disposição das partes, mas antes pelas relações que elas mantém entre si e com o próprio todo, também exige um compromisso com a abordagem composicional, na medida em que, na visão desse autor, é apenas enquanto

desempenham um papel em sentenças completas que as palavras individuais podem ser vistas como dotadas de significado. Ou seja, o foco principal dos estudos de Davidson são as sentenças e não as palavras.

Além disso, para esse estudioso, uma teoria do significado para uma linguagem natural precisa ser aquela que deve ser aplicada a comportamentos linguísticos reais e, como tal, ser empiricamente verificável.

Nesse sentido, o autor analisa sob que condições uma sentença pode ser verdadeira em certa enunciação e falsa em outra e, em especial, destaca nesta questão o uso dos dêiticos (demonstrativos). Para o autor as sentenças a seguir, funcionam com as mesmas condições de verdade:⁹

(a) 'Sócrates é sábio se e somente se Sócrates é sábio.

(b) 'Eu sou sábio se e somente se eu sou sábio.

Em (a) a verdade pode ser assegurada sem uma determinação mais precisa, tanto da enunciação quanto do locutor da sentença, já que a proposição vale como afirmação de um fato histórico e socialmente disseminado. Já em (b), a verdade está circunscrita a um locutor específico (eu) no tempo e no espaço em que profere a proposição (sou), logo a verdade estará circunscrita a esses dois fatos, o que inviabiliza uma avaliação de sua verdade. Portanto, a avaliação das condições de verdade de uma sentença passaria a incluir um parâmetro de tempo e de pessoa que vincularia cada sentença às suas circunstâncias enunciativas.

Disso, decorre a importância de se repensar o conceito de verdade a partir da enunciação, por serem os fatos associados aos dêiticos, elementos fundamentais no funcionamento das

9. Exemplos extraídos de material didático. 20/10/2008.

línguas naturais. Sobre este aspecto, assumimos as palavras de Brisard (2002), quando diz que

[...]a virada epistêmica na Gramática Cognitiva impõe uma perspectiva das funções para as expressões dêiticas gramaticais que admitem mais a significância de como os referentes são avaliados em relação aos repertórios de conhecimento dos participantes do discurso, do que focalizam nas conhecidas propriedades objetivas que relacionam os referentes diretamente a “coordenadas” do mundo exterior (BRISARD, 2002, p.89, tradução nossa).

Então, são os sistemas de conhecimento dos participantes, sejam eles interpretados num nível local ou global de deliberação, que constituem os pontos de referência para a interpretação bem sucedida de expressões simples e sintaticamente complexas. Faz parte da responsabilidade compartilhada dos participantes do discurso prover, ou identificar, âncoras que facultem o posicionamento relativo de suas enunciações em relação a alguma moldura de conhecimento negociável.

No entanto, para Strawson (1982), a proposta de Davidson citada no segundo parágrafo dessa seção, ainda é muito limitada na medida em que é capaz de apenas parcialmente assegurar a verdade de sentenças assertivas, deixando de lado outras formas de avaliação que sentenças imperativas, interrogativas e comissivas, por exemplo, partilham a partir do seu significado. Além disso, não devemos nos esquecer dos efeitos de sentido, tão presentes nas nossas enunciações.

Entretanto, já podemos notar que os autores apontam para a necessidade de uma abordagem que inclua a enunciação, o que significa, em última análise, abandonar o campo circunscrito às frases assertivas.

Nesse contexto, a entrada da enunciação objetiva mostrar que o conceito de verdade

pode/deve ser considerado em proposições que apresentam um padrão diferente do das assertivas. Aqui, incluem-se tanto as proposições diretivas, como as comissivas, por exemplo, cuja verdade só pode ser simulada a partir de condições enunciativas de seu proferimento e não apenas a partir de condições do conteúdo proposicional – como é o caso das assertivas. As próprias assertivas também podem ter suas condições de verdade reavaliadas, quando submetidas a condições assertivas diferenciadas.

Nas palavras de Strawson (1963), os adeptos da teoria de que o significado está no uso que se faz da língua aceitam o que os teóricos formais negam: que as regras semânticas e sintáticas para a compreensão da linguagem só podem ser compreendidas no contexto de atos de comunicação. Ou seja, os aspectos básicos que caracterizam um significado transcendem o mero conteúdo lexical que possa estar estruturado em um enunciado e implicaria a:¹⁰

- a) demonstração da crença do locutor, transmitida ao alocutário sobre o valor de significância que atribui a um enunciado;
- b) manifestação de uma intenção comunicativa¹¹ que o locutor implementa em seu enunciado que supõe poder ser partilhada pelo alocutário;
- c) possibilidade de que o alocutário, compreendendo a) e b), execute uma determinada ação a partir da enunciação do locutor.

Estas condições nos levam a assumir que dizer alguma coisa e significá-la (intenção comunicativa) é uma questão de pretender que a nossa enunciação represente um determinado estado de coisas. E, nesse sentido, para que o conceito de regra satisfaça a comunicação, ele deve ter um padrão que estabeleça convenções¹² de interesse mútuo que possam prevalecer para os interlocutores e não apenas apresentar um significado do falante, independentemente do

10. Condições retiradas de material didático 29/09/2008

11. De acordo com Searle (1986:117) ‘se para além de querer, simplesmente, significar alguma coisa, o locutor pretende também comunicar o que significa, então, aí sim, ele tem uma intenção comunicativa’.

12. O conceito de convenção pode ser justificado em função de uma intenção comunicativa primária que, nas palavras de Wittgenstein, tem a função de mover os alocutários em função de uma intenção primária do locutor.

significado do enunciado. Vejamos os exemplos:

- (4) Corrupto!
Intenção Primária:
1- Acusar alguém de desonestidade.
2- Manifestar indignação diante de alguém.

O proferimento de tal enunciado pode ter tais intenções primárias que nas circunstâncias atuais, já se transformaram em convenção no universo político brasileiro: existe, pois, uma convenção comunicativa sobre o proferimento de [Corrupto!] que nos leva, de modo geral, não só à percepção de que alguém estaria sendo acusado de operação ilícita, como também à manifestação de indignação diante de alguém. Isto é, [corrupto!] assume um valor pragmático de interceptar pessoas criando, desta forma, uma interação.

Entende-se, também, que numa situação comunicativa específica, é possível que os proferimentos tenham uma função específica. Assim, em um debate entre candidatos à eleição, poderíamos ter:

- (5) Mensaleiro!
Intenção Primária:
Acusar alguém de ter recebido propina.

Nesse enunciado, também, podemos dizer que mensaleiro assume o mesmo caráter de corrupto!: acusar alguém de desonestidade; manifestar indignação diante de alguém. O termo mensalão, já popularizado no Brasil, é uma variante da palavra ‘mensalidade’ usada para se referir a um suposto pagamento ilícito feito a parlamentares para custearem campanhas ou votarem a favor de projetos de interesse de algum *lobby* ou partido. O termo mensalão revela linguisticamente e pragmaticamente, ainda, em seu aumentativo -ão (mensal-ão) o grande volume e quantidade de dinheiro e de políticos envolvidos nesse tipo

de transação. Então, aqui, há também uma convenção comunicativa sobre o pronunciamento de [mensaleiro!] que assume um valor semântico-pragmático.

Em relação a esse tipo de exemplo, Strawson levanta o seguinte questionamento: que regras nos levam desses enunciados primitivos para aquilo que fazemos com eles?

Segundo o autor, a resposta se fundamenta na noção de condições de verdade, apontando dificuldades com exemplos em que o So é diferente, mas não suas condições de verdade.

Vejamos:

- (6)¹³ “Infelizmente, um congresso desmoralizado reflete um governo desmoralizado. /.../”. (Heloísa Helena, candidata do PSOL à Presidência)
Se (6) =[modus: lamento/crítica]¹⁴

- (6a)¹⁵ “Felizmente, um congresso desmoralizado reflete um governo desmoralizado. /.../”.
Se (7) =[modus: júbilo/ironia]

Aqui, temos as mesmas condições de verdade [congresso desmoralizado], [governo desmoralizado], para dois significados diferentes: so1: Infelizmente e so2: Felizmente. Esses significados já contribuem para o enunciado em termos de sentido, já que dependem de condições enunciativas diferentes. Ou seja, os significados de infelizmente e felizmente atualizados nos enunciados acima, criam os objetos de referenciação que são os atos discursivos gerados pela modalização, lamento/crítica e júbilo/alívio/ironia, respectivamente.

