

Organizador
Nabil Araújo

Imagens em discurso II
escrita do outro como escrita de si



FALE/UFMG
Belo Horizonte
2020

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora

Sueli Maria Coelho

Coordenador

Cristiano Silva de Barros

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais e Diagramação

Ana Claudia Dias Rufino

Revisão de provas

Denise Campos

Ytalo Andrade

ISBN

978-65-87237-07-7 (digital)

978-65-87237-06-0 (impresso)

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

- 5 Apresentação**
- 9 Exumações: do autor**
(“Pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito”)
Nabil Araújo
- 19 Entre o “eu” e o “outro” na ordem do discurso da Grécia Antiga**
Rafael Silva
Sara Anjos
- 37 A validação do juízo de gosto e a representação dos adversários na Querela sobre Homero**
Thiago Santana
- 63 Como fazer teoria: Wolfgang Iser, leitor da modernidade**
Janine Resende Rocha
- 77 Múltiplos agentes da obra: o projeto *Canção de amor para João Gilberto Noll***
Luis Alberto Brandão
- 89 Escrita de si e escrita do outro em *Armadilha para Lamartine* e em sua fortuna crítica**
João Gonçalves Ferreira Christófaros Silva

- 103 A prisão inscrita no corpo: eu x outro na metáfora do inferno**
Ivete Lara Camargos Walty
- 117 Marcel Gautherot na Sacolândia: às margens da nova capital, como fotografar o outro?**
Pedro Gomes Dias Brito
- 137 “Duas almas em um peito”:
Alfred Döblin, médico e escritor, por ele mesmo**
Elcio Loureiro Cornelsen
- 149 Modulações de si no discurso: *ethos*,
imagem do escritor e imaginário da escrita na correspondência e nas entrevistas de Graciliano Ramos**
Thayane Verçosa
- 177 Roberto Bolaño e Arturo Belano: um outro em si**
Fabiana de Oliveira Santos
- 191 Alencar, autor de *A dama das camélias***
Karoline dos Santos
- 213 Crônica da casa assassinada – uma obra polifônica? (Modulações teóricas de um debate crítico)**
Helena de Barros Binoto
- 229 Da tipologia à imagologia: personagens e ponto de vista narrativo em E. M. Forster**
Vinício Berbat
- 247 Sobre os autores**

Apresentação

Ao cabo de sua incursão desmistificadora *Em torno de Roland Barthes: da "morte do autor" ao nascimento do leitor e à volta do autor*, Eurídice Figueiredo constata: "A questão do autor continua central nos debates atuais sobre as escritas de si".¹ Prova disto é o sucesso acadêmico-editorial do livro de Diana Klinger cujo título anuncia, com dicção de manifesto, um dos mais prolíficos nichos dos estudos literários na atualidade: *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Lançado em 2007 como "a melhor introdução ao assunto disponível no momento",² em menos de uma década o livro alcançou sua terceira edição (2016) e o *status* de referência obrigatória, entre nós, quando quer que se debata seriamente a problemática da "autoficção".

O cerne da potência programática do livro reside na fórmula anti-barthesiana em seu subtítulo, "o retorno do autor", enunciada, é claro, em contraposição à famigerada declaração da "morte do autor" (1968), doravante superada: "a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado. [...] Acredito que na atualidade já não seja possível reduzir a categoria de autor a uma função";³ e ainda: "Sustentar a existência de *um retorno do autor* implica necessariamente entrar no debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita. De fato, esses dois termos estão

¹ FIGUEIREDO, *Em torno de Roland Barthes*, 2015, p. 65.

² MORICONI, Orelha, 2016.

³ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016, p. 30.

em estreita relação: da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito”.⁴

Ora, mas justamente em vista dessa performatividade inerente *desde sempre* à escrita é que a noção de autoficção “como uma característica própria da narrativa contemporânea”⁵ não se sustenta. Klinger lamenta que “em muitas das discussões acadêmicas e jornalísticas esse conceito [autoficção] tem adquirido uma amplitude tal que parece abranger desde *Infância* de Graciliano Ramos até os *blogs* pessoais”,⁶ mas o fato é que a concepção de uma *performance da subjetividade pela escrita* não pode e não deve ser circunscrita a uma determinada época, a menos que nos deixemos reger pelo fetichismo historicista do “contemporâneo”; ou a um determinado gênero discursivo, a menos que nos deixemos reger pelo fetichismo essencialista do “(auto)ficcional”.

Se “pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito”⁷ tornou-se, de fato, uma tarefa incontornável para os estudos literários no século XXI, a mesma não se cumprirá a contento ignorando-se que “o debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita” já vem sendo travado nos estudos da linguagem e na teoria da literatura há mais de meio século. Nesta perspectiva, aliás, não há “produção da subjetividade” que não se dê num horizonte de *alteridade* discursiva, reconhecendo-se, com isso, a coexistência e a codependência entre o que Klinger concebe como modalidades distintas de escrita: a “de si”, a “do outro”.

Neste livro, reúnem-se os textos revistos de algumas das comunicações apresentadas no simpósio temático “Imagens em discurso: escrita do outro como escrita de si”, no âmbito do XVI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Brasília, UnB, 2019).

O referido simpósio, coordenado por mim e pelo professor Élcio Cornelsen (UFMG), voltou-se para as dinâmicas de cocriação de imagens

⁴ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016, p. 23.

⁵ KLINGER, *Escrita de si como performance*, 2008, p. 18.

⁶ KLINGER, *Escrita de si como performance*, 2008, p. 18.

⁷ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016, p. 28.

do Outro e de Si nos discursos, sem restrição de época ou gênero; mais especificamente pela maneira como uma “imagem de si” se revela a partir de uma “imagem do outro”, ao modo de “de uma tomada de consciência de um Eu em relação a um Outro”.⁸

Como essa “tomada de consciência” se performa, por exemplo, na construção de personagens narrativas a partir de um ponto de vista enunciativo? Desde seus primórdios – com Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster –, a moderna teoria da personagem se viu assombrada pela problemática do ponto de vista; depois do degredo a que a narratologia estruturalista a relegou, ela retorna pela via de uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa.⁹

Tomando como mote a reflexão acerca da *figuração* como “conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens”,¹⁰ o simpósio se constituiu como espaço de teorização e de análise da tomada de consciência de um Eu em relação a um Outro nessa performance figurativa; em suma: da escrita do outro como escrita de si.

Esta coletânea dá continuidade à divulgação do trabalho em curso no grupo de pesquisa interinstitucional “Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade” (CNPQ), que congrega pesquisadores e alunos de pós-graduação do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, vinculados, sobretudo, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

Nabil Araújo

Referências

FIGUEIREDO, Eurídice. *Em torno de Roland Barthes: da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor*. Santa Maria (RS): PPG/L/UFMS, 2015.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.

⁸ PAGEAUX, *Elementos para uma teoria literária*, 2011.

⁹ Conferir: RABATEL, *Homo Narrans*, 2016.

¹⁰ REIS, *Dicionário de estudos narrativos*, 2018, p. 165.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

MORICONI, Ítalo. Orelha. In: KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia A. F. de Camargo. In: PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EDURI/Hucitec/EdUFMS, 2011. p. 109-127.

RABATEL, Alain. *Homo narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. v. 1. Tradução de Maria das Graças S. Rodrigues, Luis Passegui e João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

Exumações: do autor ("Pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito")

Nabil Araújo

Para os integrantes do grupo de pesquisa "Retorno à Poética: imagologia, referência, genericidade" (CNPQ), pela interlocução e pela amizade.

Giros em falso em torno da "morte do autor"

A recente reflexão teórico-crítica acerca das "escritas de si" costuma apoiar-se numa narrativa de "morte e renascimento" do autor. Exemplos disso, no Brasil, são os livros *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*,¹ de Diana Klinger, e *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*,² de Eurídice Figueiredo.

O cerne da potência programática do livro de Klinger, que em menos de uma década alcançou sua terceira edição, reside na fórmula antibarthesiana em seu subtítulo, "o retorno do autor", enunciada, é claro, em contraposição à famigerada declaração da "morte do autor" (1968), doravante dita superada: "a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado. [...] Acredito que na atualidade já não seja possível reduzir a categoria de autor a uma função".³ Figueiredo, por sua vez, identifica na obra tardia do próprio Barthes o ultrapassamento a que se refere Klinger. "Esses últimos livros e artigos de Barthes já apontam para as mudanças de paradigma que estavam se processando tanto nele enquanto autor quanto no mundo literário francês", observa a autora, concluindo: "Ele deixava para

¹ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016[2007].

² FIGUEIREDO, *Mulheres ao espelho*, 2013.

³ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016[2007], p. 30.

trás as fórmulas mais duras do estruturalismo, em favor de uma valorização da subjetividade”.⁴

Em ambos os livros, portanto, o estruturalismo é tomado como agente de obliteração do sujeito da escrita; daí o imperativo programático enunciado por Klinger de se “pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito”.⁵ Com vistas, então, ao que chama de “debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita”, Klinger reconhece: “Sustentar a existência de *um retorno do autor* implica necessariamente entrar no debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita. De fato, esses dois termos estão em estreita relação: da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito”.⁶

Bem entendido, a superação da obliteração estruturalista do sujeito da escrita deveria se dar por uma espécie de retorno pós-estruturalista ao autor, à maneira de um desrecale do sujeito como performance discursiva na produção escrita da Antiguidade até hoje. Ao invés disso, contudo, o que aí se anuncia é um pretense “retorno do autor” na produção escrita contemporânea, ao modo de um novo gênero discursivo (“autoficção”), correndo paralelamente, eventualmente de modo cruzado, a uma pretensa “virada etnográfica” nessa mesma produção: “Assim, nestas ficções confluem duas perspectivas, a escrita de si e a escrita do outro, que identificamos com duas tendências da narrativa contemporânea: o ‘retorno do autor’ e a ‘virada etnográfica’”.⁷

Aí avulta uma confusão que parece atravessar em bloco, também ela, o conjunto da recente reflexão teórico-crítica acerca das “escritas de si”: aquela entre *recepção* literária – mais especificamente a recepção especializada da literatura, na forma da crítica acadêmica – e *produção* literária. A “morte” declarada por Barthes em 1968, no âmbito da primeira instância, repercutiu no máximo entre seus pares acadêmicos, ao menos entre aqueles sob a zona de influência do chamado “estruturalismo francês”, e não, obviamente, no âmbito da segunda instância, isto é, entre os próprios escritores em geral, que evidentemente não passaram, como

⁴ FIGUEIREDO, *Mulheres ao espelho*, 2013, p. 24.

⁵ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016[2007], p. 28.

⁶ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016[2007], p. 23.

⁷ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016[2007], p. 10.

categoria, a conformar sua produção escrita ao pretense atestado de óbito do “autor”.⁸ Assim sendo, não é com vistas ao âmbito da produção literária que faz sentido declarar-se algo como um “retorno do autor” (com vistas a este âmbito, não se pode rigorosamente afirmar que “o autor” tenha, alguma vez, “partido”), e sim, no máximo, com vistas ao âmbito da recepção literária especializada, isto é, acadêmica.

“Pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito”

Se “pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito” tornou-se, de fato, uma tarefa incontornável para os estudos literários no século XXI, a mesma não se cumprirá a contento ignorando-se que “o debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita” já vem sendo travado nos estudos linguísticos e na teoria da literatura há mais de meio século, desde que se deslocaram para o centro da reflexão pós-estruturalista sobre o discurso as problemáticas da enunciação, do dialogismo e da polifonia, em vista das quais a confluência entre “escrita de si” e “escrita do outro” é, não uma excepcionalidade, mas constitutiva de todo e qualquer discurso.

O reconhecimento desse estado de coisas já se encontra, por exemplo, na própria obra, hoje clássica, de Linda Hutcheon, evocada por Klinger ao declarar o ultrapassamento histórico da obliteração modernista-estruturalista “da voz e do corpo que escreve”:⁹ *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*.¹⁰ No capítulo 5 do livro, intitulado “Contextualizando o pós-moderno: a enunciação e a vingança da *parole*”, Hutcheon identificava o ultrapassamento de que fala Klinger, a título de uma virada pós-modernista nas humanidades, na ascensão da problemática enunciativa sob a égide de Émile Benveniste. “À luz da

⁸ Mesmo no âmbito acadêmico dos Estudos Literários a repercussão/influência do artigo deve ser vista com ressalvas; como testemunha Eurídice Figueiredo (*Em torno de Roland Barthes*, 2015, p. 17): “Na minha experiência de professora e pesquisadora, li inúmeras vezes em teses, dissertações, artigos e projetos de pesquisa, referências ao célebre artigo de Barthes [...] que demonstravam claramente que a compreensão era limitada, quiçá nula. Em alguns casos podia-se perceber, talvez, um pouco de má fé”.

⁹ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016 [2007], p. 30.

¹⁰ Edição brasileira: HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, 1991 [1987].

ênfase estruturalista na *langue* e na relação arbitrária, mas estável, entre significante e significado, o pós-modernismo poderia ser chamado de 'a vingança da *parole*' (ou, pelo menos, da relação entre o sujeito, como gerador da *parole*, e o ato ou processo de geração)", sentenciava, com efeito Hutcheon, arrematando: "O pós-modernismo ressalta o discurso ou a 'linguagem na ação' (Benveniste [...]), a linguagem como comunicação entre dois agentes".¹¹ Mais à frente: "Benveniste sugeriu que na verdade a enunciação, o ato comunicativo, é o momento da construção do sujeito na linguagem (pelo sistema da linguagem)";¹² "o que é evidente tanto na teoria quanto na arte pós-modernas é um impulso de abrir os modelos semióticos predominantes à pragmática, ou seja, à situação de discurso".¹³

Desde Benveniste, portanto, a consciência enunciativa teria se disseminado e se consolidado a ponto de caracterizar uma verdadeira mudança de paradigma: "é nos diversos discursos do pós-modernismo que estamos percebendo a inserção e a subversão das noções de objetividade e transparência linguística que negam o 'sujeito enunciador'", explicava, com efeito, Hutcheon,¹⁴ acrescentando que, "ao menos nos últimos 20 anos, os teóricos literários de todas as linhas têm lançado, conforme Robert Jauss já em 1969, a hipótese de que o velho (e, nesse caso, formalista) paradigma estético estava esgotado e que era iminente a consolidação de um novo paradigma".¹⁵ Observa-se, em suma, como, no final da década de 1980, Hutcheon fazia remontar o desrecalque do sujeito enunciador (via ascensão da consciência enunciativa) nos estudos linguísticos e literários a quase três décadas antes; assim:

Se não antes, ao menos a partir da famosa formulação de Jakobson para seu modelo de comunicação (1960), tanto a literatura como a teoria literária têm se mostrado autoconscientes em relação à natureza de dependência contextual do signo linguístico, em relação à importância, para a significação, das circunstâncias que estão ao redor de qualquer enunciação. Aqui é preciso mencionar um aspecto

¹¹ HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 113. Conferir: BENVENISTE, *Problemas de linguística geral*, 1976.

¹² HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 114.

¹³ HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 114.

¹⁴ HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 105.

¹⁵ HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 105.

óbvio: a arte da enunciação sempre inclui um produtor enunciativo, bem como um receptor da enunciação, e por isso suas interrelações constituem parte relevante do contexto discursivo. Esse aspecto só precisa ser mencionado porque, em nome coletivo da universalidade científica (e da objetividade), do realismo no romance e de vários formalismos críticos, é essa entidade enunciativa que tem sido suprimida – como sujeito humanista individual e até mesmo como o produtor pressuposto de um discurso “situado”. É este último que passou recentemente a ser o foco da atenção na teoria, desde os argumentos de Said a favor do *engagement* crítico até os conceitos dos teóricos do ato de fala sobre a enunciação como sendo sempre produzida numa situação (dentro de um conjunto de circunstâncias contextuais), e por e para seres intencionais.¹⁶

Para além de Benveniste, avulta, para Hutcheon, nesse cenário “pós-modernista” de superação do objetivismo estruturalista, a centralidade da obra de Mikhail Bakhtin, que, também ele, enfatizou a impossibilidade de se compreender e de se explicar a comunicação verbal fora de seu vínculo com uma situação concreta de enunciação. “Além disso”, destaca Hutcheon, “ele afirmava que a linguagem não constitui um meio neutro que seja propriedade privada do usuário; ela é ‘superpovoada’ com as intenções alheias”.¹⁷ Evoca-se aí, certamente, a problemática bakhtiniana da polifonia e do dialogismo no discurso. Nesta perspectiva não há “produção da subjetividade” que não se dê num horizonte de *alteridade* discursiva, reconhecendo-se, com isso, a coexistência e a codependência entre o que Klinger concebe como modalidades distintas de escrita: a “de si”, a “do outro”.¹⁸

Marcos de uma teoria pós-estruturalista do discurso

Relembremos, aqui, alguns marcos dessa reflexão nas últimas quatro décadas, a título de uma sucessão de exumações do autor na teoria pós-estruturalista do discurso:

¹⁶ HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 105-106.

¹⁷ HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p. 111.

¹⁸ Conferir: BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1997; BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, 2003.

(I) a teoria polifônica da enunciação desenvolvida por Oswald Ducrot, que assume o conceito de polifonia formulado por Bakhtin para o texto e o considera em relação ao enunciado;¹⁹

(II) a “abordagem do outro no discurso” desenvolvida por Jacqueline Authier-Revuz a partir de Bakhtin e Lacan, que complexificou a concepção de polifonia ao distinguir da “heterogeneidade mostrada” uma “heterogeneidade constitutiva” do discurso;²⁰

(III) a abordagem do *ethos* como imagem de si no discurso em desenvolvimento desde meados da década de 1980 por Dominique Maingueneau a partir da teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot;²¹

(IV) a abordagem enunciativa e interacionista do ponto de vista narrativo em desenvolvimento desde a década de 1990 por Alain Rabatel, também a partir da teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot.²²

Um quinto marco a ser destacado, à guisa de síntese, são os estudos de imagologia – campo da Literatura Comparada voltado para análise da imagem do “outro” no discurso – tal como retomados e atualizados por Daniel-Henri Pageaux, de acordo com quem “toda imagem procede de uma tomada de consciência [...] de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. [...] é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural”;²³ “[uma] língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura”;²⁴ de modo que: “Toda alteridade revela uma identidade – e vice versa”.²⁵ Como observa, ainda, Pageaux: “Hoje, os estudos de imagologia são

¹⁹ Seu “Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation” foi publicado em *Le dire et le dit* (1984). Edição brasileira: DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987, p. 161-218.

²⁰ Authier-Revuz publica em 1982 seu hoje clássico artigo “Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours”. Edição brasileira: AUTHIER-REVUZ, Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso, 2004, p. 11-80.

²¹ Conferir: MAINGUENEAU, O ethos, 2001, p. 137-154; MAINGUENEAU, Ethos, cenografia, incorporação, 2005, p. 69-92.

²² Em 2009, Rabatel publica em dois volumes a monumental obra de síntese *Homo narrans: pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, que acaba de ganhar uma segunda edição em volume único (2019). Edição brasileira parcial: RABATEL, *Homo narrans*, 2016.

²³ PAGEAUX, Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, 2011, p. 110.

²⁴ PAGEAUX, Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, 2011, p. 111.

²⁵ PAGEAUX, Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, 2011, p. 111.

reconhecidos pelo *establishment* comparatista como uma das bases dos estudos culturais, e até mesmo do 'multiculturalismo'".²⁶

Autoficção é o nome de quê?

Voltemos, para encerrar, ao debate recente acerca da "autoficção". Klinger lamenta que "em muitas das discussões acadêmicas e jornalísticas esse conceito [autoficção] tem adquirido uma amplitude tal que parece abranger desde *Infância* de Graciliano Ramos até os *blogs* pessoais",²⁷ mas o fato é que a concepção de uma *performance da subjetividade pela escrita* não pode e não deve ser circunscrita a uma determinada época, a menos que nos deixemos reger pelo fetichismo historicista do "contemporâneo"; ou a um determinado gênero discursivo, a menos que nos deixemos reger pelo fetichismo essencialista do "(auto)ficcional".