Considerações finais

As estratégias de análise do enunciado utilizadas neste breve estudo para uma reflexão

13. Revista Veja 16/08/2006.

14. Neste caso, a análise está sendo feita sobre a relação de causalidade entre Congresso e Governo.

15. Exemplo adaptado.

sobre a enunciação são apenas algumas das possibilidades disponíveis de se entender a linguagem como prática social. Mais que isso, principalmente, há a possibilidade de se produzir um entendimento, ainda que restrito, sobre a enunciação.

Assim, o que observamos, neste estudo, através de uma sequência de análises-exemplos, é que o enunciado atinge, também, a convenção de regras que é demonstrada pelas marcas da enunciação. É, portanto, diante dessa convenção de regras do discurso que se torna importante estudar o enunciado, levando em consideração o seu momento único de realização: a enunciação.

Limitarmo-nos ao estudo no nível do signo (palavra) e achar que esse procedimento basta, não elucidaria os problemas da significação. O mesmo se poderia dizer de um trabalho no nível frasal, elaborando aspectos sintático-gramaticais, análise igualmente insuficiente para dar conta dos fenômenos da referência, pois, tal análise necessita, além disso tudo, de recorrer ao contexto.

Logo, não se pode pensar, de forma tão direta, que o So possa determinar as condições de verdade, porque se assim fosse, deveria existir uma simetria plena entre os dois conceitos. Ou seja, as palavras e mesmo a organização delas no contexto situacional são condições para o sentido. A partir do momento em que se dá a enunciação, instaura-se um campo de referência estabelecido em torno do locutor e interlocutor. A própria pessoa do sujeito que fala é o marco de referência linguística, pois é a partir dele que se torna possível a identificação/localização de objetos e entidades num interior da esfera espacial e temporal da enunciação.

Por isso, a língua deve estar imersa em uma realidade enunciativa concreta que sirva aos propósitos comunicacionais do locutor, visto que não importa apenas a forma linguística, mas sua função em uma dada cena enunciativa. Além

disso, a enunciação deve ser vista como algo que transcende o domínio da língua (às regras sintático-semântico-fonológicas), mas está sempre implicada nela.

Assim, toda enunciação está impregnada de um conteúdo ideológico e a separação, mesmo que apenas no plano teórico, entre a língua e seu conteúdo ideológico não se justifica.

Referências Bibliográficas

BRISARD, F. *Cognitive Linguistics Research*. Grounding: The Epistemic Footing of deixis and reference. New York .Mouton de Gruyter, 2002.

Davidson, D. *De la verdad y de la interpretacion*; trad.: Guido Filippi. Barcelona: Gedisa, 1995.

DENNETT, D. Fé na verdade. *Journal of Philosophy in the Analytic Tradition*, Porto, v. 3. n. 19, Nov.1997. Disponível em < <http://disputatio.com/articles/003-1.pdf> > Acesso em: 22 jan 2009

FODOR, J. A.; LEPORE, E. The emptiness of the lexicon: reflections on Pustejovsky. In: RITCHIE, W. C. *The compositionality papers*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

Mari, H. Os Sentidos do significado. *Revista da Escola Brasileira de Psicanálise do Campo Freudiano*, Belo Horizonte, nº 18/19, p. 20-49, jan. 1998.

MOESCHLER, J. (Ed). *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*. Paris: Armand Colin,1996.

Peirce, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. (Letters to Lady Welby), Cambridge: (Ed) Charles Hartshorne; Paul Weiss, 1965.

Raposo. K. C. S. *Estudo das Expressões Idiomáticas do Português do Brasil: uma proposta de sistematização*, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte.

SEARLE, J. *Experience and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

SEARLE, J. R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

SPERBER, D.; WILSON, D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1995.

STRAWSON, P. F. *Significado e verdade*. In: DASCAL, M. (Org.) *Fundamentos Metodológicos da Linguística. Semântica*. Campinas: IEL/UNICAMP, 1982, V. 3, p. 181-211.

_____. Carnap's Views on Constructed Systems versus Natural Languages in Analytic Philosophy. In: SCHILPP, P. A. (org.). *The Philosophy of Rudolf Carnap*, LaSalle, Open Court, 1963, p. 503-519.

WALKER, Ralph C. S. Theories of truth. (Ed.) BOB HALE. In *A Companion to the Philosophy of Language*, Londres: Blackwell, 2005, p. 309-330.

WILLIAMS, E. Remarks on lexical knowledge. In: GLEITMAN, L. LANDAU, B. (Eds.) *The acquisition of the lexicon*. Cambridge. The MIT Press, 1994. 7-35.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *Estética, psicologia e religião*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Nacional, 1968.

Artigo enviado em: 06/06/2013

Aceite em: 28/07/2013

O Processo de Reflexão Metaficcional em “Seymour: uma apresentação”

p. 82 - 90

Adolfo José de Souza Frota¹

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o processo de reflexão metaficcional da narrativa “Seymour: uma apresentação”, de Jerome David Salinger. O texto em questão analisa os procedimentos estilísticos de um autor que, constantemente, discute o seu fazer literário. Apesar de a narrativa ser uma tentativa de apresentação de uma personagem, ela é, na verdade, a apresentação e a reflexão da criação artística, ao incluir, em sua história, a quebra da ilusão da realidade e o recurso do *mise en abyme*.

Palavras-chave: Metaficção. *Mise en Abyme*. Autoanálise. Autorreflexão.

The Process of Metafictional Reflection in “Seymour: An Introduction”

Abstract

The purpose of this article is to analyze the metafictional reflexive process of the narrative “Seymour: an Introduction”, by Jerome David Salinger. This text analyzes the stylistic procedures of an author that, constantly, discusses his own literary work. Although the narrative is an attempt of a character presentation, it is, indeed, the presentation and reflection of an artistic creation, when it includes, in its own story, the break of illusion of reality and the *mise en abyme* resource.

Keywords: Metafiction. *Mise en Abyme*. Self Analysis. Self Reflection.

Introdução

“Seymour: uma apresentação” é a última narrativa escrita pelo autor Jerome David Salinger e publicada em livro, em 1963. Escrita por seu alter ego Buddy Glass, a história gira em torno da tese criada por Buddy para justificar o caráter excêntrico e o suicídio do seu irmão, Seymour Glass, há mais de uma década. Entretanto, se o objetivo aparente é analisar Seymour, a narrativa de Salinger desnuda o processo de criação artística de seu alter ego, quando ele discute alguns procedimentos utilizados para a composição

dessa narrativa e, conseqüentemente, de outras narrativas de Salinger. A história é, dessa forma, metaficcional por discutir, dentro do texto de ficção, sua própria composição.

É proposta deste artigo analisar o processo de criação de “Seymour: uma apresentação” e observar como Buddy expõe o seu fazer literário através do uso de recursos metaficcionais, como a autoanálise e a autorreflexão. Além disso, pretende-se discutir um recurso que é recorrente na metaficção: a *mise en abyme*, algo que se faz presente nesse texto a partir da “reduplicação” da história: Salinger escreveu a narrativa “Seymour...”

1. Professor da UEG (Universidade Estadual de Goiás). Doutorando em Letras – UFG. Bolsista FAPEG. Email: adolfo_theDrifter@yahoo.com.br.

sobre um autor fictício no processo de escrita de uma narrativa também chamada “Seymour”. Para a compreensão da metaficção e suas principais características, discuto a seguir alguns dos seus aspectos teóricos.

O que é metaficção?

O termo “metaficção” foi utilizado pela primeira vez em um ensaio escrito pelo teórico William H. Gass, em 1970 (WAUGH *apud* RYAN-SAUTOUR, 2009, p. 69). Entretanto, apesar de a palavra ter sido criada há quarenta anos e os estudos a respeito da metaficção serem modernos, a narrativa que discute o seu processo de criação não é um fenômeno recente. É provável que *Dom Quixote* seja o primeiro romance em que o narrador discute aspectos relacionados à construção textual da narrativa e da quebra da ilusão de realidade. Além de *Dom Quixote*, existem *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne e *Jacques, o fatalista*, de Diderot, ambos anteriores ao fenômeno metaficcional.

Antes do século XX, a narrativa metaficcional apareceu de forma esporádica e praticamente isolada. A sua emergência é contemporânea, pois foi a partir desse século que muitos romancistas se tornaram mais conscientes e preocupados com questões teóricas envolvidas na construção ficcional. Como consequência direta, é possível observar que os seus romances começaram a encarnar dimensões de autorreflexividade e incerteza formal (WAUGH *apud* RYAN-SAUTOUR, 2002, p. 69).

A teórica Linda Hutcheon (1984, p. XII), associa a metaficção ao pós-modernismo. Segundo ela, a autoconsciência formal da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais que Jean-François Lyotard chamou de mundo pós-moderno, dos comerciais de TV aos filmes, dos comic books aos vídeos de arte. Dessa forma, é possível dizer que há um fascínio recente pela habilidade do sistema humano de se referir a si

mesmo em um processo de espelhamento sem fim.

Mas, o que é metaficção e quais as suas principais características?

Michelle Ryan-Sautour, (2002, p. 69), afirma que a metaficção “teoriza seu próprio funcionamento, criando um espelho no qual o leitor pode perceber o reflexo do discurso envolvido na nossa relação com o mundo empírico”.

Para Patricia Waugh (1995, p. 40), metaficção é um termo empregado à escrita ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama a atenção para o seu status como um artefato para colocar questões a respeito do relacionamento entre a ficção e a realidade. Além de fornecer uma crítica dos seus métodos de construção, a escrita metaficcional também examina as estruturas fundamentais da ficção narrativa, além de explorar a ficcionalidade possível do mundo fora do texto literário ficcional.

Já para Hutcheon (1984, p. 1), a metaficção (que ela chama de narrativa narcisista) pode ser considerada a ficção que discute a ficção, ou seja, a ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria identidade narrativa ou linguística. Como característica básica, ela é autorreferencial e autorrepresentacional, pois a metaficção fornece observações sobre o seu processo de produção e recepção. Hutcheon (1984, p. 5-6) afirma que essas observações caracterizam a mimese do processo, visto que o texto metaficcional desnuda a construção da narrativa. Por outro lado, existe a narrativa tradicional, ou seja, aquela pautada na criação de uma “ilusão” da realidade. Os romances realistas do século dezanove, e por extensão, os romances que forjam uma “realidade” são chamados de mimese do produto. A metaficção quebra a ilusão da realidade ao voltar-se para si, manifestar e tornar visível o seu processo de construção enquanto obra ficcional. Longe de ser uma aberração, continua Hutcheon (1984, p. 8), o

narcisismo é uma condição original do romance como um gênero.

Ao se referir à língua presente no romance, Hutcheon (1984, p. 7) a considera representacional. Porém, é a representação de um outro mundo ficcional, um heterocosmo completo e coerente que foi criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, contudo, esse fato é explicitado e quando o leitor lê, ele vive em um mundo que é “forçado” a reconhecer como ficcional. Paradoxalmente, o texto também demanda que ele participe e se engaje intelectual, imaginativa e afetivamente em sua cocriação. Esse “caminho” de duas vias é conhecido como o paradoxo do leitor, pois ele é tanto narcissisticamente autorreflexivo quanto focado para o exterior.

Da mesma forma que há um paradoxo do leitor, o autor de metaficção também enfrenta um dilema básico: se o autor se propõe representar o mundo, ele percebe imediatamente que o mundo, como tal, não pode ser representado, pois na ficção literária só é possível representar os discursos daquele mundo: “Porém, se se tenta analisar um conjunto de relacionamentos linguísticos usando aqueles mesmos relacionamentos como instrumentos de análise, a língua logo se torna uma ‘prisão’ onde a possibilidade de fuga é remota. A metaficção se propõe explorar esse dilema” (WAUGH *apud* RYAN-SAUTOUR, 2002, p. 70).

O romance metaficcional transgride a noção de imitação, ou como escreve Faria (2009, p. 258-259), o romance transgride seu estatuto canônico de imitação da realidade e das ações das personagens. Essa transgressão é considerada, por parte da crítica literária, uma crise de representação. Entretanto, mais do que uma crise de representação, o romance, além da tradicional imitação da realidade e das ações das personagens, passa a invadir o campo da teoria e da crítica literária ou por elas ser invadido. Com essa nova configuração, o romance se torna um gênero

híbrido, pois a ficção e a crítica se misturam. Ele passa a questionar o seu status como ficção e a discutir, teoricamente, a forma como é concebido.

Para Faria (2009, p. 259), o autoquestionamento é revolucionário porque, além de revelar a insatisfação do escritor ou do crítico com o cânone, há o rompimento com esse cânone e a tentativa de criação de algo novo. Dessa forma, as características básicas da metaficção acabam criando “[...] uma nova concepção e uma nova configuração do espaço romanesco”. O romance, ao invés de caminhar para o seu fim, está se renovando.

É comum na narrativa metaficcional a presença de uma personagem-escritora. Faria (2009, p. 261) aponta que essa presença é uma das principais estratégias que provoca o autoquestionamento do romance, ou seja, da mimese do processo. Geralmente, a personagem-escritora está escrevendo ou projetando escrever um romance. Em muitos casos, a narrativa sendo escrita apresenta o mesmo título do livro, como acontece em “Seymour: uma apresentação”. A utilização dessa estratégia “[...] é uma das que mais caracterizam a mimese do processo [...]” e configura, também, a *mise en abyme* (FARIA, 2009, p. 261).

A presença da personagem romancista serve para chamar a atenção do leitor para o processo de contar a história. Além disso, esse recurso “destrói” aquilo que Ian Watt chamou de a característica definidora do romance, o seu realismo formal. Para Hutcheon (1984, p. 9), Watt equivocou-se porque desde *Dom Quixote*, *Tristram Shandy* e *Jacques, o fatalista*, o leitor tem sido convidado para participar do processo artístico ao ser testemunha do desenvolvimento autoanalítico do romance.

Waugh (1995) defende que a metaficção não o ignora ou abandona as convenções do realismo. Ela apenas desnuda-as e reexamina-as

para descobrir, através de sua autorreflexão, uma forma ficcional que seja culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos: “Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda entender como a realidade em que vivemos diariamente é semelhantemente construída, similarmente ‘escrita’” (WAUGH, 1995, p. 53).

A autoconsciência e a autorreflexividade da metaficção, de forma alguma, sinalizam que o romance está passando por crise, que o romancista perdeu a sensibilidade ou a preocupação humanitária. A narrativa que desnuda o seu processo de criação, da mesma forma, não é um sinal de crise, de que a ficção está sendo asfixiada pela crítica intelectual ou pela perda da fé do romancista em relação à sua obra. Se a autoconsciência é um indício de que o gênero romanesco está se desintegrando, então esse declínio se iniciou no nascimento do romance, com o *Dom Quixote*, o primeiro romance moderno ocidental (HUTCHEON, 1984, p. 18).

Se por acaso o romance está passando por uma crise, os romancistas e os críticos perceberam que esse ‘possível’ momento de crise pode também ser visto como um momento de reconhecimento de que os pressupostos do romance baseado na extensão das narrativas do século dezanove, ou seja, da visão realista de mundo, não é mais viável. Ao invés de crise, o romance está positivamente florescendo. A metaficção estabelece uma oposição, não dos fatos objetivos no mundo real, mas da língua do romance realista que tem se sustentado e se apoiado nessa visão de realidade (WAUGH, 1995, p. 46-47).

Foi a partir do século XX que a literatura metafictional emergiu e ganhou força. Hutcheon (1984, p. 18) sugere que o interesse apresentado por autores como Borges, Barth, Sanguinetti e Fowles, que “[...] transformaram as propriedades formais da ficção no assunto principal [...]”,

ocorreu provavelmente porque eles descobriram que “[...] essas entidades literárias são tão reais, ou irrealis, quanto quaisquer matérias-primas empíricas e externas [...]”.