Como fica patente no debate que há mais de quatro décadas se desenrola na França sobre o assunto,²⁸ as tentativas de se definir as características intrínsecas de um pretenso gênero autoficcional malograram uma a uma, ainda que reconheçamos, com Philippe Gasparini, que "a questão da autoficção tem o mérito de relançar e estimular a reflexão sobre os gêneros".²⁹ Na prática, contudo:

É preciso constatar que "autoficção" se tornou, hoje, o nome de todos os tipos de textos em primeira pessoa. Funcionando como um "arquigênero", ele subsume todo "o espaço autobiográfico": passado e contemporâneo, narrativo e discursivo; com ou sem contrato de verdade. Vítima ou beneficiário dessa confusão, o termo começa a ser empregado para valorizar ou desvalorizar não apenas livros de todos os gêneros, mas também álbuns de histórias em quadrinhos, filmes, espetáculos e obras de arte contemporânea.³⁰

Aqueles que, apesar disso, insistem em tentar demarcar a especificidade da chamada "autoficção" em relação às demais "escritas do eu", apelarão, então, analogamente ao que fizera Philippe Lejeune quanto à "autobiografia", para a noção de "pacto" – neste caso, de um pretenso

²⁶ PAGEAUX, Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, 2011, p. 109.

²⁷ KLINGER, Escrita de si como performance, 2008, p. 18.

²⁸ Conferir: NORONHA, *Ensaio sobre a autoficção*, 2014.

²⁹ GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014, p. 181.

³⁰ GASPARINI, *Autoficção é o nome de quê?*, 2014, p. 214.

“pacto autoficcional”. “Ora, dizer que toda escrita do eu é uma prática autoficcional, justificando ser impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção, é a mesma coisa que negar à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção”, afirma, por exemplo, Anna Faedrich, insistindo ser “necessário considerar o pacto estabelecido pelo autor com o leitor”.³¹

Quaisquer que sejam os poderes que se queira atribuir a este pretenso pacto, não se pode ignorar, contudo, que a “intenção do autor” quanto ao que ele próprio escreve é apenas o primeiro e o mais estável dos regimes de genericidade a se levar em conta,³² havendo ainda um regime “leitorial”, correspondente às grades interpretativas aplicadas a um texto ao longo do tempo, muitas vezes à revelia do autor, além de um regime “editorial”, correspondente às determinações e modificações de enquadramento de um texto acarretadas por suas publicações e/ou traduções sucessivas. Em suma: que a genericidade de um texto “resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitorial”.³³

Esgotada, ao que tudo indica, a orientação ontológica do debate sobre a autoficção, para que este, ao “relançar e estimular a reflexão sobre os gêneros”, tenha, de fato, algum rendimento teórico-crítico nesse sentido, não pode se deixar reduzir à mera defesa e ilustração da “intenção autoral” nos estudos literários, dedicando-se antes, ao invés disso, a iluminar o multifacetado fenômeno da genericidade em toda sua complexidade discursiva.

Referências

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar. Tradução de João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso [1982]. Tradução de Alda Scher e Elsa M. N. Ortiz. In: AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade*: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 11-80.

³¹ FAEDRICH, O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea, 2015, p. 48.

³² ADAM; HEIDMANN, *O texto literário*, 2011, p. 19.

³³ ADAM; HEIDMANN, *O texto literário*, 2011, p. 20.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria G. Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EdUSP, 1976.
- DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação [1984]. Tradução de Eduardo Guimarães. In: DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. p. 161-218.
- FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, n. 40, p. 45-60, 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Em torno de Roland Barthes: da "morte do autor" ao nascimento do leitor e à volta do autor*. Santa Maria (RS): PPGL/UFSM, 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EduERJ, 2013.
- GASPARI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991[1987].
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016[2007].
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. Tradução de Sírio Possenti. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.
- MAINGUENEAU, Dominique. O ethos. In: MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 137-154.
- NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia A. F. de Camargo. In: PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/EdUFSM, 2011. p. 109-127.
- RABATEL, Alain. *Homo narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. v. 1. Tradução de Maria das Graças S. Rodrigues, Luís Passegui e João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

Entre o “eu” e o “outro” na ordem do discurso da Grécia Antiga

Rafael Silva
Sara Anjos

O livro *Escritas de si, escritas do outro* de Diana Klinger, publicado em 2007, propõe uma síntese teórica das discussões das últimas décadas sobre a questão da autoficção e de outras modalidades da escrita de si. Partindo das proposições de Serge Doubrovsky e Philippe Lejeune, a autora compreende esse aspecto da literatura contemporânea à luz do que uma certa tradição filosófica entende como a “crise do sujeito” e a “morte do autor”. Para ela, uma marca exclusiva das narrativas contemporâneas seria a forma como respondem ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito, podendo ser notada na obra de autores como João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Washington Cucurto e Bernardo Carvalho. Daí ela falar da existência de um “retorno do autor” e de uma “virada etnográfica” como traços distintivos das obras desses autores. Entretanto, no momento de sintetizar o primeiro capítulo de seu livro, o mais teórico-filosófico, a autora propõe o seguinte:

Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.¹

¹ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016 [2007], p. 62.

Ora, dada a definição de autoficção aí sugerida, poderíamos questionar a sua tentativa de delimitar essas características como traços majoritariamente definidores de certas narrativas contemporâneas. É surpreendente que em um texto pouco posterior à publicação de seu livro, Klinger critique a forma abrangente que o conceito parece ter ganhado em muitas das discussões acadêmicas e jornalísticas recentes, pois não lhe parecia correto falar de autoficção para tratar “desde *Infância*, de Graciliano Ramos, até os *blogs* pessoais”.² Há, todavia, uma incompatibilidade entre essa tentativa de delimitação e a abrangência do conceito operacionalizado por ela. Acreditamos que mesmo obras antigas, nas quais não seria possível falar de um “narcisismo midiático” e de uma “crítica do sujeito”, podem ser lidas a partir da noção de “uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente”.³

Na retrospectiva que a autora realiza sobre a história das escritas de si, ela retoma Foucault ao reconhecer que, na Antiguidade, o “eu” não é apenas um assunto sobre o qual escrever, mas que esse tipo de escrita contribui especificamente para a formação de si. Contudo, ela acredita haver um abismo epistemológico entre os escritos de viés autobiográfico de autores como Sêneca e Santo Agostinho e aqueles que vêm a ser publicados a partir de Nietzsche, Freud, Foucault e Barthes.

Levando em conta as considerações de autores que pensam a linguagem como fenômeno dialógico, pretendemos sugerir que todo discurso se fundamenta numa relação entre um “eu” e um “tu” construídos discursivamente. Que a primeira pessoa assim constituída, seja nos versos de Homero e Hesíodo, seja na prosa de Heródoto e Luciano de Samósata, possa ser lida como implicando seus autores, não como pessoas biográficas, mas sim como personagens internos ao discurso, é o que pretendemos sugerir em seguida. Para isso, partimos das seguintes premissas:

² KLINGER, *Escrita de si como performance*, 2008, p. 18.

³ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016[2007], p. 62.

Nas duas primeiras pessoas, há ao mesmo tempo uma pessoa implicada e um discurso sobre essa pessoa. *Eu* designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o "eu": dizendo *eu*, não posso deixar de falar de mim. Na segunda pessoa, "tu" é necessariamente designado por *eu* e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do "eu"; e, ao mesmo tempo, *eu* enuncia algo como um predicado de "tu".⁴

Esses são os pressupostos da compreensão dialógica da linguagem, no mesmo sentido desenvolvido por Bakhtin e Volochínov, quando destacam a importância da dimensão contextual de todo ato de linguagem para o entendimento do mesmo.⁵ É com base nisso que evidenciaremos e distinguiremos algumas formas de escrita de si na Grécia Antiga, observando a presença do "eu" que é a um só tempo criador e criatura do seu próprio discurso.

Começemos por aquele que é considerado por muitos o primeiro poema da tradição grega antiga: a *Ilíada*. Seu próêmio sintetiza a narrativa épica, anunciando o seguinte:

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.⁶

Na chamada "invocação à Musa", temos um esboço da situação de enunciação de todo o poema: o chamamento à segunda pessoa, bem definida pelo vocativo – para *ordenar-lhe* que cante a cólera de Aquiles –, é, pensando na relação dialógica entre um "eu" e um "tu", feito pela

⁴ BENVENISTE, *Problemas de linguística geral*, 1976, p. 250.

⁵ Segundo os autores: "Em suma, em toda enunciação, por mais insignificante que seja, renova-se sem cessar essa síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre a vida interior e a vida exterior." (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1995, p. 66). Em sua importante obra posterior, Teoria do romance, Bakhtin sugere ainda que: "O discurso, ao abrir caminho para o seu sentido e a sua expressão através de um meio verbalizado pelas diferentes dicções do outro, entrando em assonância e dissonância com os seus diferentes elementos pode enformar sua feição e o seu tom estilístico nesse processo dialogado." (BAKHTIN, *Teoria do romance*, 2015, p. 50).

⁶ HOMERO, *Ilíada*, 2013, 1.1-7. (Tradução de Frederico Lourenço). No original: μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/ οὐλομένην, ἣ μυρ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε./ πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν/ ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν/ οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή./ ἔξ οὐ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε/ Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

primeira pessoa não nomeada.⁷ Entretanto, ela se encontra efetivamente presente desde o primeiro verso da epopeia e continuará assim, perceptivelmente ou não, ao longo de toda a narrativa. Da mesma forma, constata-se isso também no próêmio da *Odisseia*, de maneira ainda mais clara, pois há aí a presença efetiva da primeira pessoa do singular: “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou”.⁸

Essas ocorrências sugerem o delineamento de um “eu” em sua relação privilegiada com a dimensão divina – personificada na figura da Musa –, fato que dá o lastro de verdade [*alétheia*] para aquilo que o poeta comunica. Na tradição arcaica, as Musas são entidades filhas de Memória [*Mnēmosýnē*] e isso lhes garante a prerrogativa de inspirar um canto que ultrapassa as limitações relativas à lembrança da espécie humana e à abrangência de seu conhecimento. Uma das ocorrências mais emblemáticas dessa compreensão está presente no episódio do catálogo das naus, que se inicia com os seguintes versos:

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas –
pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,
ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos –,
quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.
A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
uma voz indefectível e um coração de bronze,
a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,
me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion.
Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus.⁹

Nessa passagem, vemos o uso dessa primeira pessoa do singular de forma ainda mais explícita do que nos trechos anteriores: fundamentando a veracidade do seu discurso humanamente impossível na figura das Musas Olímpias – que são invocadas como a segunda pessoa do

⁷ BRANDÃO, *Antiga Musa*, 2015, p. 32.

⁸ HOMERO, *Odisseia*, 2011, 1.1. (Tradução de Frederico Lourenço). No original: ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.

⁹ HOMERO, *Íliada*, 2013, 2. 484-493. (Tradução de Frederico Lourenço). No original: ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δῶματ' ἔχουσαι / ἡμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν / οἱ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν / πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / οὐδ' εἰ μοι δέκα μὲν γλώσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴην, φωνῆ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δὲ μοι ἦτορ ἐνείη, / εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο / θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον / ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆας τε προπάσας.

discurso –, o “eu” do poeta aí configurado encontra explicitação por meio de um enfático *egó*: eu próprio.¹⁰ Por meio desse tipo de recurso recebemos algumas informações daquele que, no momento da *performance*, colocava-se como o mais imediato “autor” da narrativa.

Essa abertura da presença de um “eu” construído em seu próprio discurso é o que permite o tipo de leitura feita por um helenista brasileiro contemporâneo, Luiz S. Krausz. Ele faz uma interpretação biografizante do “eu” presente em alguns poemas arcaicos – como os de Hesíodo, Arquíloco e Álcman.¹¹ Da perspectiva teórica defendida por esse pesquisador, por exemplo:

Hesíodo era um pastor da cidade de Ascra, na Beócia, habituado a uma existência de escassez e dificuldades, numa região empobrecida. Viveu em torno do ano 700 a.C. Seu pai, nativo de Cyme, na Eólia, emigrou, ao que tudo indica, por motivos econômicos, estabelecendo-se em Ascra para criar a família. Hesíodo era um homem simples, um pastor habituado a cuidar de seus rebanhos de cabras na região do monte Hélicon. A paisagem encantadora da região e sua vegetação luxuriante à época, cedo lhe permitiram conhecer os encantos da natureza, então atribuídos, na religiosidade popular, às Ninfas, deuses dos montes e bosques.¹²

Ainda que não compartilhemos dessa perspectiva teórica – na medida em que seguimos o que tem sido sugerido por estudos da teoria oralista, tal como desenvolvida sobretudo desde Milman Parry e Albert Lord¹³ –, o fato é que os poemas atribuídos a Hesíodo contêm um “eu” daquele que surge como “autor” da mensagem poética, ainda que essa figura “autoral” deva ser entendida como um personagem construído discursivamente. Isso é o que fica sugerido em versos famosos nos quais ele se nomeia diretamente como Hesíodo, relatando o incidente em que teria entrado em contato pela primeira vez com as Musas, por ocasião de sua introdução à arte divina da poesia inspirada:

¹⁰ BRANDÃO, *Antiga Musa*, 2015, p. 42.

¹¹ Para um tratamento sobre os modos de leitura em chave biográfica da obra de Homero, conferir: GRAZIOSI, *Inventing Homer*, 2002; LACERDA, *Metamorfoses de Homero*, 2003; JUDET DE LA COMBE, *Homère*, 2017. Para uma reunião das principais abordagens contestadoras desse tipo de proposta interpretativa para os poemas homéricos, conferir: MALTA, *A musa difusa*, 2015.

¹² KRAUSZ, *As Musas*, 2007, p. 96-97.

¹³ PARRY, *The making of homeric verse*, 1971; LORD, *The Singer of Tales*, 1971.

Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar.

[...]

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-égide:
"Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações."¹⁴

Sem querer entrar na controversa interpretação relativa àquilo que as Musas dizem aí,¹⁵ o que nos interessa é a configuração dessa primeira pessoa em sua relação com o "outro" de seu discurso – nesse caso, as Musas a quem ele se dirige, ainda que seja possível imaginar também a situação de *performance* na qual o público também estaria presente como receptor de sua mensagem. Ainda que fosse possível trabalhar as diferenças entre quem toma a iniciativa do canto nos trechos anteriormente citados de Homero (quando o "eu" recorre às Musas) e de Hesíodo (quando o "eu" é escolhido por elas), na linha do que sugere Brandão, é inegável que ambos configuram discursivamente um "eu" que é imediatamente responsável por seus próprios discursos, ainda que se fundamentando na inspiração divina.¹⁶ No caso de Hesíodo, isso será de certa forma prolongado no outro poema que a tradição arcaica lhe atribui – *Trabalhos e dias* –, no qual a dimensão didática reforça a interação entre uma primeira pessoa, a do *magister*, e uma segunda, a do aprendiz (no presente caso, Perses, irmão do "eu" magistral). Tais são as características discursivas mais eminentes da poesia didática, com suas lições de conteúdo ético-moral e prático.¹⁷

¹⁴ HESÍODO, *Teogonia*, 2012, 1; 22-28. (Tradução de Jaa Torrano). No original: μουσῶν Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀεῖδεν./ [...] αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδίην./ ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο./ τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαί πρὸς μῦθον εἶπον./ Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο/ ποιμένες ἄρραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον./ ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα./ ἴδμεν δ'· εὔτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρῦσασθαι.

¹⁵ Para diferentes interpretações da passagem, conferir: DETIENNE, *Mestres da verdade na Grécia arcaica*, 1988, p. 42-44; KRAUSZ, *As Musas*, 2007, p. 105-110; SILVA, A ordem do discurso na Atenas Clássica, 2017, p. 2684-2694; BRANDÃO, *Antiga Musa*, 2015, p. 73-87.

¹⁶ BRANDÃO, *Antiga Musa*, 2015, p. 73-74.

¹⁷ Para mais detalhes sobre a poesia didática antiga, principalmente em sua vertente latina, conferir: TREVIZAM, *Poesia didática*, 2014.

Que se leve em conta o que fica sugerido acerca das pessoas envolvidas na situação enunciativa de *Trabalhos e dias* no seguinte trecho do poema:

Tu mesmo espera até vir o tempo da navegação;
então nau veloz puxa ao mar e nela carga
arranjada apronta para lucro à casa granjear,
como meu e teu pai, grande tolo Perses,
com barcos navegava, carente de vida nobre.
Ele um dia também veio aqui após muito mar cruzar,
tendo deixado a Cime eólia em negra nau,
não fugindo de abastança, riqueza e fortuna,
mas da vil pobreza, a que Zeus dá aos homens.
Fixou-se perto do Hélicon em miserável vilarejo,
Ascra, ruim no inverno, cruel no verão, boa jamais.
Tu, Perses, lembra-te dos trabalhos
na estação, de todos, sobretudo os da navegação.¹⁸

Como se vê com base nos exemplos citados, a construção discursiva do “eu” na poesia do período arcaico fundamenta-se numa relação incontornável com uma dimensão divina. A partir de um processo gradual de laicização dessa palavra mágico-religiosa, como foi apontado por Detienne, e seguido por Foucault, Krausz e Silva,¹⁹ o próprio “eu” construído pelos mais característicos discursos do período clássico sofre esse mesmo tipo de transformação. É o que encontramos, por exemplo, em gêneros mais próximos da prosa do que da poesia (em termos formais), como a historiografia, a retórica e a filosofia, entendidos como novos campos discursivos mais específicos.²⁰

¹⁸ HESÍODO, *Trabalhos e dias*, 2013, 630-642. (Tradução de Christian Werner). No original: αὐτὸς δ' ὥρσιον μίμνειν πλόον, εἰσόκεν ἔλθῃ / καὶ τότε νῆα θοὴν ἄλαδ' ἐλκέμεν, ἐν δέ τε φόρτον / ἄρμενον ἐντύνασθαι, ἴν' οἴκαδε κέρδος ἄρῃαι, / ὡς περ ἐμὸς τε πατὴρ καὶ σός, μέγα νῆπιε Πέρση, / πλωϊζέσκα' ἐν νηυσί, βίου κεχρημένος ἐσθλοῦ / ὅς ποτε καὶ τῆδ' ἦλθε, πολὺν διὰ πόντον ἀνύσασα, / Κύμην Αἰολίδα προλιπῶν, ἐν νῆι μελαίνῃ / οὐκ ἄφενος φεύγων οὐδὲ πλοῦτόν τε καὶ ὄλβον, / ἀλλὰ κακὴν πεινίην, τὴν Ζεὺς ἀνδρεσσι διδῶσιν / νάσαστο δ' ἄγχ' Ἐλικῶνος δίζυρῃ ἐνὶ κώμῃ / Ἄσκη, χεῖμα κακῆ, θέρει ἀργαλέῃ, οὐδὲ ποτ' ἐσθλῆ / τύνη δ', ὦ Πέρση, ἔργων μεμνημένος εἶναι / ὠραίων πάντων, περὶ ναυτιλῆς δὲ μάλιστα.

¹⁹ DETIENNE, *Mestres da verdade na Grécia arcaica*, 1988, p. 45-55; FOUCAULT, *A ordem do discurso*, 1996, p. 14-15; KRAUSZ, *As Musas*, 2007, p. 117; SILVA, *A ordem do discurso na Atenas clássica*, 2017, p. 2687.

²⁰ Segundo a compreensão algo esquemática de Bakhtin (*Teoria do romance*, 2015, p. 61): “Até sobre o que é do outro o poeta fala em sua própria linguagem. Para elucidar o universo do outro, ele nunca recorre à linguagem do outro como mais adequada a esse universo. Já o prosador, como veremos, até sob o que é seu procura falar na linguagem do outro (por exemplo, na linguagem não literária de um narrador, representante de um determinado grupo socioideológico), e amiúde mede o seu universo por escalas linguísticas alheias.”

A historiografia, por exemplo, poderia ser vista como o principal – quicá o primeiro – gênero do discurso a utilizar, na Grécia Antiga, as mesmas estratégias narrativas de Homero, constituindo-se como espécie à parte e em disputa com a tradição poética.²¹ O discurso histórico passa a reivindicar a prerrogativa da verdade – em oposição ao discurso poético, fundamentalmente ambíguo (como fica sugerido em *Teogonia* 26-28)²² – e assim o faz por meio da prosa, em oposição ao verso. É com base nessas indicações que podemos ler a abertura da obra de um dos mais célebres historiadores antigos:

Esta é a exposição da investigação de Heródoto [de Halicarnasso], para que os acontecimentos passados não sejam extintos entre os homens com o tempo, e para que os feitos grandiosos e maravilhosos, uns realizados por helenos e outros por bárbaros, não fiquem sem glória e sejam expostos os motivos pelos quais guerrearam uns contra os outros.²³

Nesse trecho, que é o próêmio de sua obra, Heródoto vem marcar sua narrativa com a inscrição explícita de um nome próprio: o seu. Colocando-se como “autor” desse discurso, ele fundamenta o valor de verdade daquilo que assim concebe, escreve e compõe sobre sua própria autoridade. Nesse sentido, podemos dizer, com Hartog, que, “[s]e os gregos inventaram alguma coisa, não é a história, mas sim o historiador como sujeito que escreve.”²⁴

Os regimes de veridicção da sua narrativa são frequentemente controlados por marcadores discursivos que indicam o nível de fiabilidade da informação trazida pelo historiador, com base na sua própria experiência: algumas vezes escrevendo sobre aquilo que viu com os próprios

²¹ Para mais detalhes sobre a relação entre a tradição épica (homérica) e a historiografia (herodotiana), conferir: BRANDÃO, *A poética do Hipocentauro*, 2001, p. 47; HARTOG, *O espelho de Heródoto*, 2014, p. 388-389.

²² HESÍODO, *Teogonia*, 2012.

²³ HERÓDOTO, *Histórias*, 2015, 1.1. (Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva). No original: Ἡροδότου Ἀλικαρνησέως ἱστορίας ἀπόδειξις ἦδε, ὡς μῆτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μῆτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι τὰ δὲ βαρβάροις ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι’ ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι.

²⁴ HARTOG, *Le miroir d’Hérodote*, 2001, p. 13-14. (Tradução nossa). No original: “Sans être directement lié à un pouvoir politique, sans être commissionné par lui, dès ses premiers mots, Hérodote vient marquer, revendiquer le récit qui débute par l’inscription d’un nom propre: le sien. Il est l’auteur de son *lógos* (ou de ses *lógoi*), ainsi désigne-t-il son oeuvre, et c’est de ce *lógos*, de la manière dont il l’a conçu, écrit et composé qu’il tire pour finir son autorité. Il y a là un net écart par rapport aux historiographies orientales. Si les Grecs ont inventé quelque chose, c’est moins l’histoire que l’historien comme sujet écrivain.”

olhos; outras vezes, daquilo que apenas ouviu uma testemunha direta contar; e outras ainda, relatando eventos distantes e incríveis, produtos de crenças populares e lendas fantásticas. Nesse sentido, a configuração da primeira pessoa do historiador deve ser compreendida em sua relação com o “tu” de seu discurso, isto é, o seu público: quando levamos em conta a situação de *performance* na qual o público estaria presente como receptor dessa mensagem, muitas das suas formulações parecem dirigir-se apenas a ouvintes gregos – talvez especialmente a ouvintes atenienses.²⁵ Contudo, esse “tu” acaba por ser frequentemente reunido ao “eu”, formando uma primeira pessoa do plural que se contrapõe a um “outro” ainda mais profundo de seu discurso: entre um “nós” (helenos) e um “eles” (bárbaros), delinea-se uma verdadeira “retórica da alteridade”.²⁶

Isso fica evidente em outro trecho célebre das *Histórias* de Heródoto, no qual ele delimita de que modo pretende desdobrar a sua exposição, assumindo o que pode ser compreendido como nada menos do que uma visão trágica da história humana:

Eu, pelo menos, a respeito disso, não vou dizer que foi assim ou de outro modo, eu mesmo sei quem foi o primeiro a começar a cometer ações injustas contra os helenos. Após demonstrar isso, irei adiante na minha história, igualmente percorrendo as pequenas e as grandes cidades dos homens. Pois as que antigamente foram grandes, a maioria delas, tornaram-se pequenas; e as que eram grandes na minha época antes eram pequenas. Ciente de que a prosperidade humana de modo algum permanece na mesma situação, trarei igualmente ambas à memória.²⁷

Nesse trecho, podemos ver como o “eu” de Heródoto – aqui também salientado por meio de um enfático *egó* – posiciona-se com relação às outras versões sobre os fatos que pretende narrar, contrapondo-se

²⁵ HARTOG, *O Espelho de Heródoto*, 2014, p. 283.

²⁶ Segundo Hartog (*O Espelho de Heródoto*, 2014, p. 268, tradução de Jacyntho Lins Brandão), “[u]ma retórica da alteridade é, no fundo, uma operação de tradução: visa a transportar o outro ao mesmo (*tradere*) – constituindo portanto uma espécie de transportador da diferença”.

²⁷ HERÓDOTO, *Histórias*, 2015, 1. 5. (Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva). No original: ἐγὼ δὲ περὶ μὲν τούτων οὐκ ἔρχομαι ἐρέων ὡς οὕτω ἢ ἄλλως κως ταῦτα ἐγένετο, τὸν δὲ οἶδα αὐτὸς πρῶτον ὑπάρξαντα ἀδικῶν ἔργων ἐς τοὺς Ἕλληνας, τοῦτον σημήνας προβήσομαι ἐς τὸ πρόσω τοῦ λόγου, ὁμοίως σμικρὰ καὶ μεγάλα ἄσπερα ἀνθρώπων ἐπεξιῶν. τὰ γὰρ τὸ πάλαι μεγάλα ἦν, τὰ πολλὰ σμικρὰ αὐτῶν γέγονε· τὰ δὲ ἐπ’ ἐμεῦ ἦν μεγάλα, πρότερον ἦν σμικρὰ. τὴν ἀνθρωπιῆν ὧν ἐπιστάμενος εὐδαιμονίην οὐδαμὰ ἐν τῷ αὐτῷ μένουσαν, ἐπιμνήσομαι ἀμφοτέρων ὁμοίως.

frontalmente àquilo que era dito sobre a origem das desavenças entre o “nós” (helenos) e os “outros” (bárbaros). Podemos entender que, ao longo das *Histórias*, esse “nós” constitui algo como o mundo *em que* se conta, em face do mundo *que* se conta – ou seja, do nós com relação a *eles*.²⁸

A ordem do discurso tal como constituída no período clássico – da qual faz parte o próprio Heródoto – e que é de certa forma legada aos períodos posteriores da Antiguidade greco-romana foi operacionalizada de diferentes modos por diferentes autores.²⁹ Pretendemos nos debruçar agora sobre a produção daquele que foi, provavelmente, um dos mais radicais investigadores dessa “partilha entre o historiador, o poeta, o filósofo e o orador”, ou seja, daquele que foi um verdadeiro inovador no campo dessa “espécie de teoria dos gêneros do discurso”.³⁰

Na célebre “Carta a Nigrino”, temos o seguinte:

De Luciano a Nigrino
Passar bem

O provérbio “uma Coruja para Atenas” mostra que seria ridículo se alguém enviasse corujas para lá, uma vez que elas são ali numerosas. Se eu, no caso, pela razão de querer exibir minha habilidade no discurso, escrevesse um livro e o enviasse em seguida a Nigrino, iria igualmente me expor ao ridículo, como se de verdade importasse corujas. Porém, já que apenas desejo expressar a você a minha forma de pensar, tal como a manifesto agora, e também porque fui cativado pelas suas palavras não de modo superficial, poderei evitar da melhor forma possível o princípio de Tucídides, o qual declara que, enquanto a ignorância gera audácia, o fato de muito se refletir torna os homens hesitantes. De fato, é evidente que não só a minha ignorância é causa de tal ousadia, mas também o meu amor pelos discursos.

Força e saúde!³¹

²⁸ HARTOG, *O Espelho de Heródoto*, 2014, p. 318, tradução de Jacyntho Lins Brandão.

²⁹ Para mais detalhes sobre essa noção de “ordem do discurso na Atenas Clássica”, conferir: SILVA, *A ordem do discurso na Atenas Clássica*, 2017.

³⁰ BRANDÃO, *Como se deve escrever a história*, 2009, p. 137.

³¹ LUCIANO, Carta a Nigrino. (Tradução de Pedro Ipiranga Júnior, Cassiana Lopes Stephan e Priscila Caroline Buse). No original: Λουκιανὸς Νιγρίνω εὖ πράττειν. Ἡ μὲν παροιμία φησὶν, Γλαῦκα εἰς Ἀθήνας, ὡς γελοῖον ὄν εἶ τις ἐκεῖ κομίζοι γλαῦκας, ὅτι πολλαὶ παρ’ αὐτοῖς εἰσιν. Ἐγὼ δ’ εἰ μὲν δύναμιν λόγων ἐπιδείξασθαι βουλομένους ἔπειτα Νιγρίνω γράψας βιβλίον ἔπεμπον, εἰχόμεν ἂν τῷ γελοίῳ γλαῦκας ὡς ἀληθῶς ἐμπορευόμενος· ἔπει δὲ μόνην σοι δηλώσαι τὴν ἐμὴν γνώμην ἐθέλω, ὅπως τε νῦν ἔχω καὶ ὅτι μὴ παρέργως εἰλημμαι πρὸς τῶν σῶν λόγων, ἀποφεύγοιμ’ ἂν εἰκότως καὶ τὸ τοῦ Θεουκιδίδου λέγοντος ὅτι ἡ ἀμαθία μὲν θράσος, ὀκνηροῦς δὲ τὸ λελογισμένον ἀπεργάζεται· δῆλον γὰρ ὡς οὐχ ἡ ἀμαθία μοι μόνη τῆς τοιαύτης τόλμης, ἀλλὰ καὶ ὁ πρὸς τοὺς λόγους ἔρως αἴτιος. Ἐρρωσο.

Um estudioso brasileiro importante de Luciano, como é o caso de Jacyntho Lins Brandão, em seu livro *Poética do Hipocentauro*, alerta para o risco de leituras biografizantes da obra desse escritor antigo, sugerindo que as duas únicas informações biográficas seguras acerca dele deveriam partir destas três palavras “Luciano de Samósata”: que ele tinha um nome latino e era natural da Síria.³² Ainda que mantenha esse mesmo posicionamento básico num livro posteriormente organizado por ele, com textos da obra de Luciano traduzidos para o português, o estudioso afirma o seguinte:

Recusar a ilusão biográfica não implica, contudo, descartar que obra e vida tenham seus pontos de interseção. A atitude radical que prevaleceu durante certo tempo nos estudos literários em desvincular inteiramente o texto de seu contexto – incluindo seu autor – parece tão inadequada quanto o biografismo novecentista, ainda mais quando se trata de textos antigos, que carregam eles próprios seu contexto, uma vez que constituem, ao lado dos dados da cultura material, nossa única via de acesso para o conhecimento de um mundo e de personagens mergulhados irremediavelmente na alteridade de um passado distante. Quando um poeta ou escritor antigo fala “eu”, é razoável que não tenhamos porque defender que se trata de autobiografia, mas também não se pode radicalizar, entregando esse “eu” a um narrador por inteiro descarnado e sem nenhuma relação com o poeta que fala.³³

Fazendo referência nesse trecho àquilo que Klinger³⁴ entende como o “retorno do autor” nos estudos literários, Brandão abre nossos horizontes para a possibilidade de compreender de que modo o “eu” construído discursivamente por Luciano acaba por implicar também o “eu” responsável por esses discursos, isto é, Luciano entendido como “autor”. Nesse sentido, é significativo que muitas de suas obras definam discursivamente uma primeira pessoa que se afirma a partir de seu nome próprio, trazendo ainda informações que seriam de fundo biográfico, relacionadas às vivências desse autor em seu próprio mundo, em sua própria época. Envolvendo-se na denúncia daquilo que lhe parecia questionável em obras historiográficas, poéticas, filosóficas e retóricas disponíveis em sua “biblioteca” de voraz leitor, Luciano visa garantir uma espécie de

³² BRANDÃO, *A Poética do Hipocentauro*, 2001, p. 11.

³³ BRANDÃO, *Introdução*, 2015, p. 14.

³⁴ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016 [2007], p. 36.

veracidade – ou atualização – do que diz por meio da sua própria assinatura, ou ainda, por meio da remissão indireta à sua própria vida.³⁵

Em *Das narrativas verdadeiras*, por exemplo, o autor traz um epigrama que teria sido composto por Homero a partir de seu pedido, quando então deixava a Ilha dos Bem-Aventurados onde mantivera longos diálogos com esse poeta. O epigrama era este: “Luciano, querido dos deuses bem-aventurados,/ tudo isso viu e de novo se foi para a terra pátria querida”.³⁶

Não deixa de ser significativo que, em trecho introdutório dessa mesma obra, Luciano delinear uma primeira pessoa do singular que se constitui como personagem discursiva responsável por propor ao “tu” de sua narrativa uma série de acontecimentos fantásticos que ele próprio assume serem mentiras deslavadas. Em oposição a outros autores dessa tradição – que pretenderam falar a verdade, embora mentissem –, ele diz a verdade ao falar que mente. Consideremos o trecho em que se encontram essas importantes declarações:

Tendo lido todos esses autores, não os reprovei em demasia por mentir, uma vez que percebi que isso já é habitual até para aqueles que professam a filosofia. Algo neles, porém, me deixou admirado: que julgassem que passariam despercebidos ao escrever inverdades. É por esse motivo que também eu próprio, dedicando-me, pelo desejo da vanglória, a deixar algo à posteridade, a fim de que não fosse o único excluído da liberdade de efabular, já que nada de verdadeiro podia relatar – nada digno de menção havia experimentado –, me voltei para a mentira, em muito mais honesta que a dos demais, pois ao menos nisto direi a verdade: ao afirmar que minto.³⁷

³⁵ A importância da “biblioteca” de Luciano, representada pela imensa tradição “literária” grega antiga, é algo desenvolvido pela argumentação de Bompaire (*Lucien Écrivain*). Para mais detalhes da questão da assinatura em obras de Luciano, conferir: BRANDÃO, *A Poética do Hipocentauro*, 2001, p. 249-259.

³⁶ LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, 2. 28. (Tradução de Lucia Sano). No original: Λουκιανὸς τάδε πάντα φίλος μακάρεσσι θεοῖσιν/ εἶδέ τε καὶ πάλιν ἦλθε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν.

³⁷ LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, 1.4. (Tradução de Lucia Sano). No original: τοῦτοις οὖν ἐντυχῶν ἅπασιν, τοῦ ψεύσασθαι μὲν οὐ σφόδρα τοὺς ἄνδρας ἐμεμψάμην, ὁρῶν ἤδη σύνηθες ὄν τοῦτο καὶ τοῖς φιλοσοφεῖν ὑπισχνουμένοις· ἐκεῖνο δὲ αὐτῶν ἐθαύμασα, εἰ ἐνόμιζον λήσειν οὐκ ἀληθῆ συγγράφωντες. διότι περ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ’ ἡμᾶς, ἵνα μὴ μόνος ἄμιρος ᾧ τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας, ἐπεὶ μηδὲν ἀληθὲς ἱστορεῖν εἶχον– οὐδὲν γὰρ ἐπεπόνθειν ἀξιόλογον– ἐπὶ τὸ ψεῦδος ἐτραπόμην πολὺ τῶν ἄλλων ἐγγνωμονέστερον· κἄν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι.

Segundo Brandão, essa passagem marca “uma espécie de *descoberta da ficção* na Grécia, a partir da definição de um estatuto que lhe seja próprio e que a distinga, ao mesmo tempo, tanto do discurso *mentiroso* dos antigos poetas, quanto dos discursos *verdadeiros* de historiadores e filósofos.”³⁸ Com base na constituição discursiva de uma primeira pessoa do singular autoral, Luciano a um só tempo se insere na tradição da escrita grega antiga – que vem, pelo menos, desde Homero e Hesíodo, passando também por Heródoto – e repensa essa mesma tradição, relendo-a de forma crítica.³⁹

Com base no que foi exposto, acreditamos ser possível pensar em cada uma das obras antigas aqui analisadas “como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica e sim o autor como personagem construída discursivamente”.⁴⁰ Contrapomo-nos à noção historicista e essencializante dos gêneros do discurso, que limita uma obra às características pretensamente imputadas por seu autor, como sugere a própria Diana Klinger ao tentar limitar as implicações da noção de autoficção apenas às narrativas contemporâneas.⁴¹ Nossa compreensão afina-se bem com a noção de efeito de *genericidade*, tal como desdobrada por Nabil Araújo,⁴² a partir do trabalho de Jean-Michel Adam e Ute Heidmann:⁴³ contrariando quem pretenda ver numa obra literária a pertença exclusiva ao gênero discursivo vislumbrado por seu autor, acreditamos que uma mesma obra possa ser lida a partir de diferentes gêneros ao longo da história de sua recepção. Em nossa proposta, adotamos a compreensão de que o ato de leitura deve englobar outros pontos de vista além do autorial, tais como

³⁸ BRANDÃO, *A Poética do Hipocentauro*, 2001, p. 48.

³⁹ Conforme uma sugestão sintética, ainda que muito significativa, de Bakhtin (*Teoria do romance*, 2015, p. 172-173): “A questão da prosa romanesca antiga é muito complexa. Neste campo, os embriões da autêntica prosa bivocal e bilinguística nem sempre satisfizeram ao romance como uma construção composicional e temática precisa, o que até se deve ao predomínio do progresso em outras formas de gênero: nas novelas realistas, nas sátiras, em algumas formas biográficas e autobiográficas, em alguns gêneros genuinamente retóricos (por exemplo, na diatribe), nos gêneros históricos e, por fim, nos epistolares. Aqui encontramos por toda parte embriões da plena orquestração prosaico-romanesca do sentido pelo heterodiscurso.”

⁴⁰ KLINGER, *Escritas de si, escritas do outro*, 2016 [2007], p. 72.

⁴¹ KLINGER, *Escrita de si como performance*, 2008, p. 18.

⁴² ARAÚJO, *O efeito de real – entre a poiesis e a veridicção*, 2017, p. 2663.

⁴³ ADAM; HEIDMANN, *O texto literário*, 2011, p. 19.

o leitorial e o editorial, segundo uma perspectiva tornada possível a partir desses estudos da genericidade. Ou seja, em nossa opinião, é possível sim falar da presença de certos elementos autoficcionais nas obras de Homero, Hesíodo, Heródoto e, principalmente, Luciano.

Alguém poderia se contrapor à nossa proposta de deslocamento da discussão contemporânea de Klinger para ler também obras antigas, afirmando que a ficção não poderia existir enquanto tal antes que os conceitos modernos de “literatura” e “indivíduo” tivessem se constituído.⁴⁴ Todavia, os estudos sobre os autores antigos em que nos apoiamos ao longo de nossa argumentação sugerem justamente o processo de desenvolvimento da ideia de ficção a partir de Homero, Hesíodo e Heródoto, culminando em Luciano. Não é à toa que o livro de Brandão, *Antiga Musa*, voltado para a interpretação dos poemas arcaicos de Homero e Hesíodo, tenha o subtítulo de “arqueologia da ficção”. Nesse mesmo sentido, Hartog encerra seu *Espelho de Heródoto* com uma indagação sobre o que ele entende como “a velha questão da história e da ficção”.⁴⁵ E, como vimos acima, Brandão, em sua *Poética do Hipocentauro*,⁴⁶ atribui a Luciano a própria “descoberta da ficção”. Na verdade, tal como fomos informados por intermédio de Igor Barbosa (após a conclusão da pesquisa que culminou no presente trabalho), Vincent Colonna já havia defendido antes de nós, ainda em 2004, a tese de que a ficcionalização de si remontaria pelo menos às narrativas em prosa ficcionais de Luciano de Samósata. Segundo o autor, o sujeito antigo definia-se – em diferença com o sujeito moderno – “exclusivamente em relação ao outro, sob o olhar dos outros, através de seu ser social, única forma de existência possível para a subjetividade”.⁴⁷ Também em sua opinião, portanto, a

⁴⁴ A própria Klinger (*Escritas de si, escritas do outro*, 2016[2007], p. 30), seguindo sugestões de Luiz Costa Lima, defende tal compreensão.

⁴⁵ Segundo o estudioso: “[S]e é verdade que o próprio Heródoto constitui como *mythos* tudo aquilo que, em seu texto, põe a distância; se é também verdade que ele é logo classificado como mitólogo por seus sucessores – inversamente, na época helenística, não é menos verdade que os autores de romances o utilizam, justamente para conferirem a seus textos um efeito de realidade.” (HARTOG, *O Espelho de Heródoto*, 2014, p. 403, tradução de Jacyntho Lins Brandão).

⁴⁶ BRANDÃO, *A Poética do Hipocentauro*, 2001, p. 48.

⁴⁷ COLONNA, *Autoficcion & autres mythomanies littéraires*, 2004, p. 61. (Tradução nossa). No original: “Le sujet se définit exclusivement par rapport à l’autre, sous le regard des autres, à travers son être social, la seule forme d’existence possible pour la subjetivité.”

autoficção seria uma dimensão muito mais “arcaica” do discurso do que teriam pretendido estudiosos como Doubrovsky e Klinger, ao tentar limitá-la à contemporaneidade.