John Barth chamou esse tipo de ficção de ‘literatura de exaustão’. Ortega y Gasset, de ‘desumanização da arte’. Para Hutcheon, esses termos não são tão negativos quanto parecem. Ambos estão ligados à paródia e à tentativa de se esgotar as possibilidades literárias (sem conseguir). Borges, cautelosamente, descreveu a sua própria arte como barroca: “Na visão dos três escritores, portanto, é o *processo* humano imaginativo que é explicitamente posto em ação, em ambos autor e leitor” (HUTCHEON, 1984, p. 20, grifo da autora).

O leitor é implícita e explicitamente forçado a enfrentar a sua responsabilidade em relação ao texto, ou seja, em relação ao mundo romanesco que ele cria através dos referentes fictícios da linguagem literária. Conforme Hutcheon,

[...] [q]uando o romancista realiza o mundo de sua imaginação através de palavras, o leitor – partindo das mesmas palavras – fabrica em reverso o universo literário que é tanto sua criação quando do romancista. Essa equação aproximada dos atos de leitura e escrita é uma das preocupações que separa a metaficção moderna da autoconsciência romanesca anterior (HUTCHEON, 1984, p. 27).

Com isso, a metaficção parece estar ciente de que só existe (assim como a ficção) por causa do ato de leitura internalizado que, por sua vez, contrapõe o ato exteriorizado de escrita (HUTCHEON, 1984, p. 28).

Um dos dispositivos mais frequentes no processo metafictional é a *mise en abyme*, ou seja, o processo de espelhamento ou resumo intratextual. De acordo com Dällenbach (1979, p. 53), *mise en abyme* é um redobramento especular, na escala das personagens, do sujeito de uma narrativa. Em seu ensaio “Intertexto e autotexto”, o autor amplia o

termo ao defini-lo como

[...] um enunciado *sui generis*, cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: 1º a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema; 2º o seu caráter *diegético* ou *metadieético*. Nestas condições, nada impede, como é óbvio, que se considere a “mise en abyme” como uma *citação de conteúdo* ou um *resumo intratextual*. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna (DÄLLENBACH, 1979, p. 53-54, grifos do autor).

Segundo Faria (2009), na esteira de Dällenbach, a imagem do espelhamento é fulcral para o conceito de *mise en abyme* porque há uma reduplicação ou espelhamento por semelhança. Em alguns casos, a *mise en abyme* pode apresentar ou não uma crítica do texto em si. Quando não apresenta, trata-se de uma reduplicação simples do produto ou parte desse produto. Quando há caráter crítico, o autor “chama de *mise en abyme* da enunciação e *mise en abyme* do código, e que ele inclui entre o que considera ‘os duplos da ficção’”.

Uma das principais características da *mise en abyme* é o fato de que ela contesta o desenrolar cronológico como segmento narrativo. Para que isso ocorra, a narrativa refletida precisa contrair a sua duração para que se encaixe em um espaço restrito e apresente “a matéria de um livro inteiro”. Ainda conforme Dällenbach (1979, p. 59-60, grifo do autor), a contração de uma história refletida, que se encaixa em uma outra, não acontece sem pôr em causa “[...] a sua própria *ordem cronológica*: incapaz de dizer a mesma coisa ao *mesmo tempo* que a ficção, o ‘analogon’ desta, dizendo-o noutro lado, di-lo fora de tempo, e sabota assim a progressão da narrativa”.

A narrativa que proponho analisar, “Seymour: uma apresentação”, se tornou um texto ímpar na carreira do autor Jerome David Salinger por considerar o processo de construção literária do autor fictício Buddy Glass, que analisa a criação da personagem Seymour, na verdade, o seu irmão. Além disso, Buddy alega a autoria de todos os textos publicados em livro de Salinger. Em “Seymour...”, Salinger cria a história de um autor durante o seu processo de criação textual, quando se é discutido aspectos estilísticos de Buddy e que podem ser, na verdade, do próprio autor real.

“Seymour: uma apresentação”: narrativa sobre personagem ou narrativa sobre narrativa?

“Seymour...” é a narrativa que encerra as publicações em livro de Salinger. Nessa narrativa, o narrador e autor é Buddy Glass que pretende escrever uma história para apresentar o irmão Seymour morto há pouco mais de dez anos. É possível considerá-lo um ensaio que pretende ser narrativo, pois o autor defende um ponto de vista: o suicídio do irmão é apenas a consequência de sua genialidade. Entretanto, ao falar de Seymour, Buddy acabará falando sobre o seu processo de criação artística. Na verdade, o processo de criação artística de Salinger visto que Buddy é o seu alter ego. Nessa narrativa, Salinger se retira para dar lugar a Buddy, professor e escritor profissional. Assim, é possível imaginar que a história é, na verdade, a apresentação de Salinger enquanto escritor que utiliza personagens (Buddy e Seymour) para analisar sua escrita ficcional.

Esse texto também é uma *mise en abyme* porque ocorre um espelhamento, ou seja, o autor Salinger escreveu a história intitulada “Seymour...” sobre uma personagem autora e narradora que está escrevendo uma narrativa também intitulada

“Seymour...”. Além disso, Buddy questiona a autoria de romance e outras narrativas que são publicações anteriores de Salinger.

Uma característica marcante de sua literatura é o sentimentalismo. Buddy comenta sobre o quão sentimental é a sua prosa e o fato de ele (Buddy) ser um guru literário, o que Salinger foi, de fato, em vida: “minha prosa, reputadamente sentimental, me transformou num dos mais apreciados gurus literários desde Ferris L. Monahan, e muitos jovens estudantes de literatura já sabem onde moro, ou me escondo” (SALINGER, 2001, p. 118). Esse sentimentalismo, como característica da prosa de Salinger/Buddy, é justificado porque parte significativa de sua obra é dedicada à família Glass.

“Seymour...” quebra a ilusão de que a narrativa tentará representar uma realidade. A história, de forma alguma, apresenta um fio condutor tradicional, um tema que será desenvolvido ou um enredo com uma sequência cronológica. Essa narrativa é um diálogo entre um autor (Buddy) e o(s) seu(s) leitor(es) imaginário(s). Nesse diálogo, o autor discutirá como ele construirá o texto, assim como apontará algumas características de sua obra que, de fato, conforme já comentado, são as características da obra de Salinger, o autor real.

Ao se dirigir ao leitor ou ao fazer comentários sobre o momento em que Buddy se dedica ao ofício, “Seymour...” sinaliza para a verdade de que o texto é ficcional, pois o autor menciona, por várias vezes, o seu comportamento durante o processo de criação: “Eis aí meu credo. Recosto-me na cadeira. Suspiro – um suspiro de felicidade, imagino. Acendo um cigarro e vou em frente, se Deus quiser” (SALINGER, 2001, p. 91-92). Em outro momento, ele comenta, enlevado:

Esta imagem que aflorou dos fundos da memória fez com que eu começasse a suar da cabeça aos pés. [...] Ah, meu Deus, que nobre profissão a de escritor. Até que ponto conheço o meu leitor? [...] Vou me esticar no chão por uma meia hora. Peço que você me desculpe (SALINGER, 2001, p. 173).

“Seymour...” é iniciado por duas epígrafes. Cito a primeira:

A presença dos atores sempre me convence, para meu horror, de que é falso quase tudo o que escrevi sobre eles até o momento. É falso porque escrevo sobre eles com um amor constante [...], porém com uma competência variável, e essa competência variável impede que os verdadeiros atores sejam representados de forma clara e correta, embotando-se, pelo contrário, neste amor que jamais se satisfará com a competência e, por isso mesmo, crê estar protegendo os atores ao impedi-la de se manifestar (SALINGER, 2001, p. 83).

Segundo Buddy, a primeira epígrafe é de Kafka. O parágrafo discute a possibilidade de se considerar que a presença de atores é falsa por causa do amor constante com que eles são criados e caracterizados. Isso também ocorre pela competência variável que influencia e impede que seja feita a descrição clara e correta dos atores de ficção (as personagens), como acontece nas narrativas metaficcionais, em que o processo de descrição do mundo ou das personagens de forma objetiva é incerto. Buddy sinaliza, durante a narrativa, que o Seymour que ele representa não é o Seymour “de verdade”.