Diante do exposto, acreditamos ser possível sim falar da constituição discursiva de um “eu” nessas obras antigas que indaga sobre a própria subjetividade e se posiciona de forma crítica perante os seus modos de representação. Quando partimos de uma compreensão da linguagem como fenômeno eminentemente dialógico, tal como propõem Benveniste, Bakhtin e Volochínov, podemos entender as obras antigas aqui analisadas como narrativas híbridas, ambivalentes, nas quais a “ficção de si” tem como referente seus próprios autores, não como pessoas biográficas, mas sim como personagens construídos discursivamente.

Referências

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário: Por uma abordagem interdisciplinar*. Org. e Tradução de João Gomes da Silva Neto; Coord. da tradução de Maria das Graças Soares. São Paulo: Cortez, 2011.

ARÁUJO, Nabil. O efeito de real – entre a *poiesis* e a veridicção. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC – 07 a 11 de agosto de 2017*. Vol. 2. Rio de Janeiro, UERJ (2017), p. 2658-2666. Disponível em: <http://abralic.org.br/downloads/2017_anais_ABRALIC_vol_2.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentín Nikoláievitch. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luíza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien Écrivain: Imitation et création*. Paris: Boccoard, 1958.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Introdução. In: LUCIANO. *Biografia literária*. Org. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 12-29.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Como se deve escrever a história*. Texto, tradução, notas, apêndices e o ensaio “Luciano e a história” por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

COLONNA, Vincent. *Autoficcion & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam, 2004.

- DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GRAZIOSI, Barbara. *Inventing Homer: The early reception of the epic*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002.
- HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote*: Essai sur la représentation de l'autre. Paris: Gallimard, 2001.
- HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto*: Ensaio sobre a representação do outro. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- HERÓDOTO. *Histórias*. Livro I – Clío. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.
- HERÓDOTO. *Histórias*. Livro II – Euterpe. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2016.
- HERODOTUS. *Histories*. With an English translation by A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.
- HEIOD. *Theogony, The Homeric Hymns and Homerica*. With an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1914.
- HESÍODO. *Teogonia*: A origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMER. *Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Homère*. Paris: Gallimard, 2017.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016[2007].
- KRAUSZ, Luís. *As Musas*: Poesia e divindade na Grécia Arcaica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LACERDA, Sônia. *Metamorfoses de Homero*: História e antropologia na crítica setecentista da poesia épica. Brasília: Editora UnB, 2003.
- LORD, Albert. *The Singer of Tales*. New York: Atheneum, 1971.
- LUCIAN. *Works*. With an English Translation by A. M. Harmon. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1913.
- LUCIANO. *Biografia literária*. Org. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

LUCIANO. *Carta a Nigrino*. In: LUCIANO. *Biografia literária*. Org. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

LUCIANO. *Das narrativas verdadeiras*. In: LUCIANO. *Biografia literária*. Org. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MALTA, André. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume Clássica, 2015.

PARRY, Milman. *The making of homeric verse: The collected papers of Milman Parry*. Ed. Adam Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.

SILVA, Rafael. A ordem do discurso na Atenas Clássica. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC – 07 a 11 de agosto de 2017*. Vol. 2. Rio de Janeiro, UERJ (2017), p. 2684-2694. Disponível em: <http://abralic.org.br/downloads/2017_anais_ABRALIC_vol_2.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2019.

SILVA, Rafael. Sobre a verdade e outras mentiras: a concepção de verdade na poesia de Hesíodo. *Revele*, n. 7, 2014, p. 73-89.

TREVIZAM, Matheus. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

A validação do juízo de gosto e a representação dos adversários na Querela sobre Homero

Thiago Santana

A passagem do século XVII para o XVIII representou um ponto de inflexão para o pensamento literário francês. Se é verdade que a chamada doutrina clássica ainda vigorará como método privilegiado de aproximação de textos poéticos, a forma através da qual as ideias da Antiguidade são mobilizadas passará por transformações significativas, sobretudo no que diz respeito à univocidade das autoridades antigas no julgamento de gosto e na valoração outrora consensual de determinadas obras. Refiro-me à Querela dos Antigos e Modernos, inaugurada simbolicamente pela leitura por Charles Perrault de seu poema *Le siècle de Louis le Grand* na Academia Francesa em 1687, que, seguida pelas reações inflamadas dos defensores da superioridade dos *Anciens*, motivará uma das mais importantes controvérsias da história da cultura humanística francesa. Particularmente neste estudo, debruçar-me-ei sobre um flanco específico da polêmica, conhecido como Querela sobre Homero, onde Houdar de La Motte figurará como detrator da *Ilíada*, ao passo que Mme. Dacier se encarregará de defendê-la e reivindicar para ela o título de “mais perfeito dos poemas”. Interessa-me sobretudo as acusações lançadas de um contra o outro – centradas, em geral, no desprezo ou respeito pelo juízo das autoridades em relação a Homero – e que revelam, conforme defenderei, certa prática em julgamento de obras poéticas normalmente despercebida por comentadores modernos. A representação dos debatedores por eles mesmos, portanto, lança luz sobre aspectos que permitem reavaliar o lugar da Querela na historiografia da crítica. Antes,

no entanto, far-se-á necessária uma breve incursão sobre os estudos recentes a respeito da controvérsia.

Reivindicações comuns

Na introdução do mais importante comentário contemporâneo a respeito da Querela, *The shock of the ancient*,¹ Larry Norman critica, entre outras coisas, a postura de muitos pesquisadores que frequentemente atribuem a um ou outro partido o estatuto de antecessor espiritual de ideias típicas, por exemplo, do Romantismo. De um lado, como em Marc Fumaroli,² os *Anciens* são retratados como um grupo atento à historicidade específica dos poetas antigos, lançando mão de uma concepção madura de alteridade histórica como maneira de driblar o “presentismo” e as pretensões universalizantes característicos do classicismo seiscentista e de sua contraparte política na figura do absolutismo de Luís XIV. De outro, ao contrário, como nos estudos de Joan DeJean,³ os *Modernes* são apresentados como os verdadeiros inovadores do pensamento estético-literário, sobretudo quando, como argumenta a autora, eles empreendem uma defesa dos romances e da flexibilização das regras clássicas. Trata-se, portanto, nos dois casos, de um mesmo gesto que visa a atribuir uma posição privilegiada, de maneira teleológica, a um ou outro grupo, por meio da antecipação de ideias a serem tornadas paradigmáticas nas décadas ou séculos seguintes; e, por outro lado, sublinhar no outro partido contornos reacionários⁴. Para Norman, tal imagem da Querela retira dela o que ali há de específico, tornando gratuita a antinomia “modernidade *versus* antiguidade” através da busca sistemática e anacrônica de critérios ainda esparsos quando não inexistentes.⁵ Assim, a posição dos *Anciens* e dos *Modernes* toma contornos tão bem definidos que se torna mesmo ideológica (o termo é do autor), tornando possível o transporte do debate para qualquer contexto em que noções tradicionais sejam confrontadas. No entanto, Norman não pretende que as ideias da Querela não tenham

¹ NORMAN, *The shock of the ancient*, 2011.

² FUMAROLI, *La querelle des Anciens et des Modernes*, 2001.

³ DEJEAN, *Ancients against Moderns*, 1997.

⁴ NORMAN, *The shock of the ancient*, 2001, p. 13.

⁵ SÁ JUNIOR, *A Querela dos Antigos e Modernos: panorama historiográfico*, 2016, p. 509-510.

sido decisivas para a crítica nos séculos subsequentes. Trata-se apenas do fato de que seus participantes não podem ser compreendidos imediatamente como os antecessores espirituais de figuras surgidas séculos depois ou como representantes de uma fratura radical na história do pensamento literário.

Norman, então, prossegue com uma descrição historicamente atenta da fundamentação por meio da qual diversas figuras envolvidas na controvérsia lançam mão de seus argumentos. Embora, segundo compreendo, a posição do autor seja universalmente correta, minha intenção será diferente: buscarei, por meio de um “recuo de câmera”, compreender a Querela sobre Homero não tanto em termos de um solo epistêmico comum – isto é, dos critérios utilizados para o embasamento das posições – quanto da maneira através da qual ocorre a mobilização de autoridades clássicas para a sustentação dos pontos de vista. Isso porque, embora seja relativamente consensual na fortuna crítica o apontamento da crise da exemplaridade dos autores clássicos, são raros os estudos que se debruçam sobre o assunto com a atenção devida.⁶ Assim, buscarei demonstrar a maneira pela qual os dois partidos podem ser aproximados quando tomamos por parâmetro a forma através da qual eles encaravam a univocidade ou falibilidade dos juízos dos “sábios da Antiguidade” (particularmente os de Aristóteles, mas também os de Horácio, Longino, Quintiliano...) em relação a Homero. A pergunta em questão, em suma, é a seguinte: poderia, por exemplo, Aristóteles ter errado ao eleger a *Ilíada* como o maior dos poemas épicos – ainda que ele próprio seja um dos grandes “descobridores” das regras universais da poesia segundo o pensamento clássico? Este tipo de questionamento mostra-se especialmente importante no caso do debate entre Houdar de La Motte e Dacier por uma razão específica: o primeiro acusava a adversária a todo momento de prestar reverências excessivas ao que a Antiguidade julgava a respeito de Homero, em detrimento do uso da razão no próprio julgamento; e ela, por sua vez, imputava a La Motte uma ignorância em relação à opinião dos grandes fundadores do pensamento europeu, indo de encontro,

⁶ Pode-se mencionar como um exemplo importante o estudo *Metamorfoses de Homero* (2003), de Sônia Lacerda.

semelhantemente, à mesma razão. As acusações de La Motte e de Dacier poderiam, portanto, ser encaradas como *reivindicações comuns* – isto é, ligadas ao uso da razão na avaliação das obras –, ainda que em sentidos inversos quando nos atentamos ao uso das autoridades em cada um dos casos. Além disso, tais acusações, ao construírem imagens específicas dos adversários diante dos expectadores da polêmica, isto é, a elite letrada da França e particularmente a Academia Francesa, revelam, conforme defenderei, o que cada debatedor compreendia como julgamento de gosto num momento de transição do pensamento europeu.

Isso ocorreu em razão de um fenômeno já conhecido pela historiografia do pensamento literário francês: a transferência de ênfase das autoridades da Antiguidade como fins em si mesmos para o isolamento abstrato das ideias que essas mesmas autoridades veiculam – isolamento este encontrado na forma, por exemplo, de tratados, manuais, “artes poéticas”, etc. Segundo Zanin,⁷ os séculos XVI e XVII representaram um período de sistematização dos princípios do gosto em poesia, cuja inovação em relação ao século anterior fora precisamente a codificação de um conjunto de normas universalmente válidas. O gosto tornou-se, assim, redutível a noções abstratas anteriormente disseminadas em figuras de autoridade específicas, e apenas quando confrontadas com tais noções o valor poético das obras tornar-se-ia inteligível. Ainda segundo Zanin,⁸ os primeiros comentadores italianos da *Poética* de Aristóteles, por exemplo, buscaram a preservação do sentido original ao lançarem mão de um olhar atento à especificidade filológica do texto aristotélico. No entanto, o objetivo de tais comentários era o estabelecimento de verdades gerais a respeito da poesia:

A preocupação filológica dos primeiros comentaristas revela sua alta concepção do trabalho hermenêutico. Pela atenção extrema aos *verba* particulares do texto grego, eles procuram acessar os *res* que eles significam. Sua atenção ao caráter histórico e particular da concepção aristotélica da poesia revela a vontade de apreender seu verdadeiro significado. Mas a análise particular do texto não busca apenas revelar um conhecimento particular e fragmentário.

⁷ ZANIN, Les commentaires modernes de la Poétique d’Aristote, 2012, p. 60.

⁸ ZANIN, Les commentaires modernes de la Poétique d’Aristote, 2012, p. 61.

Ao buscar o significado específico dos termos, os comentaristas pretendem chegar a uma definição que possa ter um valor geral.⁹

Ao longo do século XVI, alguns eruditos renascentistas, por exemplo, passam a rejeitar o título de *comentarii* dado a suas glosas, preferindo, por outro lado, *explicationes*, como no caso dos humanistas Robortello e Maggi, ou, ainda, *esposizioni*, como prefere Castelvetro. Tal reivindicação não é fortuita: indica um passo rumo à autonomização do comentário em relação à sua origem, isto é, a própria *Poética*. Naturaliza-se a preceptística de maneira a torná-la atual e geral, ao que Zanin atribui a Castelvetro um papel fundamental:

Castelvetro não apenas expõe o que observou em “algumas folhas” deixadas pelo grande filósofo, mas também relata o que deveríamos e o que poderíamos escrever sobre poética. Castelvetro busca, assim, atribuir às palavras um valor geral, de uma maneira que ultrapassa os limites da hermenêutica. Ele não apenas busca a verdade da poesia entendendo o significado das *verba* particulares de Aristóteles, mas se apegando à *res* poética pelo raciocínio teórico e procura dar a ela uma definição geral. As seções do texto de *Poética* são, portanto, o ponto de partida para uma reflexão mais ampla. É a partir dessa visão sistemática e totalizadora que Castelvetro se permite criticar o texto de Aristóteles e opor a teoria do filósofo a outras concepções de poesia.¹⁰

A consequência dessa irredutibilidade em relação aos textos originais é a transformação gradual das glosas em tratados sobre poesia.

⁹ Todas as traduções são minhas, salvo quando indicado. No original: “Le souci philologique des premiers commentateurs révèle la haute conception qu’ils ont du travail herméneutique. Par une attention extrême aux verba particuliers du texte grec, ils cherchent à accéder à la res qu’ils signifient. Leur attention au caractère historique et particulier de la conception aristotélicienne de la poésie révèle la volonté d’en saisir la signification véritable. Mais l’analyse particulière du texte ne cherche pas seulement à révéler un savoir particulier et fragmentaire. En recherchant le sens spécifique des termes, les commentateurs entendent atteindre une définition qui puisse avoir une valeur générale”.

¹⁰ ZANIN, *Les commentaires modernes de la Poétique d’Aristote*, 2012, p. 63. No original: “Castelvetro n’expose pas seulement ce qu’il a relevé dans les «quelques feuilles» laissées par le grand philosophe, mais il relate aussi ce que l’on devrait et que l’on pourrait écrire au sujet de la poétique. Castelvetro cherche ainsi à donner à son propos une valeur générale, par une voie qui dépasse les bornes de l’herméneutique. Il ne recherche pas seulement la vérité de la poésie par la compréhension du sens des verba particuliers d’Aristote, mais il s’attache à la res poétique par le raisonnement théorique et cherche à en donner une définition générale. Les sections du texte de la Poétique sont dès lors le point de départ d’une réflexion plus vaste. C’est à partir de cette vision systématique et totalisante que Castelvetro s’autorise à critiquer le texte d’Aristote, et à opposer la théorie du philosophe à d’autres conceptions de la poésie”.

Aumenta o número, por exemplo, das exposições de regras gerais – influenciadas, em grande medida, pela circulação de tratados já existentes, como a própria *Ars poetica* de Horácio – em contraposição a um escrutínio filológico particular de vocábulos ou expressões gregas.¹¹ Minturno, aponta a autora, com *De poeta* (1559) e *L’arte Poetica* (1564), representa a expressão mais bem acabada deste movimento no século XVI.

O século XVII, sobretudo em sua segunda metade, aprofunda o fenômeno da desaparecimento do autor e da afirmação de um princípio geral na apreciação das obras. A dedução toma o lugar da autoridade, cuja importância passa a ser a de *um* porta-voz da razão ou figura iluminada através das quais tornar-se-ia possível conhecer as regras gerais do gosto em poesia:

O desaparecimento progressivo do autor nos discursos prefaciais permite que os comentaristas generalizem suas observações para conduzir uma reflexão mais ampla sobre a origem da poesia e a arte poética. A partir de então, Aristóteles não é mais a autoridade insuperável que sozinho nos permitia entender a poética, mas um sábio entre outros, que, iluminado pela razão, conseguiu incorporar em sua obra alguns dos princípios fundamentais da poesia. Para entender a poética, portanto, é mais eficaz recorrer à razão do que comentar sobre o texto da *Poética*. Assim, se Rapin, em suas *Réflexions sur la Poétique d’Aristote*, enfatiza a importância da *Poética*, não é por causa da autoridade de seu autor, mas pelo fato de ser “a natureza posta em prática e o senso comum reduzido a princípios”. A *Poética* é, portanto, um texto importante, pois segue os preceitos da natureza e do senso comum.¹²

Recordemos ainda que a obra citada como exemplo por Zanin, as *Réflexions sur la Poétique d’Aristote*, de René Rapin, é datada de 1674,

¹¹ ZANIN, Les commentaires modernes de la Poétique d’Aristote, 2012, p. 63.

¹² ZANIN, Les commentaires modernes de la Poétique d’Aristote, 2012, p. 63. (Tradução nossa). No original. “La disparition progressive de l’auteur, dans les discours préfaciels, permet aux commentateurs de généraliser leur propos pour mener une réflexion plus vaste sur l’origine de la poésie et sur l’art poétique. Dès lors, Aristote n’est plus l’autorité indépassable qui permet seule de comprendre la poétique, mais un savant parmi d’autres qui, éclairé par la raison, a su incarner dans son oeuvre quelques-uns des principes fondamentaux de la poésie. Pour comprendre la poétique, donc, il est plus efficace de recourir à la raison que de commenter le texte de la Poétique. Ainsi, si Rapin, dans ses *Réflexions sur la poétique d’Aristote*, souligne l’importance de la Poétique, ce n’est pas en raison de l’autorité de son auteur, mais plutôt à cause du fait qu’il est « la nature mise en methode, et le bon sens réduit en principes ». La Poétique est donc un texte important, car il suit les préceptes de la nature et du bon sens”.

mesmo ano em que é publicado o mais conhecido manual do classicismo francês, a *Art Poétique* de Nicolas Déspreaux-Boileau. No ano seguinte, em 1675, vem a público o *Traité du Poème Épique*, de René Le Bossu, obra tida como grande referência¹³ no tratamento dos poemas homéricos e, por esta razão, está especialmente presente na polêmica entre Dacier e La Motte – sendo endossada ou rebatida pelos dois debatedores. No entanto, não é a única: no caso de Mme. Dacier, a defesa de Homero é empreendida com o auxílio das *remarques* feitas pela tradução comentada da *Poética* de Aristóteles por André Dacier, seu companheiro, além de inúmeros outros nomes antigos e modernos. No caso de La Motte, ao contrário, pouco ou nenhum autor é mobilizado de maneira explícita no desenvolvimento dos seus ataques a Homero, ainda que seus partidários, posteriormente, buscassem garantir a esses mesmos ataques um maior embasamento através de exaustivas referências às autoridades que eventualmente aventaram ideias semelhantes. Vejamos mais de perto a forma através da qual ambos compreendiam a relação entre as autoridades e as ideias que elas veiculavam.

Autoridade e Razão

No “*Discours sur Homère*”,¹⁴ Houdar de La Motte acusa alguns “sábios franceses” de prestarem excessivas reverências ao julgamento de figuras da Antiguidade que não necessariamente corresponderiam à utilização adequada da razão. Respondendo ao *Discours* menos de um ano depois com o livro *Des causes de la corruption du goût*, Mme. Dacier¹⁵ pontua que a reputação da França nas letras conquistada durante o século XVI se extinguiu, e que os ataques de La Motte eram um grande sintoma dessa crise:

Quando uma experiência segura e frequentemente repetida faz ver o que forma o gosto, fica claro que a mesma experiência sempre mostrará o que o corrompe e o estraga. Vimos de maneira convincente que é o estudo dos gregos e latinos que nos tirou da grosseria em que estávamos; e veremos que é a ignorância e o desprezo desses mesmos estudos que nos leva de volta a ela. De fato, tão logo negligenciamos esses excelentes originais e os estudos que

¹³ A obra recebeu uma nova edição em 1708 e ainda outra em 1742.

¹⁴ LA MOTTE, *Discours sur Homère*, 1714

¹⁵ DACIER, *Des causes de la corruption du goût*, 1714, p. 23-24.

lhes dão inteligência, vemos obras ruins inundarem Paris e todo o reino. Mas é importante ver em que medida esse bom gosto, tão difícil de ser formado, recaiu em sua primeira barbárie, para onde, se não tomarmos cuidado, em breve serão levadas todas as artes.¹⁶

A causa de tal decadência é, na verdade, plural. Assim Dacier a resume, recuperando um tratado de Tácito:

O autor do *Tratado sobre as Causas da Corrupção da Eloquência* afirma que três coisas contribuíram, sobretudo, para que ela [a eloquência] caísse no precipício em que estava em seus dias. A primeira, a má educação. A segunda, a ignorância dos professores. A terceira, a preguiça e a negligência dos jovens.¹⁷

Dacier, portanto, aponta o declínio das formas simbólicas de autoridade como motivo principal para o empobrecimento da cultura francesa: os pais, o professor e os mestres da Antiguidade são equiparados, e a negligência em relação a essas figuras resultaria na corrupção do gosto. Assim, é precisamente a reivindicação das autoridades na aproximação das obras que induzem alguns pesquisadores a compreenderem Dacier como reacionária quando comparada, por exemplo, com os *Modernes*. No entanto, um exame atento de sua obra permitiria matizar essa conclusão.

Se é verdade que nas *Causes* Dacier visa a abertamente apontar o desprestígio de que sofrem os nomes fundadores da cultura humanística europeia como responsável por sua suposta decadência, o prefácio de sua tradução da *Ilíada*, datado de 1711, torna possível compreender a questão sob outro ângulo. Nele, Dacier busca defender Homero das acusações de ninguém menos que Platão, que expulsa o poeta de sua República em razão, nas palavras de Dacier, de lançar os “cidadãos no

¹⁶ No original: “Quand une fois une expérience sûre et souvent répétée a fait voir ce qui forme le goût il est sûr que la même expérience montrera toujours ce que c’est qui le corrompt et qui le gâte. Nous avons vu d’une manière convaincante que c’est l’étude des Grecs et des Latins qui nous a tiré de la grossièreté où nous étions; et nous allons voir que c’est l’ignorance et le mépris de cette même étude qui nous y replonge. En effet, on n’a pas eu plutôt négligé ces excellents originaux et les études qui en donnent seules l’intelligence, qu’on a vu des flots de méchants ouvrages inonder Paris et tout le Royaume. Mais il est important de voir par quelles degrés ce bon goût qu’on avait eu tant de peine à former est retombé dans sa première barbarie, où si on n’y prend garde, il entraînera bientôt tous les arts”.

¹⁷ DACIER, *Des causes de la corruption du goût*, 1714, p. 24. (Tradução nossa). No original: “L’auteur du Traité des Causes de la Corruption de l’Éloquence dit que trois choses avoient surtout contribué à la faire tomber dans le précipice où elle était de son temps. La première, la mauvaise éducation. La seconde, l’ignorance des maîtres. Et la troisième, la paresse et la négligence des jeunes gens”.

erro e na ignorância sobre a natureza dos deuses”.¹⁸ A acusação, para a autora, deriva da impressão de que Homero “apresenta deuses que se encontram infelizes, que lamentam, que se queixam, que se arrependem, que têm raiva”.¹⁹ Acima de tudo, desejo destacar a origem das ideias sobre as quais ela alicerça sua defesa contra Platão neste momento do prefácio: o tratado de Le Bossu, já mencionado acima. Sobre o ataque do filósofo grego, ela afirma que “é suficiente opor [a Platão] o julgamento do estudioso religioso de quem falei, que, mais sábio e educado na ciência de Deus do que Platão e que todos os pagãos, não hesitou ao dizer que as ficções de Homero merecem mais louvor do que culpa”.²⁰ E prossegue, citando textualmente o *Traité*:

Podemos repreendê-lo por ter atribuído paixões de homens aos deuses? [...] Não temos exemplos dessas expressões e figuras nos livros sagrados e na verdadeira religião? E se às vezes é permitido falar assim dos deuses em teologia, há muito mais razões para usar o mesmo nas ficções da física e da moral.²¹

Menciono, ainda, a defesa de Dacier contra a acusação, novamente de Platão, para quem, na *Ilíada*, “os deuses aparecem aos homens sob uma forma visível, e por consequência falsa, pois esta forma não é a forma de Deus”. Aqui, ao contrário, ela utiliza a justificação dos comentários da *Poética* feitas por André Dacier em sua influente tradução do texto de Aristóteles. O momento da *Ilíada* que enseja a discussão refere-se ao segundo canto, onde Júpiter surge num sonho de Agamemnon e promete-lhe a vitória antes do fim do dia. Sobre a aparição, Dacier afirma, parafraseando o tradutor da *Poética*:

¹⁸ DACIER, Anne, Préface, 1711, p. 9. (Tradução nossa). No original: “[...] citoyens dans l’erreur et dans l’ignorance sur la nature des Dieux”.

¹⁹ DACIER, Anne, Préface, 1711, p. 13. (Tradução nossa). No original: “introduit des Dieux qui se trouvent malheureux, qui lamentent, qui se plaignent, qui se repentent, qui se battent, qui sont en fureur”.

²⁰ DACIER, Anne, Préface, 1711, p. 16. (Tradução nossa). No original: “il suffit d’opposer le jugement du savant religieux dont j’ai parlé, qui plus sage et mieux instruit dans la science de Dieu que Platon et que tous les payens, n’a pas craint de dire que les fictions d’Homère meritent plus de louange que de blâme”.

²¹ DACIER, Anne, Préface, 1711, p. 27. (Tradução nossa). No original: “Peut-on le reprendre d’avoir attribué aux Dieux les passions des hommes? [...] N’avons-nous pas des exemples de ces expressions et de ces figures dans les livres sacrés et dans la véritable religion? Et s’il est permis quelquefois de parler ainsi des Dieux en théologie, il y a bien plus de raison de user de même dans les fictions de la physique et de la morale”.

[...] M. Dacier mostra que a mentira que esse sonho enganador diz a Agamemnon, não vem de Júpiter, mas do sonho. Ora, não é extraordinário ver um sonho mentiroso, e Júpiter, que sofre pelo fato de Agamemnon estar decepcionado, não participa desse engano; ele o permite sem ser o autor.²²

Sem pretender entrar em cada uma das justificações ou medir sua validade, desejo aqui sobretudo destacar o procedimento de Dacier tanto no prefácio de sua tradução da *Ilíada* quanto, conforme demonstrarei adiante, nas *Causes de la corruption du goût*. Mais do que utilizar a palavra dos “sábios” como fins em si mesma, ela justifica o valor do poema homérico por meio de tratados distantes em poucos anos da elaboração de sua própria defesa *contra* uma autoridade maior, reconhecida por ela mesma como incontornável: Platão. Assim, ainda que se valha de apelos à autoridade (“Le Bossu é mais instruído na ciência de Deus”, por exemplo), o caráter de síntese e decupagem tanto do *Traité* quanto das *remarques* são explícitos e anunciados. No primeiro parágrafo do monumental tratado de Le Bossu, por exemplo, lê-se que “as artes têm em comum com as ciências o fato de que são como elas fundadas na razão” e “que devemos nos deixar conduzir pelas luzes que a natureza nos deu”.²³ O autor ainda pontua adiante que embora as artes – e particularmente a arte poética – dependam daqueles “que as inventaram primeiro”, tais autoridades devem ser encaradas como o lugar onde se deve “procurar os fundamentos dessa arte” – como um lugar, portanto, que garantiria acesso a ideias universais. Prova disto é a abertura concedida por Le Bossu para a possibilidade de que tudo o que foi inventado “nos últimos tempos possa ser considerado válido”²⁴ desde que propriamente julgado e analisado pela posteridade.

²² DACIER, Anne, Préface, 1711, p. 27. (Tradução nossa). No original: “[...] M. Dacier fait voir que le mensonge, que ce songe trompeur dit à Agamemnon ne vient pas de Jupiter, mais du songe. Or il n’est pas extraordinaire de voir un songe menteur, et Jupiter, qui souffre qu’Agamemnon soit deçu, n’a nulle part à cette tromperie; il la permet sans en être l’auteur”.

²³ LE BOSSU, *Traité du poème épique*, 1708, p. 1. (Tradução nossa). No original: “Les arts ont cela de commun avec les sciences qu’ils sont, comme elles fondés sur la raison, que l’on doit s’y laisser conduire par les lumières que la nature nous a données”.

²⁴ LE BOSSU, *Traité du poème épique*, 1708, p. 4.

Semelhantemente, o prefácio da tradução da *Poética* de André Dacier garante a Aristóteles o mesmo caráter de acesso à universalidade da natureza e da poesia:

O que Aristóteles faz? Ele não dá regras como os legisladores dão suas leis, sem dar outro motivo além da vontade; ele não adianta nada que não seja acompanhado por sua razão, que ele retira do sentimento comum de todos os homens, para que todos os homens se tornem mesmos a regra e a medida do que ele prescreve.²⁵

É neste sentido que Mme. Dacier sublinha sua utilização sistemática das duas obras, algumas páginas antes de se posicionar contra Platão, da seguinte maneira:

A ignorância [...] sobre a natureza do poema épico poderia ter sido totalmente dissipada por duas excelentes obras que surgiram sobre esse assunto. Um é o *Traité du Poème Épique* de R. P. Le Bossu, cânone regular de Saint Geneviève, onde esse estudioso religioso explica admiravelmente a arte dos poemas de Homero e Virgílio pelas regras de Aristóteles; e o outro, a própria *Poética* de Aristóteles traduzida para o francês e enriquecida com comentários, que fazem sentir perfeitamente a certeza e a verdade dessas regras pela própria experiência e pela razão.²⁶

Conclui-se, desta maneira, que a acusação de reacionarismo ou “reverência à Antiguidade” feita por parte da fortuna crítica, reverberando os próprios ataques de La Motte, não se justificam quando recorremos às fontes de Dacier, pois se aproximam da “*nature mise en methode*” referida por Zanin acima.

Porém, cabe ainda perguntar: como podem ser encaradas as investidas de Dacier contra La Motte (e reverberadas por parte da fortuna

²⁵ DACIER, André, Préface, 1692, p. 7. No original: “Car que fait Aristote? Il ne donne pas des règles, comme les législateurs donnent leurs loix, sans en rendre d’autre raison que leur volonté seule; il n’avance rien qui ne soit accompagné de sa raison, qu’il puise dans le sentiment commun de tous les hommes, de manière que tous les hommes deviennent eux-mêmes la règle et la mesure de ce qu’il prescrit”.

²⁶ DACIER, Anne, Préface, 1711, p. 6-7. No original: “[L]’ignorance [...] sur la nature du poème épique a pu être entièrement dissipée par deux ouvrages excellentes, qui ont paru sur cette matière. L’un est le *Traité du Poème Épique* du R. P. Le Bossu, Chanoine regulier de Sainte Geneviève, où ce savant religieux explique admirablement l’Art des poèmes d’Homère et de Virgile par les règles d’Aristote; et l’autre, la *Poétique* même d’Aristote traduite en françois et enrichie de commentaires, qui font parfaitement sentir la certitude et la vérité de ces règles par l’expérience même et par la raison”.

crítica), quando a primeira atribui ao último um completo desprezo pelas autoridades? Para responder a esta pergunta, é preciso, de início, esclarecer: o *Discours sur Homère* não menciona nominalmente nenhum ou quase nenhum pensador de referência ao apontar as supostas falhas da *Iliada*. Ao contrário, La Motte as enumera como se elas se revelassem de maneira clara diante do confronto com os critérios de gosto relativamente consensuais. São estes critérios que me interessam sobremaneira, ou, especificamente, os percursos e as leituras que os tornariam aceitáveis no momento de que me ocupo.

Um ano após a publicação das *Causes* de Dacier, La Motte elabora as *Réflexions sur la critique*, cujo objetivo era precisamente responder aos ataques direcionados a ele. Somente ali, diante das acusações da completa ausência de fundamentação de suas ideias, La Motte afirma ter derivado seus argumentos de uma série de autoridades enumeradas algo desordenadamente:

Eis a lista de quem forneceu a matéria para o meu quadro crítico: Platão, Pitágoras, Filóstrato, Dionísio de Halicarnasso, Luciano, Plutarco, Crisóstomo, Cícero, Horácio, sectos de todo filósofos e os antigos pais da igreja; e entre os modernos, Erasmo, Júlio César Scaliger, S. Évremont, Sr. Bayle e o padre Rapin [...].²⁷

A tentativa de La Motte de se justificar parece indicar a necessidade, naquele contexto, de apoiar os comentários sobre uma base segura e evitar as acusações de “ignorância” ou “blefe”, efetivamente feitas por Dacier em relação ao *Discours*. É neste contexto que o *Moderne* Jean Terrasson, membro conhecido da Academia Francesa desde 1707, publica sua *Dissertation critique sur l’Iliade* em 1715. Uma análise atenta desta obra evidencia que o autor reiterava praticamente todos os ataques e justificativas de La Motte, com a diferença, no entanto, de fundamentá-los através dos nomes da tradição clássica referenciados também por Dacier. No prefácio, Terrasson afirma que La Motte reverbera os ataques

²⁷ LA MOTTE, *Réflexions sur la critique*, 1715, p. 33. No original: “voici à peu près la liste de ceux qui m’ont fourni la matière de mon tableau critique “Platon, Pitagore, Philostrate, Denis D’ Halicarnasse, Lucien, Metrodorus De Lampsaque, Plutarque, Chrysostome, Cicerón, Horace, des sectes entières de philosophes et les anciens pères de l’église; et parmi les modernes, Érasme, Jules Cesar Scaliger, S. Évremont, M. Bayle, et le P. Rapin [...]”.

de muitos sábios da Antiguidade lançados ao esquecimento, mas cujas ideias devem ser recuperadas:

Monsieur de La Motte faz ver o número de adversários muito consideráveis que Homero encontrou em todos os séculos. É verdade que a maioria deles, depois de ter criticado Homero em certos assuntos, o elogiava em geral sobre outros: mas reunindo todas as suas críticas [...] Homero cairia completamente. [...] Embora a prevenção muitas vezes nos cegue para os fatos, o Sr. e a Sra. Dacier conhecem essas autoridades o suficiente, mas acreditam que são ignorados.²⁸

Tais autoridades, para Terrasson, abertamente negligenciadas pelo casal Dacier, apontam para uma aproximação maior dos ideais de poesia épica que, distante dos louvores infundados de Aristóteles, colocariam, no mínimo, o valor da *Ilíada* sob perspectiva. Aqui, é fundamental a referência novamente a Aristóteles, pois se é verdade que o seu juízo de gosto a respeito de Homero não é guiado pelas luzes da razão, as mesmas luzes foram reveladas por ele próprio e desenvolvidas adiante por outras figuras. Evidentemente, os momentos culminantes de tal desenvolvimento são os próprios séculos XVII e XVIII:

Mas desde que Perrault reconduziu a questão ao seu verdadeiro princípio, que é a preferência da razão sobre o preconceito; desde que Monsieur de la Motte usou contra Homero essa justeza de pensamento que é característica de nosso século [...]; em uma palavra, uma vez que a filosofia já vitoriosa de Aristóteles trouxe sua luz para Homero; os olhos foram abertos [...] e o preconceito perdeu seus direitos.²⁹

Avançar contra Aristóteles a partir do correto uso de suas próprias ideias, portanto, é o procedimento tanto de La Motte e Terrasson quanto

²⁸ TERRASSON, *Dissertation critique sur l'Iliade*, 1715, p. 44. No original: "Monsieur de la Motte a fait entrevoir le nombre des adversaires très considerables qu'on trouveroit à Homère dans tous les siècles; il est vrai que la plupart d'entr'eux, après avoir critiqué Homère sur certains chefs, l'ont loué en général sur les autres: mais en rassemblant toutes leurs critiques [...] Homère tomberoit tout entière. [...] Quique la prévention nous aveugle souvent sur les faits mêmes, M. et Mme. Dacier savent assez ces autorités, mais ils croient qu'on les ignore."

²⁹ TERRASSON, *Dissertation critique sur l'Iliade*, 1715, p. 46. No original: "Mais depuis que Perrault a rappellé la question à son vrai principe, qui est la préférence de la raison au préjugé; depuis que Monsieur de la Motte a employé contre Homere cette justesse de raisonnement qui est le caractère de nôtre siècle [...]; en un mot, depuis que cette philosophie déjà victorieuse d'Aristote porté sa lumière sur Homère; les yeux se sont ouverts [...] et la prevention a perdu seus droits".

das esquecidas autoridades que ousaram se posicionar polemicamente em relação à *Ilíada*. O pensamento de grandes figuras do passado é reivindicado, pois foi a partir dele que as imperfeições de Homero puderam ser primeiro reveladas.

“Le sujet de l’*Iliade*”

Para evidenciar a forma através da qual as autoridades foram mobilizadas no debate, ater-me-ei, à guisa de exemplo, nos contrapontos apresentados por Mme. Dacier às considerações sobre o *dessein*³⁰ [projeto, assunto, objetivo] da *Ilíada* conforme discutidos por Houdar de La Motte para, no final, demonstrar como a representação de cada debatedor feita por seu adversário traz importantes implicações para o julgamento de gosto naquele contexto. Dacier inicia sua argumentação respondendo à afirmação feita por La Motte de que há grandes desacordos em relação ao que seria, de fato, o objetivo de Homero na *Ilíada*, e que cada uma dessas posições antagônicas seriam passíveis de defesa. O crítico afirma, no “Discours sur Homère”:

Alguns acreditam que ele queria divertir seu século com uma descrição engenhosa e interessante da Guerra de Tróia; outros, que ele apenas fingiu excitar a admiração de seus leitores pelo surpreendente valor de seu herói; outros, finalmente, que ele visava os costumes, e que em uma história muito simples no fundo e tão vasta por seus ornamentos, ele queria fazer a Grécia sentir o quanto era importante a boa inteligência dos príncipes que a governavam.³¹

³⁰ O termo *dessein* utilizado por La Motte não é comum nas discussões sobre o gênero épico dos séculos XVII e XVIII. No “Discours”, o autor o utiliza para se referir ao que Homero “desejou cantar”, isto é, ao tipo de ação representada por Homero. Mme. Dacier, ao respondê-lo, também utiliza o termo no mesmo sentido. Por estes motivos, conduzirei o estudo a partir deste significado. No entanto, é preciso pontuar que a imprecisão já fora notada em 1715. Jean Boivin afirma, comentando este momento do debate entre La Motte e Dacier: “Je crains que Monsieur de La Motte n’ait confondu sous le nom de *dessein* trois choses très différentes, qui sont le sujet ou l’action principale, la moralité de la fable et les vues particulières du poète”. (Discours sur Homère, 1714, p. 15)

³¹ LA MOTTE, Discours sur Homère, 1714, p. 17. No original: “Les uns sont cru qu’il avoit voulu amuser son siècle par une description ingénieuse et intéressante de la Guerre de Troie; les autres, qu’il n’avoit prétendu qu’exciter l’admiration de ses lecteurs pour la valeur surprenante de son héros; d’autres, enfin, qu’il n’avoit eu en vu que les moeurs, et que dans une fable fort simples au fonds, quoique vaste par ses ornements, il avoit voulu faire sentir à la Grèce combien lui importoit la bonne intelligence des Princes qui la gouvernoient.”

Para La Motte, é possível defender parcialmente a primeira resposta ao problema, isto é, de que a intenção da *Ilíada* se resumiria a uma “descrição engenhosa e interessante da Guerra de Tróia”, pois apesar de se narrar na obra apenas uma pequena parte do conflito, Homero é capaz de fornecer todo o restante da história.³² Em relação à segunda resposta ao mesmo problema – a finalidade da *Ilíada* como exaltação e admiração de um herói nacional –, La Motte defende sua factibilidade ao destacar o heroísmo de alguns personagens, na medida em que “os homens mais valentes” do poema o são apenas para dar ainda mais brilho a Aquiles.³³ A principal defesa da terceira explicação – a *Ilíada* como poema didático cuja intenção circunscrever-se-ia à transmissão de verdades morais – seria justificada pelo próprio enredo: “a divisão no mesmo partido estraga suas intenções; e que, pelo contrário, a boa inteligência garante seu sucesso”.³⁴

Novamente, desejo destacar menos o conteúdo destas interpretações do que a maneira por meio da qual o crítico as comenta: La Motte não recorre senão ao texto de Homero para garantir alguma legitimidade às possíveis intenções da obra – ou ao menos julga proceder assim. Se há acertos nos consensos e avanços na avaliação das obras da Antiguidade, sua confirmação só pode ser observada na própria *Ilíada*. Daí a concordância parcial de La Motte com cada uma dessas interpretações: o endosso completo significaria inserir entre o texto e o julgamento toda a tradição de autoridades ou “preconceitos” que ele busca combater. La Motte, portanto, neste contexto, pretende autonomizar sua relação com o texto, ainda que isso não implique o abandono da preceptística clássica, cuja origem remontará precisamente aos textos fundadores.

Adiante, o crítico defende que a intenção da *Ilíada* não foi totalmente contemplada pelas três posições descritas anteriormente. Faz-se necessário, nesse sentido, “dar a palavra a Homero”:

³² LA MOTTE, *Discours sur Homère*, 1714, p. 18.

³³ LA MOTTE, *Discours sur Homère*, 1714, p. 20.

³⁴ LA MOTTE, *Discours sur Homère*, 1714, p. 21.