A segunda epígrafe continua discutindo a presença da personagem:

Em linguagem figurada, é como se um autor tivesse cometido um erro de escrita e esse erro se tornasse consciente de sua existência. Talvez não se tratasse de um erro, [...], de parte essencial de toda a composição. Nesse caso, é como se o erro, por puro ódio do autor, se rebelasse contra ele, proibindo-o de fazer a correção, e proclamasse: “Não, não serei apagado, aqui ficarei como testemunha contra ti, de que és um péssimo escritor”. (SALINGER, 2001, p. 83)

A citação é, conforme Buddy, de

Kierkegaard. Nesse parágrafo, a personagem de ficção é considerada um erro de escrita que se torna consciente de sua existência. Mas, é possível também considerar que, ao invés de ser um erro de escrita, a personagem seja uma parte essencial de toda a composição, passível de se rebelar contra o seu criador ao denunciar a sua péssima escrita.

As duas citações que introduzem a narrativa funcionam exatamente para apresentar a personagem Seymour, o irmão de Buddy, que será objeto da narrativa. Porém, mais do que apresentação, as epígrafes servem para analisar a relação entre autor e personagem, criador e criatura e convida o leitor a refletir sobre a impossibilidade de representação clara e correta das personagens, pois se deve considerar que as personagens são seres ficcionais e apenas “existem” por causa da criação de um autor.

A primeira citação também levanta o seguinte questionamento: se Salinger é o autor e Buddy, a sua criatura, Salinger está se queixando da falsidade de Buddy, visto que ele é apenas uma personagem criada. Já a segunda citação aponta para o erro de escrita que toma consciência e se rebela contra o autor. Nessa narrativa, Buddy “se rebela” e questiona a autoria de toda a ficção escrita por Salinger, as narrativas sobre os outros irmãos Glass, inclusive o romance *O apanhador no campo de centeio*.

Na verdade, as duas citações discutem a presença de Seymour como personagem de Buddy e a presença de Buddy como personagem de Salinger. Sendo Salinger o autor real, tanto Buddy quanto Seymour não passam de seres ficcionais. Com isso, desde o início, o leitor estará ciente de que Buddy, que pretende ser real, é apenas uma personagem que se rebela contra o autor e deseja ter “vida” própria.

Como é característica da metaficção, a narrativa apresenta um constante diálogo entre autor e leitor:

Às vezes, para ser franco, não dou muita pelota para isso, mas, aos quarenta anos de idade, considero meu velho amigo das horas boas, o leitor comum, como meu último confidente profundamente contemporâneo [...]. O problema é: como pode um escritor apreciar tais encantos se não tem a menor idéia de como é o seu leitor comum? Sem dúvida, o inverso é bastante usual, mas quando é que se pergunta ao autor de uma história qual a imagem que ele faz de seu leitor? (SALINGER, 2001, p. 84).

A dificuldade apontada por Buddy está na projeção de um leitor ideal, preocupação comum aos autores que costumam imaginar quem são os leitores de sua ficção. Buddy demonstra essa preocupação ao mencionar que o seu texto é apenas uma obra de arte confessional, como se ele tivesse expondo seus segredos e pensamentos mais particulares. É por esse motivo que ele pretende “agradar” o leitor, por ser ele o seu velho confidente: “[...] antes de nos juntarmos a todos eles, eu muito particularmente lhe peço, velho amigo [...], que aceite de mim este desprezioso buquê de recém-desabrochados parênteses: ((((()))” (SALINGER, 2001, p. 85).

Além disso, o buquê serve também como um pedido de desculpas pela história ainda não ter sido iniciada, pelo menos uma história convencional com enredo que se desenvolve cronologicamente, com o ator que aparece na página sentado, sereno, no muro. O pior de tudo é que “[...] ele se torna incapaz de atender à ânsia mais premente do leitor, qual seja a de ver o autor entrar logo de cara na história” (SALINGER, 2001, p. 86-87). O leitor estará preparado para um tipo de história em que o narrador/autor Buddy informa que aquela história é uma “ficção” baseada em “personagens reais”. Entretanto, ela não se apoiará na forma “tradicional” de composição literária. O leitor acaba sendo obrigado a reconhecer “Seymour...” como obra ficcional.

Apesar de o título ser uma apresentação de

Seymour, a narrativa é uma apresentação do próprio ato de escrever de Buddy. O autor reconhece que a sua narrativa carece de objetividade. A falta de objetividade é justificada porque a real intenção de Buddy é exumar o irmão, é fazer um panegírico em honra à memória de Seymour. Ele escreve: “Está bem, preciso controlar-me. Mesmo admitindo a premissa de que não vim aqui para enterrar, e sim para exumar e, mais provavelmente, para elogiar” (SALINGER, 2001, p. 94).

Buddy decide fazer a descrição de Seymour, porém, ele começa contando sobre a ida do irmão ao barbeiro. Nesse momento, ele se faz uma autocrítica sobre os procedimentos formais de descrição literária, aquilo que é possível ou não em uma descrição, aquilo que se deve ou não escrever, o tom certo a ser usado e, também, o perigo de não conseguir fazer uma boa descrição:

Aparas de seu cabelo voando no salão do barbeiro. [...] Aparas de seu cabelo voando no salão do barbeiro. Deus meu, será essa a minha primeira frase? Será que estou ameaçado por uma avalanche de banalidades? Talvez. Prefiro crer que não, mas tudo é possível. Se eu me esforçar para ser Seletivo na descrição, sofro uma recaída antes mesmo de começar. Não consigo catalogar e sistematizar em se tratando dele. Resta-me a esperança de que algumas coisas serão produzidas aqui com razoável dose de sensibilidade; porém, por uma vez na vida, não poderei peneirar cada frase sob risco de me atolar de novo (SALINGER, 2001, p. 140, grifos do autor).

A análise de como proceder com a descrição física é um tipo de cartilha literária de Buddy, que cita o melhor procedimento para se iniciar uma descrição sem o perigo de cair nos exageros banais. Além disso, ele utiliza como recurso outra narrativa que servirá para o principal objetivo desse momento. Durante essa micro-história, Buddy começa a descrever os barbeiros. Porém, logo em seguida, ele percebe que algumas escolhas literárias devem ser evitadas: “Os barbeiros se chamavam Mario e Víctor. Passados tantos anos, provavelmente já morreram de uma overdose de alho, como costumam perecer todos os barbeiros

de Nova York. (Está bem, *pare com isso*. Trate de cortar as divagações pela raiz.)” (SALINGER, 2001, p. 140, grifo do autor).

Se uma das principais características da literatura metaficcional é a quebra da ilusão de realidade, em “Seymour...”, essa quebra acontece a partir da narrativa da própria personagem autora que alerta ser a sua história uma ficção. Buddy comenta que, apesar de figurar na narrativa como personagem, ele também será o condutor da história, o seu autor:

Seymour morreu aos trinta e um. Até mesmo trazê-lo a essa idade tão pouco venerável vai me tomar muitos e muitos meses na batida atual, quem sabe muitos anos. Por agora, você o verá quase exclusivamente como criança e jovem [...]. Sempre que eu o acompanhar na página, também serei criança ou jovem. Mas estarei todo o tempo consciente – tanto quanto o leitor, penso eu, [...] – de que é um homem já entrando na meia-idade, com a indefectível barriguinha, que está comandando o espetáculo (SALINGER, 2001, p. 145).

A descrição de uma personagem principal deve ser cuidadosa. Buddy ressalta que é preciso saber escolher a melhor imagem dele para representá-lo:

Se tenho apenas de descrever o *Seymour*, qualquer *Seymour*, ocorre-me uma imagem vívida, sem dúvida, mas nela ele aparece simultaneamente aos oito, dezoito e vinte e oito anos, com uma vasta cabeleira e já ficando careca, vestindo um calção de listras vermelhas num campo de férias no verão e uma camisa cáqui bem passada [...]. Reconheço o perigo de apresentar esse tipo de retrato e quero evitá-lo (SALINGER, 2001, p. 147, grifos do autor).