Podemos concluir pelo menos a partir dessa diversidade de visões que atribuímos a Homero que sua intenção não é óbvia e que, depois de tantos sábios que não foram capazes de concordar em relação a isso, ainda devemos temer estar enganados. Mas, sem me restringir a uns ou a outros, é o próprio Homero que eu consulto; acreditemos em sua palavra; quem vai saber melhor do que ele o que queria fazer?³⁵

Citando os primeiros versos da *Ilíada* [*Muse, raconte moi la colere d'Achille, qui fut si fatale aux Grecs, et qui coûta la vie à tant de Héros*, na tradução dele próprio], La Motte conclui:

Aí estão as palavras do poeta e sua intenção: mas deve-se notar que, segundo os estudiosos, a palavra grega que simplesmente traduzimos por cólera, significa cólera nobre, ressentimento heroico. É esse ressentimento heroico que Homero queria celebrar. Tudo o que acontece na *Ilíada* aponta a admiração para esse lado.³⁶

Celebrar a “cólera heroica de Aquiles” seria, então, o assunto da *Ilíada* e o centro da ação épica; conclusão atingida, segundo La Motte, pelo escrutínio dos primeiros versos do poema em detrimento das opiniões correntes (*prejugés*) dos críticos da Academia. Entretanto, um exame atento do tratamento dado ao assunto na *Dissertation* de Terrasson permite reconduzir o julgamento de La Motte – fundado, em teoria, apenas na razão – não apenas às autoridades que deram origem aos seus critérios, mas também sua utilização por comentadores importantes dos séculos XVI e XVII não imediatamente associados à causa dos *Modernes*.

Terrasson apoia La Motte na constatação de que a intenção anunciada de Homero na *Ilíada* é cantar a cólera de Aquiles e compreende justamente nisso a maior falha formal do poema pois, conforme defende, o assunto de qualquer epopeia deve ser “grandioso” – o que, segundo ele afirma, não é o caso:

³⁵ LA MOTTE, Discours sur Homère, 1714, p. 22-23. No original: “On peut conclure du moins de cette diversité de vues qu’on attribue à Homere, que son dessein n’est pas évident, et qu’après tant de savants qui n’ont pu s’accorder là-dessus, on doit craindre encore des s’y méprendre. Cependant sans m’arrêter ni aux uns ni aux autres, c’est Homere lui-même que je consulte; croyons l’en sur sa parole; qui saura mieux que lui ce qu’il a voulu faire?”

³⁶ LA MOTTE, Discours sur Homère, 1714, p. 23-24. No original: “Voilà les paroles du poète, et son dessein: mais il faut remarquer que selon les savants, le mot grec que nous rendons simplement par celui de colère, signifie colère noble, ressentiment héroïque. C’est donc ce ressentiment héroïque qu’Homère a voulu célébrer. Tout ce qui se passe dans l’Iliade tourne l’admiration de ce côté-là”.

Um assunto é grandioso no primeiro sentido da palavra somente quando ele nos atinge por sua importância e por sua nobreza [...]. [O] incidente da ira de Aquiles, que no começo é apenas um recuo ocioso, e que no final não termina a guerra, não pode ter a importância e a nobreza que foram encontradas no memorável evento da tomada de Troia que Homero tinha sob sua mão e ao qual ele deveria se apegar.³⁷

O autor, portanto, postula que a ação da *Ilíada* não possui a “importância” e a “nobreza” necessárias para que o poema mereça os louvores que recebe. Embora apresente argumentos para que se considere, na verdade, a narração da Guerra de Troia (e não apenas a cólera de Aquiles) a ação principal do poema, Terrasson, em seguida, assume o mesmo posicionamento de La Motte e discorre sobre a necessidade imperativa da grandiosidade do enredo para a caracterização e valorização do gênero épico. Nesse sentido, chama atenção a resposta direta a uma afirmação do *Traité* de Le Bossu, quando este afirma – talvez justamente resguardando a *Ilíada* desse tipo de acusação – que não é necessário que as ações de uma epopeia sejam importantes e nobres, mas que apenas seus personagens (reis, generais, etc.) o sejam. Le Bossu defende, nas palavras de Terrasson, que “o poeta épico [...] deve suspender o espírito dos seus leitores pela admiração e pela importância das coisas que ele trata, e tomar por assunto uma ação grandiosa ilustre e importante”.³⁸ Porém, na sequência, Terrasson afirma que para o autor do *Traité*, “a ação pode ser importante por ela mesma ou pelos personagens que a executam”.³⁹ Ora, ao concluir que a ação não precisa ser intrinsecamente grandiosa, bastando apenas a nobreza de seus personagens, Terrasson prossegue, Le Bossu deturpa Horácio e Aristóteles:

³⁷ TERRASSON, *Dissertation critique sur l'Iliade*, 1715, p. 10. No original: “Un sujet n'est grand dans le premier sens du mot de grand que lorsqu'il frappe par son importance, et par sa noblesse [...]. [L]'incident de la colère d'Achille, qui dans son commencement n'est qu'une retraite oisive, et qui dans sa fin ne termine point la guerre, ne saurait avoir cette importance et cette noblesse qui se trouvent dans l'événement mémorable de la prise de Troie qu'Homère avait sous sa main, et auquel il devait s'attacher”.

³⁸ TERRASSON, *Dissertation critique sur l'Iliade*, 1715, p. 15. No original: “le poète épique [...] doit suspendre l'esprit des ses lecteurs par l'admiration, et par l'importance des choses qu'il traite, et prendre pour son sujet une action grande illustre et importante”.

³⁹ TERRASSON, *Dissertation critique sur l'Iliade*, 1715, p. 15. No original: “l'action peut être importante par elle-même ou par les personnes que les executent”.

Mas que vergonha não seria para Aristóteles e Horácio se quisessem dizer que não é necessário que uma ação seja importante e que basta que os personagens o sejam. Não souberam dizer uma coisa tão simples assim e precisaram ser ouvidos através da distinção que Le Bossu inventou.⁴⁰

Ao buscar justificar a necessidade de determinado procedimento poético, Terrasson acaba por reivindicar as ideias das duas maiores autoridades clássicas, mas não apenas isso. A necessidade da grandiosidade e nobreza inerentes à ação épica foi defendida por inúmeras outras referências também depois do século XVI. Numa listagem rápida, que derivo da *Formation de la doctrine classique*, de René Bray,⁴¹ endossariam tal posição: Vossius, Tasso, Ronsard, Saint-Amant, Chapelain, entre outros, além dos quais eu acrescentaria Michel de Marolles com seu *Traité du poème épique pour l'intelligence de l'Eneide de Virgile*.⁴² Então, seria razoavelmente seguro afirmar que Terrasson propõe, aqui, uma leitura mais próxima daquela hegemônica, por assim dizer, desde o Renascimento, ainda que pertença aos *Modernes* e que submeta as prescrições de Horácio e Aristóteles, no exemplo dado, ao objetivo claro de defender seu posicionamento contra Homero, mobilizando os critérios para que lhe sirvam de ferramentas e garantam à crítica sua legitimidade. O posicionamento e a acusação, no entanto, são os mesmos de La Motte, ainda que fundamentados em Horácio e Aristóteles.

Compreender a necessidade de uma ação épica grandiosa e nobre, e assumir que a ação homérica é “apenas” a cólera de Aquiles permitem que Terrasson seja capaz de atacar a *Ilíada* a partir deste critério. O autor, no entanto, parece elaborar seu comentário não contra Le Bossu, a quem dedica apenas uma página, mas a Mme. Dacier. Especificamente, ele a acusa de compreender a ação da *Ilíada* como a cólera de Aquiles e de, ainda assim, atribuir a ela o título de “poema divino”. Ele se refere⁴³ particularmente a um comentário feito por Dacier na sua tradução do poema,

⁴⁰ TERRASSON, *Dissertation critique sur l'Iliade*, 1715, p. 17. No original: “Mais quelle honte ne serait-ce point pour Aristote et pour Horace, si voulant dire qu'il n'est pas nécessaire qu'une action soit importante, et qu'il suffit que les personnages le soit; ils n'ont pas su dire une chose aussi simple que celle-là, et qu'ils ayant besoin pour être entendus de la distinction que le P. Le Bossu a inventé”.

⁴¹ BRAY, *La formation de la doctrine classique*, 1945.

⁴² MAROLLES, *Traité du Poème Épique*, 1662.

⁴³ TERRASSON, *Dissertation critique sur l'Iliade*, 1775, p. 12.

cuja análise demonstrará um ponto de contato entre o procedimento dos dois partidos. Lê-se nesta *remarque* da autora:

Esses funerais de Heitor encerram o poema da *Ilíada*, cujo assunto é apenas a raiva de Aquiles e os males que ela causa aos gregos. [...] Homero, portanto, preencheu perfeitamente o assunto, e é impossível imaginar uma ação mais seguida, mais completa e cujas partes estejam ligadas de forma mais natural e mais necessariamente.⁴⁴

Para Terrasson, Dacier não teria sido capaz de perceber a contradição entre as duas premissas, isto é, compreender a ação da *Ilíada* como a “cólera de Aquiles e o mal que ela causou aos gregos” e, no mesmo gesto, apontá-lo como um poema perfeito. Ocorre que um exame atento de outras obras de Dacier, onde ela expõe de maneira mais clara suas ideias sobre a natureza do enredo épico e sobre como este aspecto surge no poema de Homero, revela antes uma desatenção na conclusão de Terrasson. Isso porque a autora, na verdade, não compreende a ação da *Ilíada* como a cólera de Aquiles senão quando inserida no contexto mais amplo da tomada de Troia, que, segundo ela defende, possui uma dimensão pedagógica. Uma *fable moral*, portanto: enquanto o herói recusa a união com seus pares e compatriotas em razão da fúria motivada por Agamemnon, a Grécia teria sofrido derrotas sucessivas até que, no desfecho da obra, Aquiles aceita retornar às fileiras e torna possível a vitória. Mais do que isso: esta concepção é encampada por Dacier nas *Causes de la corruption du goût* justamente na tentativa de contrariar a opinião de La Motte, que, conforme demonstrado acima, compreendia a cólera heroica de Aquiles como ação do poema. Ao comentar cada resposta dada pelo crítico, a autora defende que “a *Ilíada* é verdadeiramente uma fábula”⁴⁵ e justifica a afirmação com um momento da *Poética* em que Aristóteles comenta a poesia dramática: “Aristóteles o demonstrou fazendo ver que o fundamento e a alma do poema épico, como a do poema dramático, é a

⁴⁴ DACIER, Anne, Préface, 1711, p. 615. No original : “Ces funérailles d’Hector finissent le poème de l’Iliade, dont le sujet n’est que la colère d’Achille et les maux qu’elle cause aux grecs; ainsi ce poème a toutes ces parties [...]. Homère a donc parfaitement rempli son sujet, et il est impossible d’imaginer une action plus suivie, plus complète et dont les parties sont liées plus naturellement et plus nécessairement”.

⁴⁵ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 61. No original: “L’Iliade est véritablement une fable”.

fábula”.⁴⁶ Ocorre que os capítulos 6 e 8 da *Poética*, de onde Dacier deriva sua defesa, descrevem exclusivamente tragédias, e o salto metonímico realizado para a epopeia é feito (e abertamente citado pela autora), mais uma vez, pelo *Traité* de Le Bossu (além de André Dacier):

Essa doutrina foi perfeitamente [...] trazida à luz por R. P. Le Bossu em seu Tratado sobre o Poema Épico e por M. Dacier em seus Comentários sobre a Poética de Aristóteles e a de Horácio. De modo que é claro como a luz do dia que essa é realmente a arte do poema. No entanto, M. de la M. resiste a essa evidência e se declara pela segunda opinião, de que a *Ilíada* é apenas o elogio de Aquiles [...].⁴⁷

O trecho do *Traité* a que se refere Dacier repete quase palavra por palavra a *Poética*, mas no momento em que Aristóteles analisa a natureza do poema trágico:

Aristóteles diz que a fábula é o que há de principal no poema e que ela é como sua alma. Devemos, portanto, buscar a natureza da epopeia na natureza da fábula, e considerá-la o primeiro fundamento do poema e o movimento para todos os seus membros [...]. De fato, começamos a definição da epopeia com a definição da fábula; porque a fábula é um discurso inventado para formar os costumes por instruções disfarçadas sob as alegorias de uma ação.⁴⁸

A defesa de Dacier da ação épica como “fábula moral” deriva, portanto, de certa leitura da *Poética* de Aristóteles – particularmente de um trecho que não se refere diretamente ao gênero épico. Nesse sentido, quando em um de seus comentários na tradução da *Ilíada* a autora afirma que “le sujet” da *Ilíada* “é a cólera de Aquiles e o mal que ela causa aos

⁴⁶ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 61. No original: “Aristote l’a démontré en faisant voir que le fondement et l’âme du poème épique, comme du poème dramatique, c’est la fable”.

⁴⁷ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 63. No original: “Cette doctrine a été [...] parfaitement mise dans jour par le R. P. Le Bossu dans son *Traité* du Poème Épique et par M. Dacier dans ses *Commentaires* sur la Poétique d’Aristote et sur celle d’Horace. De sorte qu’il n’est pas plus clair qu’il est jour à midi, qu’il est évident que c’est-là véritablement l’art du poème. Cepedant M. de la M. résiste à cette évidence, se déclare pour la seconde opinion que l’*Ilíade* n’est que l’Éloge d’Achille [...]”.

⁴⁸ LE BOSSU, *Traité du poème épique*, 1708, p. 31. No original: “Aristote dit que la fable est ce qu’il y a de principal dans le poème et qu’elle en est comme l’âme. Nous devons donc chercher la nature de l’Epopée dans la nature de la fable, et la considérer comme le premier fondement du poème et le mouvement à tous ses membres [...]. Nous avons en effet commencé la définition de l’Epopée par la définition de la fable; car la fable est un discours inventé pour former les moeurs par des instructions déguisées sous les allégories d’une action.”

gregos”, o que ela compreende como ação não se restringe apenas à cólera de Aquiles, mas também ao mal que ela causou aos gregos – o que, no conjunto, caracterizaria a *fable moral*. Este é precisamente o erro de Terrasson ao acusá-la de “má compreensão” da natureza das epopeias: se a ação épica não é a cólera de Aquiles, mas a lição de que uma nação não deve se dividir em razão de brigas internas, conforme Dacier defende, logo ela não é “pequena” ou “limitada” e poderia se enquadrar na grandiosidade exigida para o gênero. Seria, então, pertinente a pergunta: se Terrasson (e La Motte) afirma que o assunto da *Iliada* é a baixeza da cólera de Aquiles e que, por isso, Homero peca na composição de seu poema, e o justifica através de ideias de autoridades antigas (Horácio e Aristóteles) que, por sua vez, são reverberadas por interpretações renascentistas e pós-renascentistas (Vossius, Chapelain...), Dacier, ao reivindicar uma ação épica pretensamente grandiosa (a *fable moral*) reiteraria os pressupostos dessas mesmas autoridades? Neste caso, então, a autora aceitaria o critério de que a ação deve realmente ser grandiosa (para além, simplesmente, dos personagens nobres). No entanto, isso não se verifica, e Dacier, aqui, adota um posicionamento que contraria a compreensão hegemônica do gênero épico – acompanhando, nisso, mais uma vez, Le Bossu. Adiante, a autora defende que “não é necessário que a ação do poema épico seja grande nem agradável”, pois “a ação mais comum e a mais horrível de uma grande personagem funcionará maravilhosamente, e a maior ação de um homem comum nunca será suficiente”.⁴⁹ E, logo após, conclui que não há necessidade de “grandes ações, nem de ações agradáveis, mas simplesmente de ações”,⁵⁰ de modo que “o poema que imitasse a ação de um burguês seria muito ridículo,

⁴⁹ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 79. No original: “[...] il n’est pas nécessaire que l’action du poème épique soit ni grande, ni agréable; l’action la plus commune et la plus horrible d’un grand personnage y réussira merveilleusement, et l’action la plus grande d’un homme du commun n’en pourra jamais faire la matière.”

⁵⁰ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 80.

ou ao menos burlesco”,⁵¹ sendo imperativa, ao contrário, a imitação de “grandes personagens”, como “capitães, príncipes e reis”.⁵²

Esta é a ideia que motiva os ataques de Terrasson a Le Bossu: a ação não deve ser necessariamente grandiosa, mas sim os seus personagens. Conforme demonstrado acima, tal posicionamento se insere na contramão de outro mais aceito naquele contexto. Dacier, ao se referir à interpretação de Le Bossu, coloca-se *contra* as opiniões predominantes nas décadas anteriores, pois: 1. Defende que não a cólera de Aquiles, mas o ensinamento moral é de fato o *sujet* da *Ilíada* – ideia derivada de uma interpretação *sui generis* de um trecho da *Poética* não dedicado ao gênero épico; e 2. Afirma que a ação épica não deve ser necessariamente grandiosa, mas apenas seus personagens. Nesse sentido, La Motte e Terrasson, quando acusam Dacier de lançar mão de uma reiteração irracional das autoridades, ignoram que eles próprios, em muitos momentos, reiteravam as opiniões hegemônicas, além de justificarem tal hegemonia por sua suposta “racionalidade” evidente. Ademais, eles não se atentam ao caráter sintético do *Traité* de Le Bossu, dos comentários de André Dacier e das *Causes* de Dacier, que muitas vezes colocava os *Anciens* na contramão das autoridades. No mesmo capítulo em que discute a ação épica, por exemplo, Dacier afirma, num trecho lapidar:

Demonstrou-se que essas qualidades são essenciais ao poema épico porque essa é a natureza desse poema; mas não se diz que essa seja sua natureza porque essas qualidades são encontradas nos poemas de Homero; diz-se apenas elas estão nos poemas de Homero porque esse poeta sabia pela força de seu gênio que essas qualidades lhe convinham.⁵³

⁵¹ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 81.

⁵² DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 82. No original: “grandes actions, ni d’actions agréables, mais simplement d’actions”; “le poème qui imiteroit l’action d’un bourgeois seroit très ridicule, ou du moins burlesque”; “grands personnages comme des capitaines, des principes et des rois”.

⁵³ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 74. No original: “On a démontré que ces qualités sont essentielles au poème épique parce que telle est la nature de ce poème; mais on ne dit pas que telle est sa nature parce que ces qualités se trouvent dans les poèmes d’Homère; on dit seulement qu’elles sont dans les poèmes d’Homère, parce que ce poète a connu par la force de son génie que ces qualités lui convenoient.”

Assim, o caminho reivindicado por ela não vai da autoridade ao poema, mas do poema à autoridade, englobando os dois polos (autoridade e critério abstrato) – na medida em que se definem mutuamente – no processo de compreensão do gênero épico. Por outro lado, os *Modernes* são acusados por Dacier de desrespeitarem aqueles que descobriram as regras de que eles próprios se valem, quando, na verdade, eles procedem de maneira muito semelhante a ela. Reivindicando a clareza das “luzes da razão”, é possível traçar o percurso de La Motte e Terrasson que os leva às fontes, e não raro à outras leituras preponderantes no contexto do classicismo francês. As duas maneiras de compreender a obra de Homero revelam-se, portanto, algo intercambiáveis: o percurso que conduz à codificação das regras passa por seu alicerçamento em um nome da tradição, e, no caminho contrário, a autoridade que as codifica não faz senão trazê-las à luz por meio da razão. Nesse sentido, as diferenças entre a conclusão a que chega cada partido não podem ser reduzidas simplesmente, por exemplo, ao “mapeamento genético” das regras de uma Dacier ou de um La Motte, mas talvez aos objetivos externos (sobretudo políticos), por assim dizer, que motivam as torções da doutrina empreendidas por cada um.

Ademais, a reivindicação da clareza das ideias racionais, por um lado, ou das autoridades, por outro, revelam compreensões distintas das formas de garantir credibilidade ao discurso crítico na transição do século XVII para o XVIII. Se nos recordarmos que a controvérsia fora travada no ambiente da Academia Francesa – implicando, com isso, uma forma específica de sociabilidade, bem como meios para assegurar o crédito e a reputação das figuras envolvidas –, percebemos que o suposto abismo entre os comentários de Mme. Dacier e La Motte equivale à diferença entre os mecanismos que atribuem validade às opiniões literárias naquele contexto. Conforme demonstrado, se é verdadeiro que os dois partidos podem ser inseridos no mesmo contexto de racionalização dos instrumentos de avaliação das obras poéticas, também se verifica que eles se distanciam quando buscam legitimar a escolha por uma ou por outra interpretação da doutrina. Tais formas podem ser facilmente apreendidas nas caricaturas de que lançam mão tanto *Anciens* quanto *Modernes* ao construírem a imagem de seus adversários a ser apresentada aos

pares – ou seja, aos expectadores acadêmicos do debate. Dacier, por um lado, pinta um La Motte ignorante e com pouco conhecimento das fontes antigas e modernas das quais se deve partir em qualquer tentativa de medir o valor, por exemplo, dos poemas de Homero. Os exemplos são inúmeros, mas menciono especialmente o seguinte trecho:

De um lado, um bando de escritores vis que disseram insultos a Homero. Entre os Antigos, um Protágoras, um Zoilo e alguns outros, dos quais nem sequer sabemos os nomes, e que só conhecemos pelos escritos daqueles que mostram a impertinência de suas censuras; e entre os nossos Modernos estão três ou quatro mau poetas e críticos ainda piores que, ao descreverem Homero e os escritores mais respeitáveis, quiseram se vingar do desprezo que o público tem por seus trabalhos. E do outro lado, vemos todos os mais respeitáveis da Antiguidade de Homero até hoje, todos os maiores personagens, acordarem sobre o mérito do poeta e admirarem a beleza dos seus poemas. Onde está então o bom senso de Monsieur de La Motte ao ficar indeciso entre os dois partidos? A balança poderia ser igual com dois pesos tão diferentes?⁵⁴

Por outro lado, são comuns os momentos em que La Motte retrata uma adversária sem autonomia para a elaboração dos próprios comentários, tornando-se, assim, incapaz de distinguir a verdade e de se posicionar contra as autoridades. Dacier não possuiria, então, as “luzes próprias da razão”, mas uma “erudição sem luz”. Referindo-se ao procedimento adotado por ela, La Motte afirma:

Se, por exemplo, um homem que conhece várias línguas, que compreende autores gregos e latinos, que até se eleva à dignidade do escoliasta [...] viesse a pesar seu verdadeiro mérito, ele frequentemente acharia que se reduziu a ter olhos e memória, e teria o cuidado de não dar o respeitável nome da ciência a uma erudição sem luz. Há uma grande diferença entre lembrar e julgar, entre enriquecer-se com palavras ou coisas, entre alegações de autoridade ou razões. Se um homem pudesse se surpreender por

⁵⁴ DACIER, *Des causes de la corruption du gout*, 1714, p. 46. No original: “D’un côté sont un tas de vils écrivains qui ont dit des injures à Homère. Parmi les anciens un Protagoras, un Zoile et quelques autres dont on ne sait pas même les nomes, et que l’on ne connaît que par les écrits de ceux qui ont fait voir l’impertinence de leurs censures; et parmi nos modernes trois ou quatre méchants poètes et plus méchants critiques qui en decriant Homère et les écrivains les plus respectés, ont voulu se vanger du mépris qui le public a pour leurs ouvrages. Et de l’autre côté on voit ce qu’il y a de plus respectable dans l’Antiquité depuis Homère jusqu’à nous, tous les plus grands personnages qui d’un commun accord relèvent le mérite d’Homère et admirent la beauté de ses poèmes”.

ter apenas esse tipo de mérito, ele se envergonharia em vez de se envaidecer.⁵⁵

A discussão em jogo – para Dacier, “conhecimento *versus* ignorância” e para La Motte “autonomia *versus* submissão” – revela o que cada um compreendia como elemento legitimador do julgamento das obras naquele contexto. Ao representarem o adversário como pertencente ao polo oposto àquele em que eles próprios acreditavam estar (“conhecimento”, “autonomia”), os debatedores revelavam, antes, o que compreendiam por opinião acadêmica válida. Em primeiro lugar, Mme. Dacier exigia reiteradamente do adversário não apenas uma fundamentação sólida, mas também as referências diretas dos usos da doutrina de que ele se valia ao apontar as supostas falhas da *Ilíada*. Precisamente por não as apresentar, La Motte é retratado como um adversário desqualificado e Dacier, ao contrário, incorporaria o procedimento correto. De modo semelhante, La Motte atribui à adversária adjetivos como “dócil”, “acatada” e “obediente” e, no caminho inverso, acredita ser o próprio procedimento aquele verdadeiramente “autônomo”. Tanto a primeira quanto a segunda acusação, longe de questionarem toda a rede de pressupostos clássicos na qual ambos se movimentavam, indicam aquilo que fragilizaria o oponente diante do tribunal acadêmico e, no mesmo gesto, atribuiria ao acusador a vitória no debate. Indicam, portanto, negativamente, a postura ideal para o tratamento de assuntos da cultura humanística, e a indecisão entre os procedimentos revela o momento de transição pelo qual passava a própria autoimagem da elite letrada francesa.

Referências

BOIVIN, Jean. *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*. Paris: Jouenne, 1715.

BRAY, René. *La Formation de la doctrine classique em France*. Paris: Nizet, 1945.

⁵⁵ LA MOTTE, Discours sur Homère, 1714, p. 13-14. No original: “Si, par exemple, un homme qui sait plusieurs langues, qui entend les auteurs grecs et latins, qui s'éleve même jusqu' à la dignité de scholiaste; si cet homme venoit à peser son véritable mérite, il trouveroit souvent qu' il se réduit à avoir eu des yeux et de la mémoire, il se garderoit bien de donner le nom respectable de science à une érudition sans lumière. Il y a une grande différence entre se souvenir et juger, entre s'enrichir de mots ou de choses, entre alleguer des autoritez ou des raisons. Si un homme pouvoit se surprendre à n' avoir que cette sorte de mérite, il en rougiroit plutôt que d'en être vain”.

- DACIER, André. Préface. In: ARISTÓTELES. *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques*. Paris: Barbin, 1692.
- DACIER, Anne Lefebvre. *Des Causes de la corruption du goût*. Paris: Rigaud, 1714.
- DACIER, Anne Lefebvre. Préface. In: HOMERO. *L'Iliade d'Homère traduite en français avec des remarques par Mme. Dacier*. Trad. Anne Dacier. Paris: Rigaud, 1711.
- DEJEAN, Joan. *Ancients against Moderns*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- FUMAROLI, Marc. *La querelle des Anciens et des Modernes: xvii-xviii e siècles*. Paris: Gallimard, 2001.
- HOMERO. *L'Iliade*. Trad. Anne Dacier. V. III. Amsterdam: Wetstein & Smith, 1731.
- LA MOTTE, Houdar de. Discours sur Homère. In: HOMERO. *L'Iliade avec un Discours sur Homère*. Trad. Houdar de La Motte. Paris: Du Puis, 1714.
- LA MOTTE, Houdar de. *Réflexions sur la critique*. Paris: Du Puis, 1715.
- LACERDA, Sônia. *Metamorfoses de Homero: História e antropologia na crítica setecentista da poesia épica*. Brasília: Editora UnB, 2003.
- LE BOSSU, René. *Traité du poème épique*. Paris: Jean Musier, 1708.
- MAROLLES, Michel de. *Traité du Poème Épique*. Paris: Guillaume de Luyne, 1662.
- NORMAN, Larry F. *The shock of the ancient: literature and history in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- SÁ JÚNIOR, Luiz César de. A querela dos antigos e modernos: panorama historiográfico. *Antíteses*, v. 9, n. 18, jul./dez. 2016. p. 494-515.
- TERRASSON, Jean. *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*. Paris: François Fournier, 1715. 2 v.
- ZANIN, Enrica. Les commentaires modernes de la Poétique d'Aristote. *Études littéraires*, v. 43, n. 2, été/2012, p. 55-83.

Como fazer teoria: Wolfgang Iser, leitor da modernidade

Janine Resende Rocha

A construção da obra de Wolfgang Iser – que lançou na Alemanha, em 1970, a *Estética do Efeito* como orientação teórica – é devedora de uma dupla via de leituras: ele é leitor de um *corpus* literário, em uma seleção que contempla Shakespeare, Fielding, Sterne, Henry James, T.S. Eliot, Faulkner, Joyce, Beckett, entre outros escritores, como também se atém à tradição epistemológica da modernidade. Em face desse diálogo com a voz de outros autores, a subjetividade teórica fica ainda mais expressiva. Por isso, é elucidativo mapear os interlocutores e, sobretudo, considerar a maneira como as leituras dos autores aos quais Iser se reporta são exploradas teoricamente e como elas mantêm uma estreita relação com o enquadramento conceitual que concebe. Nesse sentido, é importante destacar dois conceitos centrais: leitura e interpretação, os quais engendram definições pertinentes à literatura, ao sentido e à cultura. Como na imagem em que as mãos se desenham, de Escher, há uma relação pautada pela continuidade, em que tanto o desenho depende das mãos do artista para existir, como o sujeito é transformado pelo objeto que cria – e essa transformação só acontece porque o desenho foi feito. Nessa relação, é difícil definir as delimitações entre a mão que desenha e a mão que é desenhada. Partindo desse princípio, como precisar o distanciamento que um teórico teria do próprio arcabouço, ao ler e interpretar os textos e arquitetar sua argumentação? Ainda que seja um truísmo ressaltar o estatuto dúplice assumido pelos teóricos – eles são sujeitos da leitura e, paralelamente, a inserem na construção de uma

teoria –, importa analisar as relações que Iser estabelece com os textos e, assim, como o eixo eu-outro constitui a performance da subjetividade teórica.

No projeto de Iser, as reiteradas citações a narrativas literárias compreendem um fator determinante para que a perspectiva da enunciação teórica seja particularizada. As referências a textos literários concretizam o lugar, a cultura e a linguagem da sua teoria, que se debruça sobre a literatura de língua inglesa – exercício de leitura que reverbera não só no seu trabalho teórico, mas também no de professor e pesquisador dessa literatura. Tal escolha revela, como ele próprio teria afirmado, a tentativa de “fugir ao impacto que representava o pesadelo nazista de seus anos de formação intelectual”.¹

O trajeto das referências literárias que elege demarca as diferentes facetas do romance moderno, desde o contexto de sua formação na Inglaterra do século XVIII – o que justifica o especial realce dado a Henry Fielding – até a radicalização estética que lhe impuseram James Joyce e Samuel Beckett. Ao se deter nesse *corpus*, Iser apreende uma concepção de literatura que acentua o impacto suscitado pelo texto literário no leitor, bem como o processo que, ao criar um mundo virtual, faz emergir algo novo em relação à realidade.

A reação do leitor depende de propriedades formais – como os espaços vazios – e de configurações linguísticas que sejam capazes de engendrar indeterminações textuais e de orientar respostas. Para que a relação dialógica entre texto e leitor seja constituída, o trivial, visto por Iser de forma pejorativa, deve ser rechaçado, pois uma literatura escrita com o objetivo de se alcançar um grande público não demandaria uma atuação muito eloquente do leitor. Isso porque textos com lacunas exíguas tentam direcionar a leitura e a compreensão do leitor – e, segundo Iser, textos com essa caracterização não deveriam sequer ser designados como literatura. Sob a égide das diretrizes estéticas da ficção de, por exemplo, Dickens, Fielding, Joyce e Beckett, Iser promove a *antropologia literária*: o texto ficcional aciona a imaginação do leitor, que pode, então, sair momentaneamente do seu mundo particular e viver experiências que não

¹ BARBOSA, Iser e os efeitos da leitura, 1997.

teria no cotidiano. Esse deslocamento seria responsável pela encenação, via imaginação, de dramas não vividos até então – possibilidade que explicaria o fato de sermos impelidos a ler literatura. Porém, ainda que caiba ao leitor preencher lacunas e propor conexões entre os segmentos textuais, a mobilidade dessa atuação não equivale a uma deriva diante do texto, pois o que foi expresso controla o sentido do não-expresso.

Na medida em que reivindica tal concepção de literatura, Iser defende a revisão dos pressupostos da interpretação, que considera ser um ato de tradução a partir do qual o texto é transposto para um objeto distinto. O conceito de interpretação perfaz um grande percurso ao longo de sua bibliografia: do contexto de surgimento das Estéticas da Recepção e do Efeito, em 1970, na Alemanha, ao livro *The range of interpretation*, publicado no ano 2000. A interpretação, de acordo com Iser, acentua aspectos de natureza antropológica, diretamente associados à potência da literatura enquanto articuladora de outros mundos possíveis, isto é, possibilidades que expandem, em tese, as configurações do mundo próximo ao leitor. Desincumbido de ter que decifrar o sentido intencionado pelo autor, o leitor atualiza o texto na leitura e pode viver, por intermédio de sua imaginação, outras vidas. Assim, “[i]sso implica que é o próprio leitor, por meio do processo de constituição do sentido, que, de certa maneira, está sendo constituído; por meio daquilo que é originado pelo leitor, algo também sempre lhe acontece”.² Se, inicialmente, à concepção subscrita por Iser quanto à interpretação se associam os exemplos literários representativos da modernidade elencados pelo autor, em um segundo momento, ela subsidia a dimensão antropológica da literatura por ele enfatizada. Essa dimensão enseja, por fim, a produção de um discurso intercultural (*cross-cultural discourse*), que, ao emergir por meio da traduzibilidade de culturas, não pretende, contudo, suprimir diferenças entre elas. Dessa forma, podemos pensar que aquela constituição do leitor se deve à rede de relações desencadeadas pelo contato com a cultura do outro.

² ISER, *Der Akt des Lesens*, 1984, p. 244. (Tradução nossa). No original: “[d]araus folgt, der Leser durch den Prozeß der Sinnkonstitution selbst in einer bestimmten Weise konstituiert wird; durch das, was der Leser bewirkt, geschieht ihm auch immer etwas”.

Entendida por Iser como um ato de tradução, a interpretação não deveria ter como meta dispor um sentido definitivo para o texto, seja com embasamento na suposta intenção do autor, seja na mensagem da obra. Porém, diante da abertura instaurada com a autonomia do leitor como sujeito interpretante, o teórico se depara com a difícil tarefa de conciliar essa autonomia com os limites do texto. O leitor, segundo o perfil caracterizado por Iser, deve se concentrar no texto, explicitar o que não foi formulado, refletir sobre seu contexto pessoal ao ser estimulado pela ficção e não extrapolar o texto. Esse pressuposto da interação – que, por evocar, como um imperativo, a atenção ao texto, tolhe possíveis excessos da atuação do leitor – reverbera, por conseguinte, na definição de leitor cunhada por Iser: o leitor implícito (*der implizite Leser*). O conceito de *leitor implícito*, que sublinha o papel ativo do leitor de ficção, contempla simultaneamente dois aspectos – referentes tanto à instância do texto como à da leitura: “[...] 1. A estrutura pode e sempre irá variar historicamente. 2. O leitor implícito refere-se ao caráter ativo da leitura prefigurado pelo texto, e não a uma tipologia de possíveis leitores”.³ Desse modo, o conceito de leitor implícito deriva da tese de que, independentemente da identidade do leitor empírico, o texto prefigura a recepção, motivo pelo qual leituras não podem ter um espectro ilimitado de possibilidades:

Por isso, o conceito do leitor implícito designa uma estrutura textual, por meio da qual o receptor já é sempre considerado. O preenchimento dessa forma vazia e estruturada também não pode ser prejudicada quando textos, por meio de sua ficção do leitor, parecem declaradamente não se preocupar com o receptor ou buscam excluir seu possível público através das estratégias utilizadas. Assim, o conceito de leitor implícito destaca as estruturas de efeito do texto por meio das quais o receptor se situa

³ ISER, *Der implizite Leser*, 1972, p. 8-9. (Tradução nossa). No original: “[...]1. Die Struktur kann und wird historisch immer unterschiedlich besetzt sein. 2. Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser”.

no texto e é associado ao texto através dos atos de apreensão desencadeados por ele.⁴

Segundo Iser, o papel do leitor está inscrito no texto, ou seja, o autor projetaria uma imagem da recepção no texto.

Ao incorporar os parâmetros da literatura moderna na sua teorização, Iser visa a compreensão não só da experiência estética propiciada por ela, mas também de processos que traduzem o texto literário em termos cognitivos. É possível assegurar não só um perfil estético que se desenha com as citações recorrentes de certas obras e autores, mas também uma afinidade entre esse perfil e a cartografia conceitual. Assim, o *corpus* literário referenciado por ele condiciona uma espécie de modelo explicativo de sua teoria, cujas proposições sobre a leitura e a interpretação do texto literário são tributárias dos livros lidos. O teórico da leitura compõe, com seu discurso, um quadro assertivo e conceitual acerca do leitor, sendo que sua teoria também pode se alimentar, em maior ou menor escala, das obras que ele próprio lê. Nessa direção, deve ser postulado o caráter singular do leitor que incorpora sua leitura a uma teoria – ou que revela, por meio de uma teoria, suas expectativas quanto a um texto –, a fim de ser analisada criticamente a relação dialógica manifesta na convergência entre o *corpus* lido e a produção teórica, relação que busca aferir em que medida o objeto literário configura o objeto teórico. Ao teorizar sobre o papel do leitor e o efeito nele provocado pelo texto literário, Iser explicita sua biblioteca de leitura, motivo pelo qual o aludido caráter singular perfaz contornos ainda mais instigantes. O exercício de cotejar o que Iser tem a dizer sobre leitura e interpretação com as escolhas temáticas ou formais de suas leituras – e, ainda, com as ressonâncias exegéticas dessas leituras nas suas formulações teóricas – pode ser uma estratégia relevante para se compreender o pensamento do autor.

⁴ ISER, *Der Akt des Lesens*, 1984, p. 61. (Tradução nossa). No original: "Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Lesers eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist, und die Besetzung dieser strukturierten Hohlform läßt sich auch dort nicht verhindern, wo sich Texte durch ihre Leserfiktion erklärtermaßen um einen Empfänger nicht zu kümmern scheinen oder gar ihr mögliches Publikum durch die verwendeten Strategien auszuschließen trachten. So rückt das Konzept des impliziten Lesers die Wirkungsstrukturen des Textes in den Blick, durch die der Empfänger zum Text situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird".

Nesse duplo movimento – teorizar sobre aquele que lê e também revelar suas leituras –, Iser traduz o texto literário em seu discurso como um elemento estranho ou familiar, isto é, já assimilado por seu sistema legente? É possível deglutir o elemento estranho sem que ele perca essa qualidade? Em que medida o texto literário – a fonte primária – fomenta o pensamento teórico, ou seja, como se caracteriza a relação entre o texto lido e o texto teórico? Como a leitura do texto literário proposta pelo teórico é disposta perante tal quadro? Ela o corrobora ou o contradiz? A teoria seria inseparável do texto literário com o qual dialoga? Ou a distinção entre teoria e texto literário seria inócua e, portanto, algo a ser contestado? A teoria consegue traduzir a radicalidade do processo permanentemente inacabável em que consiste o ato da leitura?

Os aspectos pertinentes à leitura e à interpretação levam o leitor interessado no pensamento de Iser a mapear autores e obras literárias que sua teoria privilegia, a fim de verificar o modo pelo qual contribuem para a conformação desses conceitos. Ao explicar, no prefácio, a proposta do livro *How to do theory*, Iser se vale, com recorrência, do verbo “*build*” e da expressão “*theory-building*”,⁵ escolhas semânticas que buscam enfatizar como teorias modernas da literatura e da arte decorrem das condições criadas por um “sistema cognitivo”.⁶ Assim, a análise da atuação de Iser como leitor à luz dos conceitos que propõe – ele é sujeito da leitura e, ao mesmo tempo, inscreve-a na constituição de uma teoria da leitura – parece ser um instigante exercício a fim de se deslindar seu pensamento, isto é, o processo de construção de uma teoria que, em hipótese, é fortemente estimulada por obras literárias.

As proposições metateóricas feitas por Iser em tal livro esboçam questões desenvolvidas ao longo de sua obra na medida em que apontam tanto para a concepção do autor acerca da tessitura teórica,⁷ como para o caráter fundamental da literatura e das artes nessa urdidura. Segundo a argumentação desenvolvida pelo autor, as teorias modernas são deveradoras de uma preocupação central com o polo da recepção e de uma

⁵ Ver: ISER, *How to do theory*, 2006, p. viii-x.

⁶ ISER, *How to do theory*, 2006, p. viii. (Tradução nossa). No original: “cognitive framework”.