A escolha do estilo literário também é importante. Buddy considera optar por um tipo de cubismo literário para a descrição do rosto dele, talvez para aludir a escolha de uma perspectiva na descrição de sua personagem. Mais importante ainda é a ênfase que ele dá a ideia de que o que está escrevendo é apenas uma ilusão e que a descrição de Seymour é apenas uma descrição da imagem e não do Seymour “verdadeiro”, possível referência ao tema do quadro de René Magritte

cujos dizeres “Ceci n’est pas une pipe” (isto não é um cachimbo) indicam se tratar apenas de uma imagem. Da mesma forma que esse quadro “provoca” o apreciador e o convida a vê-lo apenas como uma imagem, uma representação, Buddy “provoca” o seu leitor ao informar que o Seymour de sua narrativa é apenas uma imagem, uma representação dele:

Creio que ele não se preocuparia tanto se, após consultar devidamente meus instintos, eu decidisse usar uma espécie de Cubismo literário para descrever seu rosto. Aliás, ele não se preocuparia nem um pouco se eu, daqui por diante, só usasse letras [...]. Eu até que toparia introduzir um certo Cubismo nesta altura, mas todos os meus instintos me recomendam adotar uma postura de classe média baixa e lutar contra tal tendência elitista. Talvez o melhor seja mesmo adiar a decisão para amanhã. Boa noite. *Boa noite, sr. Cachimbo. Boa noite, Maldita Descrição* (SALINGER, 2001, p. 147, grifo meu).

Para Buddy, toda descrição é mentirosa, assim como a sua literatura, pois ela é apenas a representação distorcida de fatos ou seres. Ele comenta que desde 1948 chegou a queimar doze contos sobre o irmão. Isso aconteceu porque ele percebeu que o Seymour dos contos não era verdadeiro, mas uma criação de Buddy: “Basta tentar apresentá-lo em traços menos vívidos, e o troço todo desabrocha numa mentira. Mentira artística, talvez, e até mesmo uma mentira agradável, mas sempre uma mentira” (SALINGER, 2001, p. 156).

A análise que ele faz sobre os procedimentos de composição literária se estende a outros detalhes descritivos como o da roupa. Buddy discute a tendência de alguns autores que esnobam o leitor ao lhe conceder o benefício da dúvida em relação às roupas. Na verdade, a ideia aqui é demonstrar que são diferentes os graus de conhecimento do autor e do leitor em relação às personagens e tudo aquilo que corresponde a elas.

De fato, a apresentação de Seymour não acontece da forma como o leitor poderia esperar

a partir do título. Muito mais do que a descrição física e psicológica dessa personagem, Buddy opta por desnudar o seu próprio processo de criação, revelando formas de descrição, estilos literários. Acima de tudo, sua principal mensagem é que o autor deve escrever com o coração.

Referência bibliográfica

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.

FARIA, Zênia de. A Rainha dos cárceres da Grécia: metaficção e mise en abyme. In: FARIA, Zênia de. & FERREIRA, Ermelinda (Org.). Osman Lins – 85 anos. *A harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2009. p. 257-274.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York/London: Methuen, 1984.

RYAN-SAUTOUR, Michelle. *La métafiction postmoderne*. In: MÉTATEXTUALITÉ E MÉTAFICTION. Théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 69-78.

SALINGER, Jerome David. Seymour: uma apresentação. In:_____. *Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira e Seymour: uma apresentação*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 81-181.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it? In: CURRIE, Mark (Ed.). *Metafiction*. Nova Iorque: Longman, 1995. p. 39-55.

Artigo enviado em: 22/03/2013

Aceite em: 27/07/2013

O Papel da Escrita e Leitura Literária como Terapêutica na Escrita de Clarice Lispector e no Filme *Fonte da Vida*

p. 89 - 95

Adriana Falqueto Lemos¹

Resumo

Este trabalho pretende discutir o papel da literatura, como fonte terapêutica para compreensão de questões éticas e morais da vida, caminho para a salvação da angústia vivida pelo homem contemporâneo, e como essa relação escritor-literatura-leitor se concretiza no filme *Fonte da Vida* (2006) de Darren Aronofsky em diálogo com as noções de escrita terapêutica (LEAL, 2011, MORAES, 2012) de Clarice Lispector. A partir do diálogo dessas idéias, foi possível estabelecer uma compreensão da escrita clariciana e a de Tomas, personagem do filme *Fonte da Vida*. Essa escrita seria reorganizadora de mundo e expressiva.

Palavras-Chave: Fonte da Vida. Aronofsky. Lispector. Literatura.

The Role of Writing and Literary Reading as Therapeutic in the Writing of Clarice Lispector and in the Movie *The Fountain*

Abstract

This work intends to discuss the role of literature, as therapeutically used to comprehend ethical and moral aspects of life, as a way to salvation from anguish lived by contemporary men. Also, it investigates this relation writer-literature-reader in the movie *The Fountain* (2006) by Darren Aronofsky in association with the notions of therapeutic writing (LEAL, 2011, MORAES, 2012) developed by Clarice Lispector. Taking these ideas as starting point, it was possible to establish an understanding of Clarice's and Tomas' (character of *The Fountain*) writings. This writing could be said as being a reorganization of the world, as well expressive (CANDIDO, 2006).

Key words: *The Fountain*. Aronofsky. Lispector. Literature.

Introdução

O estudo que envolve a leitura de filmes, e que é pautada através de uma leitura do campo da crítica literária, é feita atualmente numa perspectiva, segundo Strathausen (2009), tanto metodológica quanto interpretativa. Para o autor, o debate a respeito de como os estudos devem se aproximar da mídia foram originados

desde o surgimento desta, e, por esta ser desde o princípio um seguimento de entretenimento para as massas e sem o mesmo prestígio de outras formas artísticas como o teatro, a música ou a literatura. No que diz respeito à metodologias abordadas por esses estudos destaca-se, segundo Strathausen (2009), a *fidelity analyses* com o foco na análise das similaridades e diferenças entre um texto literário e a adaptação deste para a

1. Mestrado em andamento em Letras pela UFES. E-mail: flemos.adriana@gmail.com

linguagem cinematográfica, que se pauta na busca pelos traços de fidelidade que são expressados pelas diferentes linguagens, sendo estas literária e cinematográfica. Strathausen (2009) explica que na década de 1980 houve uma quebra de paradigmas nos estudos de cinema, esta, foi ocasionada pelo trabalho de Friedrich Kittler, que encontrou outras formas epistemológicas no estudo das mídias, reduzindo-as a diferentes formas de representação, estando diferenciadas pelo nível de transparência entre os sistemas simbólicos vigentes. Outro autor que discorre sobre o fato é Lucia Di Rosa (2001), utilizando o exemplo de Keith Cohen, para explicar o porquê, segundo ela, a análise da fidelidade de roteiros e literatura é tão ultrapassada,

Ambas, palavras e imagens, são conjuntos de sinais que pertencem a sistemas e [...] num certo nível de abstração, esses sistemas contêm semelhanças uns com os outros. Mais especificamente, dentro de cada sistema existem muitos códigos diferentes (referencial perceptivo, simbólico). O que faz com que seja possível, então, o estudo de uma relação entre dois sistemas de signos separados, como um romance e um filme, é o fato de que os mesmos códigos podem reaparecer em mais de um sistema. (COHEN, 1976, p. 3 *apud* ROSA, 2001, p. 13, tradução nossa).

Para além dessa noção de representação, recordamos que vivemos dentro de uma sociedade de imitação e espetacularização. Entendemos que tanto a visão de *mimesis* de Aristóteles quanto a de sociedade de espetáculos de Guy Debord (2006) são aparatos para a compreensão de como a arte e fabricação da mesma funcionam socialmente. Segundo Debord, a arte mimética é “[...] o resultado e o objetivo do modo dominante de produção” (DEBORD, 2006, p. 6, tradução nossa). O espetáculo é representativo, tomando a vida como um modelo e modelando a vida ao mesmo tempo. Nessa mesma perspectiva, Strathausen (2009) explica-nos o pensamento de André Bazin, o qual enxergamos uma aproximação com as idéias de Platão, a respeito do cinema como ainda

não concretizado,

[...] é um fenômeno idealístico. O conceito que os homens tinham disso existiu amplamente estruturado em suas mentes, como se estivessem em um paraíso platônico, e o que nos toca à maioria de nós, é a resistência obstinada da questão no campo das ideias mais do que qualquer ajuda oferecida pelas técnicas para a imaginação dos pesquisadores. [...] O mito que guia, então, inspirando a invenção do cinema, é a concretização de... um realismo integral, uma recriação do mundo à sua própria imagem [...] (BAZIN 1945, p. 26 *apud* STRATHAUSEN, 2009, p. 5, tradução nossa).

De acordo com Strathausen (2009), a ideia de Bazin é de que o cinema existiu na imaginação das pessoas antes mesmo da criação do aparato tecnológico que fez com que ele pudesse ser concretizado fora do mundo das ideias, mas no mundo real. Para ele, a ideia do cinema ainda não foi totalmente tornada real, haja visto que são criadas ainda hoje, e serão criadas outras mais, tecnologias que tentem fazer com que o mito do que é o cinema imaginado se torne real. “[...] uma realidade fora do mito do ‘original’... Resumindo, o cinema ainda não foi inventado!” (BAZIN 1945, p. 27 *apud* STRATHAUSEN, 2009, p. 6, tradução nossa). O que é argumentado em favor do cinema, tanto através do discurso de Bazin (1945) quanto o de Strathausen (2009), é de que esta é uma arte mimética que, assim como a pintura, foi produzida no intuito de retratar o mito do próprio cinema na mente do homem, ou uma reprodução da realidade. Temos porém limitação na crítica ao cinema, no que este é tangido em suas especificidades enquanto tecnologia midiática.

Retomando a fala de Rosa (2001), recordamos que os produtores de filmes tentam desde o princípio da concepção da mídia realizar produções cada vez mais cativantes e atrativas. Por isso, segundo ela, a condução de narrativas que são realizadas pela sequência de cenas e as adaptações literárias são comuns.

A Escrita terapêutica de Clarice Lispector

Neste caso, pensamos que a produção o filme *Fonte da Vida* (2006), escrito e dirigido por Darren Aronofsky, tenha algo a nos oferecer em vistas de discutir o papel que a literatura desempenha na ficção do filme. A literatura nesse caso não serve como uma inspiração que levou o diretor a conceber o filme, ou como base para a confecção do roteiro. Em *Fonte da Vida*, o diretor-escritor escala a literatura como componente que, dentro do enredo do filme, é o promotor das mudanças psicológicas no personagem principal Tomas, interpretado por Hugh Jackman.

Diante dessa questão percebemos que não se faz necessária uma metodologia crítica que seja própria do universo cinematográfico, ao contrário, procuramos um debate de ideias que possa discutir epistemologicamente a questão da arte e da sua influência no pensamento e comportamento humano, como fator de libertação e de aprendizado. Em auxílio a argumentação que desenvolveremos, traremos à questão a escrita de Clarice Lispector estudado através da uma ótica terapêutica (LEAL 2011, *apud* MORAES, 2012).

Antes de começarmos a tratar do aspecto terapêutico de algumas produções literárias, nesse caso o trabalho de Clarice Lispector, começamos nossa argumentação falando do papel do autor como mediador do mundo para o leitor, e da mediação que este mesmo faz, do mundo para si próprio, através da literatura. O processo de criação de uma narrativa é permeado por uma confluência de pensamentos e desejos que se explicitam nas ideias imprimidas no papel, e essas impressões projetadas pelo escritor são oriundas de sua vivência, de sua própria história e de sua vida cultural e social. Nessa medida, a produção da arte, em geral, tem em sua matéria a vida que lhe é contemporânea e, é por meio da arte que

o homem encontra um meio de expressar essa subjetividade. Dentre outros propósitos, é por meio dela que o ser humano vivencia as sensações e angústias que fazem parte do seu tempo e de sua sociedade. Afinal, como diria John Cage, “[...] arte não é uma fuga da vida, mas sim uma introdução à mesma” (CAGE, 2000, p. 211, tradução nossa). São esses elementos da realidade cultural e social, enraizados na vivência do artista, que são transfigurados e reproduzidos por meio de sua produção subjetiva.

A obra literária carrega em seu cerne, dentre outros sentidos, o senso da subjetividade do autor e o modo como este se relaciona com seu tempo. A literatura dá voz a um ser social, assim sendo, segundo Antônio Candido,

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma ‘expressão’. A literatura, porém, é coletiva no momento em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma ‘comunicação’ (CANDIDO, 2006, p. 147).

A obra, diante desse ponto de vista, se configura como criação que é tanto individual como comunitária, na medida em que dialoga com a vida social, política e histórica na qual o autor se insere. Percebemos o papel do autor atrelado à sua vida social, e é a partir desse diálogo, entre autor e mundo, que começamos a traçar os parâmetros para nossa análise. Através de sua expressão, o autor reorganiza seu mundo e suas concepções,

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (CANDIDO, 2006, p. 187).

Na mesma medida, a leitura é um processo de cunho emancipatório, que atravessa o leitor e o

faz reorganizar seu mundo também. Para Kramer, (2000, p. 22) “A leitura e a escrita podem, na medida em que se configuram como experiência, desempenhar importante papel na formação dos sujeitos.” Ela enfatiza que,

Mas trabalhar com linguagem, leitura e escrita pode ensinar a utopia. Pode favorecer a ação numa perspectiva humanizadora, que convida a refletir, a pensar sobre o sentido da vida individual e coletiva. Essas questões remetem à responsabilidade social que temos, no sentido de provocar – como propõe Adorno - a auto-reflexão crítica, engendrando situações nas quais se torne possível ajudar a frizar a adquirir consciência de si própria, de sua consciência coisificada, de sua indiferença pelo outro. É com essa meta que se justificam a leitura e a escrita (KRAMER, 2000 p.24).

É nessa troca que os sentidos se estabelecem. O autor quando escreve reorganiza seu mundo, e ao mesmo tempo, oferece possibilidade de seu leitor, em diálogo com seu texto, engendrar transformações pessoais. Acreditamos nas palavras de Cosson (2006) que afirma que a leitura afinal,

É mais que um conhecimento a ser reelaborado. Ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos [...]. A experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência. Ou seja, a ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor. Uma e outra permitem que se diga o que não sabemos expressar e nos falam de maneira mais precisa o que queremos dizer ao mundo, assim como nos dizem a nós mesmos (COSSON, 2006, p. 17).

Na mesma medida, enquanto faz com que o leitor rompa seus limites, a literatura é famosa, segundo Moraes (2012), por um efeito desalienante e de corrompimento, e esta usa de exemplos como o acontecido com Don Quixote, “a junta militar liderada pelo general Pinochet banuiu Dom Quixote do Chile porque o general

achava (com bastante razão) que o livro continha um apelo pela liberdade individual e um ataque à autoridade instituída.” (MANGUEL, 1997, p. 320, *apud* MORAES, 2012, p. 1).

A literatura colocada em oposição à moral e ao lado da transgressão e do pecado, como detentora da capacidade de perverter o leitor, encontra ressonância não só neste panorama histórico, mas também nos textos que a compõem. Madame Bovary, personagem de Flaubert, era impedida de ler determinadas obras porque os romances poderiam corrompê-la e envenená-la. O livro poderia deixar a marca roxa da morte naqueles que ousassem tocar as folhas proibidas em *O nome da rosa*, de Umberto Eco (MORAES, 2012, p. 1).

Segundo Moraes, essa contaminação do leitor tem tanto uma conotação de veneno quanto de remédio. De acordo com ela, existem autores do ramo da psicologia que acreditam, assim como a por ela citada Michèle Petit (2009), que a literatura tem poder transformador e que proporciona benefícios. Segundo Petit (2009) *apud* Moraes (2012), a leitura literária dá ao aprisionado o sentido de liberdade, invocando a memória de uma vida anterior ao cárcere.

E, mesmo com a proposta de que a leitura se configure numa atividade emancipatória frente aos dilemas enfrentados pelo leitor, tomamos aqui a citação que Moraes faz de Sigmund Freud, em *Escritores criativos e devaneios* (1908/1996, p.154, *apud*, MORAES, 2012, p. 4), que “[...] compara o ato de criar com o ato de brincar da criança e com as fantasias e devaneios do adulto, indicando que na escrita estaríamos falando de uma atualização das fantasias do escritor.” Entendemos, e retomamos o que foi dito anteriormente, que a escritura tanto auxilia a configuração de mundo do autor quanto o ajuda a reorganizar suas impressões deste. Pensamos por isso que, além do produto da escrita literária, a leitura literária, ser terapêutica, ela também o é para o escritor.

Clarice Lispector viveu uma vida intensa de mulher de diplomata, segundo Lucília Maria

Sousa Romão (2008), ela viajou muitas vezes para a Europa e para os Estados Unidos. Aos dez anos perdeu a mãe. Posteriormente foi “Bacharel, jornalista e contista” (GOTLIB, 2008, *apud* ROMÃO, 2008, p. 351). De acordo com Leal (2011), já na infância, Clarice se sentia culpada por decorrência da morte da mãe e relatou isso numa crônica chamada “Pertencer”,

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa culpa: fizeram-me para uma missão e eu falhei. [...]ei que meus pais me perdoaram por eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. (DM, p. 111 *apud* LEAL, 2011, p. 12).

Novamente, em entrevista posterior Leal (2011), Clarice revela-se culpada pela paraplegia da mãe. O testemunho do sofrimento da mãe, ainda na infância, em conjunção com a pobreza e a fome, fez que o sofrimento e a dor fossem desde então recorrentes na vida de Clarice. A menina criava estórias nas quais inventava um futuro milagroso em que a mãe seria salva de seu sofrimento (MOSER, 2009, *apud* LEAL, 2011, p. 13). Esses planos, porém, não se concretizaram,

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. [...] Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permanecerá apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada... Lembrando-me agora com saudade da dor de escrever livros. (DM, p. 134 *apud* LEAL, 2011, p. 14).

O filme *Fonte da Vida*, leitura e escrita literária que liberta

O filme de Aronofsky, *Fonte da Vida*, é o terceiro longa-metragem do diretor e escritor, que se mantém tradicionalmente nessa dupla função desde o primeiro longa-metragem produzido, *Pi* (1998). Nele, acompanhamos a dor de Tomas, interpretado por Hugh Jackman, e de sua esposa Isabel, interpretada por Rachel Weisz. No momento em que a narrativa começa, Isabel está em fase terminal enfrentando câncer no cérebro enquanto seu marido, médico pesquisador desse campo, tenta encontrar a cura para sua doença. A narrativa se divide em três estórias diferentes, porém: No primeiro, Isabel e Tomas são Izzi Creo e Tom Creo, um conquistador que tenta, no reino Maia, encontrar a fonte da vida eterna. Ela, uma rainha da Espanha, espera por ele em seu castelo. A narrativa do presente relata os fatos do casal, tentando superar o problema do câncer e a necessidade do marido em encontrar a cura, através de uma casca de árvore. A terceira, conta a estória de um viajante no espaço, que se assemelha à um monge, que se alimenta de uma árvore e espera que esta volte à vida.

O que nos chama atenção nesse filme se encontra justamente na literatura. Isabel está a escrever um livro, que narra a história do Conquistador e de sua rainha. Essa escrita está impregnada com a vida corrente de Isabel: ela se transfigura em rainha à espera da fonte da vida eterna, enquanto seu conquistador, sedento por seu amor, procura no perigoso reino Maia pela árvore que foi criada por Deus e que tem a seiva que vai fazê-la ser imortal. Tom Creo, o conquistador, enfrenta muitos perigos e tem uma aventura muito parecida com a que seu marido enfrenta no laboratório: ele persegue a ambição de encontrar a cura para a doença da mulher, mesmo que isso custe seu emprego ou sua amizade com

os colegas de trabalho. Tomas se tornou um homem amargo e ocupado, e o distanciamento, que é causado pela cega ambição em busca da cura para sua mulher, faz com que ele não consiga passar os últimos momentos da vida de sua esposa em sua companhia. Mas o que retoma essa ideia é o fato de que Isabel, ao morrer, deixa o livro interminado para que Tomas o conclua.

O personagem que está no espaço se configura como o homem que enfrenta o desafio de viver uma mudança, de abandonar-se e transcender. É esse homem que se vê forçado a concluir o trabalho de Isabel, de fazer o que lhe foi pedido como último desejo. Ao mesmo tempo, sua revolta lhe é insuportável e ele não consegue compreender o desprendimento de Isabel, que de maneira tão serena, aceitou sua morte.

Finalmente, ao refletir as palavras de Isabel e de reler o livro, Tomas compreende o sentido da imortalidade e da vida humana, transcendendo e terminando a narrativa deixada incompleta por sua esposa.

Considerações finais

Compreendemos que a escrita e a leitura literária na escrita de Clarice e na de Tomas e Isabel são fontes de transformação, de superação de problemas e de reorganização do mundo. No caso do filme *Fonte da Vida*, foi através da leitura de uma obra, que já era uma reorganização do mundo para Isabel, e para ela necessária a fim de compreender o papel e o sentido da morte, que o personagem Tomas conseguiu atingir a compreensão do mistério da vida, transcender e encontrar a saída para seus problemas emocionais. A leitura e a escrita foi terapêutica, mediadora entre o discurso do escritor que sofria, Isabel, e do leitor Tomas, que através da recepção da leitura, produziu e se libertou. Assim, a leitura e escrita literária no filme *Fonte da Vida* dialoga com a escrita

terapêutica de Clarice Lispector, que escreve para compreender e reorganizar seu mundo enquanto nos oferece uma leitura literária que também nos oferece os mesmos benefícios. Percebemos, portanto, a escrita do personagem Tomas e a da autora Clarice Lispector como similares.

Acreditamos que a leitura literária nos auxilia a compreendermos melhor o mundo a nossa volta, e a escrita desta também, a fim de que possamos reorganizar nosso mundo. Quem sabe não foi intenção de Aronofsky fazer com que o papel do leitor, retratado em Tomas, fosse confundido com o de escritor, aquele que produz significados. Como num jogo pra ser decifrado e terminado, o leitor é convidado à participar e encontrar o seu próprio sentido naquilo que lê. Lembramos finalmente da Teoria da Recepção, afinal, como afirma Wolfgang Iser, “[...] trabalho literário não pode ser completamente idêntico ao texto, ou com a realização do texto [pelo leitor], mas de fato, deve se situar entre ambos. [...] A convergência do texto e do leitor faz com que o trabalho literário ganhe existência.” (ISER, 1974, p.274-5, tradução nossa). Nesse caso, diante da leitura, o leitor se configura como aquele que produz novos significados e que, a partir destes, compreende à si mesmo e aos seus dilemas, podendo se emancipar psicologicamente do vazio em que se encontra.

Referências Bibliográficas:

- ARONOFSKY, Darren. *The Fountain*. Warner Bros. 2006.
- CAGE, John. *Conversation with Stanley Kaufman, dans Conversations avec John Cage*. Richard Rostelanetz. Paris: Editions Syrtes, 2000, p. 211.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- DEBORD, Guy; KNABB, Ken. *Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. London: Rebel Press, 2006, pp. 1-18.
- DI ROSA, Lucia. *From page to screen, the role of literature in the films of Luchino Visconti*. National Library of Canada - Bibliothèque nationale du Canada. University of Toronto, 2001. Disponível em: <<http://www.collectionscanada.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/NQ63686.pdf>> Acesso em: 23. mar. 2013.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974. pp. 274-5.
- MORAES, D.F.L. . *Sublimação e o duplo efeito da leitura de Clarice Lispector*. In: V Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e XI Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental 2012, 2012, Fortaleza. V Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e XI Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental 2012, 2012.
- ROMÃO, Lucília Maria Sousa. *Clarice Lispector: imagem, vida e obra*. Estudos Avançados, v. 64, 2008, pp. 349-354.
- Rosmery Esperança Leal. *Os significados da infância na vida e na obra de Clarice Lispector*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Orientador: Jane Fraga Tutikian.
- KRAMER, S. *Leitura e escrita como experiência: seu papel na formação de sujeitos sociais*. Acta Alimentaria, Belo Horizonte, v. 6, n. 31, 2000, pp. 17-27.
- STRATHAUSEN, Carsten. Patrick Süskind's *Perfume: The Relationship Between Literature and Film*. Gegenwartsliteratur, n. 7, 2009, pp. 1-29..

Artigo enviado em: 16/04/2013

Aceite em: 27/07/2013

Interfaces