⁷ Alusão ao título “The fabric of theory”, um dos itens do capítulo “Theory in perspective”. ISER, *How to do theory*, 2006, p. 167.

concepção de literatura ou de arte, cujas manifestações, por serem multifacetadas, desencorajam uma definição peremptória. Assim, os termos gerais com que Iser descreve as teorias modernas podem ser facilmente revertidos em uma explicação genérica do seu próprio trabalho:

De modo geral, a ênfase das teorias modernas está nas relações entre a obra de arte, as pré-disposições dos seus destinatários e as circunstâncias contextuais da obra. Teorias traduzem a experiência da arte em cognição que – sendo regida por critérios – estabelece uma oportunidade para a elevação da consciência, um refinamento das faculdades perceptivas e a transmissão de conhecimento infalsificável. Além disso, teorias equacionam explicações sobre a função social e antropológica da arte e, finalmente, atuam como ferramentas a fim de projetar a imaginação humana, que é, afinal, o último recurso disponível para os seres humanos se sustentarem.⁸

Iser analisa a relação com o texto literário de diferentes ângulos, o que inclui não só o vínculo entre a teoria e a literatura do ponto de vista de quem elabora a teoria, como também a interação entre conceitos e texto literário a qual se aduz sob a ótica do leitor da teoria: em ambos os casos não se deve “aplicar” a teoria no texto. A referência literária seria um mero exemplo a fim de corroborar certo quadro conceitual ou, ao contrário, haveria um forte entrosamento entre um e outro? Nessa direção, é profícua a explicação de Iser no prefácio de *How to do theory* quanto aos exemplos literários ou artísticos com que conclui cada capítulo do livro:

Foi uma das exigências do editor que a exposição do esqueleto de uma teoria deveria ser seguida por um exemplo, com a intenção de se acrescentar carne aos ossos. Como as teorias não são apenas métodos de interpretação, os exemplos fornecidos não são aplicações. Se fosse para aplicar uma teoria com essa finalidade, seria necessária uma elaboração muito mais extensa do exemplo. Além disso, os exemplos não se prestam a corroborar a validade de uma dada teoria, até porque [...] teorias frequentemente recorrem a exemplos a fim de sustentar argumentos básicos no ponto onde a explicação termina. Então, o exemplo funciona como uma com-

⁸ ISER, *How to do theory*, 2006, p. 9. (Tradução nossa). No original: “Generally speaking, the emphasis of modern theories is on relationships between the work of art, the dispositions of its recipients, and the realities of its context. Theories translate the experience of art into cognition which – being criterion-governed – provides an opportunity for a heightening of awareness, a refining of perceptive faculties, and a conveying of unfalsifiable knowledge. Furthermore, theories set out to explain the social and anthropological function of art, and finally, they serve as tools for charting the human imagination, which is after all the last resort human beings have for sustaining themselves”.

pensação para aquilo que os conceitos são incapazes de capturar e, assim, destina-se a fornecer as generalizações que as estruturas cognitivas já não podem fornecer. Essa é uma prática que não se limita às teorias da arte, mas que está atualmente disseminada em muitos discursos teóricos. Portanto, os exemplos são simplesmente para mostrar a que uma obra de arte se assemelharia se vista nos termos da teoria em questão.⁹

Em face da literatura moderna, a teoria sempre deixará escapar algo, ou, em outras palavras, a literatura e as artes não se deixarão capturar completamente pelo arcabouço conceitual. Iser parece estar atento a esse princípio, pois propõe, na sua obra, um arranjo entre “exemplos” literários, premissas teóricas e certa concepção de literatura. Essa concepção sublinha, sobretudo, o impacto que o texto literário provoca no leitor e a criação de um mundo virtual, a ser projetado pelo receptor, capaz de introduzir algo novo na realidade.

Mesmo que se constate, indubitavelmente, a articulação entre os conceitos e as referências do cânone moderno de língua inglesa, não é fácil, no entanto, desfazer o seguinte impasse: a seleção dos textos literários ocorre a fim de se esclarecerem argumentos previamente concebidos ou ela contribui para a construção e o amadurecimento do sistema conceitual de Iser? Ainda que a resposta seja complexa, esse questionamento parece admitir ambas as possibilidades. Ao eleger um *corpus* literário e se manter fiel a ele ao longo de sua obra, o teórico indica a concepção de literatura que privilegia e que já poderia ter em mente enquanto leitor. Dessa maneira, é basilar o perfil estético da modernidade literária – e, por conseguinte, Iser se vale de obras específicas para exemplificar, ou ilustrar, ideias e conceitos que postula. A recorrência

⁹ ISER, *How to do theory*, 2006, p. x. (Tradução nossa). No original: “It was one of the publisher’s stipulations that the skeletal exposition of a theory should be followed by an example, intended to add flesh to the bones. As theories are not merely methods of interpretation, the examples provided are not applications. If one were to apply a theory to such a purpose, a much more extensive elaboration of the example would be necessary. Furthermore, the examples are not meant to corroborate the validity of the theory concerned, not least because [...] theories themselves often resort to examples in order to underpin basic arguments at the point where explanation leaves off. The example then functions as a compensation for what the concepts are unable to grasp, and thus is meant to furnish the generalizations which the cognitive frameworks can no longer provide. This is a practice by no means confined to theories of art but one which is widespread in a great many theoretical discourses today. Therefore, the examples are simply meant to show what a work of art would look like if viewed in terms of the theory concerned”.

desse procedimento nos autoriza a concluir que se trata de um caráter estrutural da sua teoria.

Mediante o duplo movimento que protagoniza – o de ser leitor e o de teorizar sobre a leitura e a interpretação –, é possível observar a maneira como preenche certas lacunas nas obras literárias que lê. Nessa direção, são emblemáticos os comentários à novela “The figure in the carpet” [“O desenho do tapete”], de Henry James, com a qual Iser inicia o livro *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [O ato da leitura: uma teoria do efeito estético] – livro de 1976. Há um contraste entre a constituição lacunar da novela – que problematiza, no plano diegético, a interpretação do texto literário – e o tom assertivo com que Iser apresenta sua interpretação. O teórico pressupõe que a tarefa do leitor deve ser pautada pelo sentido concebido pelo autor do texto lido e, então, o leitor se subordinaria a esse sentido. De certa forma, essa constatação desestimula a hipótese de que, com as referências literárias, Iser teria procurado confirmar suas ideias, pois a narrativa de James pode ser interpretada de maneiras distintas e inconciliáveis. Em outras palavras, o texto de James não seria – necessariamente – a comprovação do argumento de Iser. Ao subscrever a conclusão de que, no plano diegético, o leitor deve perseguir o sentido proposto pelo autor, Iser acaba por reafirmar as diretrizes do conceito de “leitor implícito” – segundo o qual o texto não admite um espectro ilimitado de leituras, uma vez que prefigura a recepção. Mas, a despeito de a teoria de Iser salientar o papel ativo do leitor na interpretação do texto, a sua abordagem quanto ao “desenho do tapete” – metáfora para o sentido secreto da obra de Hugh Vereker, o escritor inventado por Henry James – supõe a primazia do autor do texto literário e aponta para os limites demarcados em sua teoria.

Conforme Iser ressalta, o contexto da modernidade literária potencializa inovações estéticas que problematizam a determinação do sentido. Com isso, a incompletude textual leva o teórico a realçar o papel do leitor enquanto agente da construção do sentido. Mas, paradoxalmente, Iser tenta delegar ao texto a função de cercar e controlar o sentido a ser construído pelo leitor. Essa limitação evitaria arbitrariedades ou excessos. Porém, como evidencia a leitura que o teórico promove da novela “The

figure in the carpet”, a projeção no texto do controle cria um dilema, pois o texto favorece a indefinição ou a indeterminação do sentido.

Os comentários acerca dessa novela projetam os termos de um vasto debate sobre a interpretação, que, estimulado pelo caráter plural do efeito e do sentido admitidos pelo texto literário, é discutido desde as primeiras publicações do teórico até o livro *The range of interpretation* e constitui um elo entre as convencionadas duas fases de sua teoria, que são complementares. Em um primeiro momento, o conceito acerca da interpretação deve ser verificado em relação a textos literários emblemáticos da modernidade, que estimulam Iser a propor sua teoria do efeito estético; e, em uma segunda parte, está vinculado a uma abordagem antropológica da literatura.

Essas fases não implicam uma segmentação estanque ou o afastamento da literatura no segundo momento; ao contrário, elas enfatizam que Iser, ao edificar sua teoria, estabelece diferentes relações com a literatura. No caso da primeira fase, Iser explicita os referenciais literários que elege e a eles se dirige recorrentemente ao longo dos seus textos, adotando-os como exemplos e explorando-os em ensaios e livros sobre obras específicas. Já no caso da segunda fase – demarcada pela coletânea de ensaios *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*, de 1989, livro que faz a transição entre uma fase e outra –, deixa de lado as estratégias de exemplificação para fazer uma teorização de cunho filosófico acerca da antropologia posta em perspectiva pela literatura. O potencial cognitivo associado à ficcionalidade literária, manifesto no acesso que ela promove ao universo humano e à constituição cultural, leva o teórico a enfatizar, por fim, meandros pertinentes à interpretação – ou melhor, à tradução – da cultura.

De acordo com Iser, a interpretação acentua aspectos de natureza antropológica, diretamente associados à potência da literatura enquanto articuladora de outros mundos possíveis – possibilidades que expandem, em tese, as configurações do mundo próximo ao leitor. Desincumbido de ter que decifrar o sentido intencionado pelo autor, o leitor atualiza o texto e pode viver, por intermédio de sua imaginação, uma vida diferente da sua. Nessa direção, merece especial atenção a referência de Iser ao pequeno texto “Imagination dead imagine”, de Beckett (1965).

No excurso "Becketts *Imagination Dead Imagine* und die phantastische Literatur" ["'Imagination Dead Imagine', de Beckett, e a literatura fantástica"], com que encerra o capítulo sobre o imaginário no livro *Das Fiktive und das Imaginäre*, Iser ressalta o potencial de o ficcional estimular e dar forma ao imaginário. Segundo o autor, a fragilidade da consciência enfatiza a relação que se constitui, na narrativa, entre a consciência e o imaginário. Com a leitura do texto de Beckett, Iser pontua a relação do imaginário perante à consciência – que confere espaço ao imaginário –, bem como os diferentes estágios que o imaginário pode apresentar: de uma ação ainda contida até uma ação que funde o real e o imaginado, isto é, da penúria ao excesso. No contexto do excurso, o monólogo de Beckett ajuda o teórico a matizar tal relação no que diz respeito à literatura fantástica. No caso dessa literatura, o plano da realidade, mesmo que forneça um parâmetro secundário, mostra-se pouco atuante. Ainda que a fantasia não se dissocie do real, o imaginário sofreria alterações com a condição desfavorável advinda da redução da interferência do real na consciência.

Segundo Iser, a atuação do imaginário retratado no monólogo de Beckett fica comprometida em virtude da revogação da intencionalidade da consciência. Porém, a se considerar os posicionamentos do teórico no livro *Das Fiktive und das Imaginäre*, o imaginário do leitor de Beckett não pode ficar inoperante, pois ele deve fomentar a construção de sentido e atenuar, por conseguinte, a indeterminação dos lugares vazios do texto. Já no último ensaio que publicou – "Erasing narration: Samuel Beckett's *Malone Dies and Texts for Nothing*", de 2006 –, Iser demarca um posicionamento condizente com o impulso final do seu processo de teorização, que circunscreve o conceito de emergência (*Emergenz*). Questionador da ideia de representação presente na versão tradicional do entendimento da mimesis – que assinala a proposta de representação ou de imitação da realidade –, o conceito de emergência prioriza a produção de algo novo gerado a partir do hiato entre o objeto e o discurso e é, assim, capaz de transgredir a referencialidade. Com a obra de Beckett, Iser exemplifica essa perspectiva, que pontua a relação entre negação e emergência. No entanto, as negações não levam Iser a refletir sobre questões relacionadas ao sentido e à interpretação, e sim sobre o caráter performativo da

literatura – ilustrado com textos de Beckett –, que, segundo o teórico, se sobrepõe às categorias da representação e da recepção. Esse caráter depende das negações – isto é, das lacunas presentes no texto – e possibilita que algo inexistente seja criado. No entanto, mais do que iluminar a atuação do leitor, a performatividade coloca o texto em uma hierarquia superior à posição do leitor. Essa hierarquia deve-se à característica que o teórico atribui à literatura: ser performativa.

Nesse momento, Iser já não parece apostar mais na hipótese de controle do sentido – até porque, a se levar em conta os textos de Beckett, seria difícil defender uma limitação do sentido, já que esses textos se recusam a representar algo que exista previamente. Assim, a conexão entre significante e significado fica desautorizada e, por conseguinte, o sentido é posto em xeque. Portanto, o divórcio com o real compreendido pela negatividade – e exposto de modo decisivo em Beckett – parece levar Iser a não mais questionar, no desdobramento final de sua obra, a construção de sentido pelo leitor, e sim a romper com qualquer hipótese de referencialidade, da qual dependem o sentido e a interpretação. Nessa direção, Iser parece comprometer até mesmo a prerrogativa antropológica da literatura, já que transpor o objeto que emerge do texto para o domínio da experiência do leitor violentaria esse objeto, pois seria necessário torná-lo minimamente palpável.

Em geral, os termos com os quais Iser expõe as análises sobre os escritores chamam atenção pela assertividade com a qual engendra convicções acerca da intenção autoral, de efeitos a serem produzidos no leitor pelo texto ou, no caso de Beckett, de definições sobre a condição do ficcional supostamente apreendidas nas obras. Porém, a leitura de Beckett imprimiu, paulatinamente, alterações nas ideias de Iser quanto à construção do sentido. A aguda dissolução no plano formal e linguístico que caracteriza a obra desse escritor exige de Iser novas soluções teóricas e, por conseguinte, a problemática pertinente à interpretação é relativizada. O teórico parece desconsiderar a hipótese de controle do sentido pelo texto, ao defender a ausência de uma intenção prévia – e, consequentemente, ao mitigar o papel do leitor. As obras de Beckett desafiam o ato de tradução pelo qual o texto literário é transposto para um outro discurso – no caso, o teórico. A partir das leituras que Iser realiza dessas

obras, verificamos o quanto o diálogo com a literatura contribuiu para a construção e o amadurecimento das proposições do teórico.

Assim, a seleção das referências literárias visa não só a esclarecer e exemplificar argumentos, mas também permite a Iser repensar seus pressupostos. Essa dupla possibilidade assinala modos específicos segundo os quais as referências literárias o estimulam: no primeiro, que tem a natureza do exemplo, o teórico busca reiterar argumentos, ou seja, a leitura do texto literário é direcionada pela perspectiva determinada previamente por Iser em seu sistema conceitual. No segundo, a referência literária leva Iser a rever os termos com os quais projeta a relação entre texto e leitor, uma vez que a linguagem, sobretudo em Beckett, problematiza o preceito da comunicabilidade do texto.

Essa bifurcação ressalta a condição de *work in progress* da produção de Iser e o esforço permanente do teórico de refletir sobre seu sistema conceitual. Aponta também para o fato de que os meandros da relação entre literatura e teoria na obra iseriana são mais expressivos do que se pode supor em um primeiro contato com seus livros e demandam do estudioso um empenho maior. Desse modo, as reiteradas referências à literatura acentuam a complexidade da teoria de Iser e contribuem para uma compreensão mais apurada de sua obra.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. Iser e os efeitos da leitura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 maio 1997. Caderno mais!. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/11/mais!/7.html>. Acesso em: 01 jul. 2019.

ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Perspektiven literarischer Anthropologie. 5. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, 2014. [Edições brasileiras: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996; ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Prefácio Dau Bastos. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.]

ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink, 1984. [Edição brasileira: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996-99. 2 v.]

ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser*. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Wilhelm Fink, 1972. [Edição norte-americana: ISER, Wolfgang. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.]

ISER, Wolfgang. *Emergenz*. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays. Herausgegeben von Alexander Schmitz. Konstanz: Konstanz University Press, 2013.

ISER, Wolfgang. Erasing narration: Samuel Beckett's "Malone dies" and "Texts for nothing". In: Iser, Wolfgang. *Emergenz*. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays. Herausgegeben von Alexander Schmitz. Konstanz: Konstanz University Press, 2013. p. 265-282.

ISER, Wolfgang. *How to do theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

ISER, Wolfgang. *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

ISER, Wolfgang. The pattern of negativity in Beckett's prose. In: Iser, Wolfgang. *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. p. 140-151.

ISER, Wolfgang. *The range of interpretation*. New York: Columbia University Press, 2000.

Múltiplos agentes da obra: o projeto *Canção de amor para João Gilberto Noll*¹

Luis Alberto Brandão

A obra de João Gilberto Noll sempre esteve presente em minha vida: vida de leitor, de pesquisador, de amante da literatura. Por uma série de circunstâncias, essa presença – intensa, estimulante – tornou possível, desde 1999, ou seja, ao longo de quase vinte anos, vários encontros com o autor. Em geral, esses encontros ocorreram em eventos literários, para os quais minha paixão pela obra – paixão que envolve ao mesmo tempo proximidade e distanciamento, sintonia de inquietações intelectuais e exercício de interpelação crítica – me credenciou como mediador e debatedor convidado em sessões com o próprio Noll. Foi assim na sessão intitulada “Assombros do amor”, na Bienal do Livro de Minas Gerais, em 2010; no 7º Salão do Livro de Belo Horizonte, em 2006; e em duas edições do Fórum das Letras de Ouro Preto: a de 2008 (sessão “Os mistérios não gostam de ser nomeados”) e a de 2012 (sessão intitulada “Solidão continental”).

Mas os encontros também se deram como prolongamentos, em nível pessoal, dessas conversas públicas, seja no âmbito dos próprios eventos – em mesas de cafés e de restaurantes, em caminhadas, táxis, caronas ou outras formas de deslocamento conjunto –, seja no contato mantido à distância, o qual incluía a troca de livros, o compartilhamento de referências, a comunhão de ideias, entusiasmos e perplexidades. Além

¹ Este artigo se vincula a pesquisas desenvolvidas com o auxílio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

disso, os encontros aconteceram literalmente *dentro* de publicações: nos ensaios críticos por mim publicados a respeito de sua obra (e a ele enviados, e por ele comentados); e, de modo duplamente especial para mim, no texto “Os aprendizes da noite”, prefácio que Noll escreveu para meu livro *Chuva de letras*, publicado em 2008, e no texto de apresentação que escrevi, a seu convite, para a segunda edição do livro *Mínimos, múltiplos, comuns*, lançada em 2016.

O projeto *Canção de amor para João Gilberto Noll* é, em larga medida, um registro desses muitos encontros – ou desse encontro único, singular, e seus diversos desdobramentos. Não se trata, porém, de um registro meramente factual, da recuperação dos pontos de tangência entre duas trajetórias: aquela da obra, do autor como figura pública e da pessoa João Gilberto Noll; e a minha trajetória de leitor, de pesquisador, de escritor e, sobretudo, do leitor-pesquisador-escritor que produz textos a partir da obra, da figura pública e do amigo Noll. Trata-se de registrar algo mais amplo, um projeto que, inspirado no caráter pulsional e desconcertante da obra-e-figura-Noll, busca incorporar, em sua concepção e em sua execução, pelo menos uma parcela da radicalidade e da força transgressora que tal caráter concentra.

Canção de amor para João Gilberto Noll – o projeto surgiu assim, inicialmente como apenas um título. Em setembro de 2017, aceitei o convite para homenagear o Noll em um seminário de pesquisa organizado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Aceitei de imediato, por impulso. O convite pareceu-me irrecusável, pois mobilizava um campo emocional intenso, tendo em vista que o Noll havia falecido poucos meses antes, em março daquele mesmo ano. Mas também me pareceu irrecusável porque a pesquisa que eu vinha desenvolvendo com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), intitulada *Espaços da obra, ficções do espaço*, previa livros do Noll como parte do *corpus* literário e a investigação da própria noção de obra e dos muitos fatores – de natureza sensorial e/ou inteligível, relativos às condições de apresentação e/ou aos sistemas de autoria – que definem a unidade de tal noção.

Aceitar o convite exigiria, contudo, tratá-lo como desafio, já que, para a complexidade e a pujança da obra-e-figura-Noll, não faria sentido realizar uma homenagem protocolar, um tributo burocrático. Um desafio porque, para minimamente fazer jus à experiência de arrebatamento propiciada pela obra (e figura), eu teria que me dispor a transgredir a sensação de familiaridade com ela, a rever o próprio modo como até então eu havia me posicionado como seu leitor (e escritor) crítico.

Para lidar com o desafio, o que eu tinha, assim, além do lastro de minha pesquisa em andamento, era o desejo de produzir algo que transpusesse o limite de uma produção convencionalmente acadêmica, ou melhor, que colocasse em debate essa convenção. Para tanto, seria necessário ensaiar um novo gênero. Para tanto, seria preciso produzir não um artigo, um perfil biobibliográfico ou um depoimento, mas tentar compor uma “Canção”, algo capaz de atuar não apenas pela via reflexiva e argumentativa explícita, mas também pela via dos afetos, da sensorialidade, da vibração emotiva – uma trilha investigativa em que o campo intelectual se abre, se conjuga explicitamente às pulsações vitais que o configuram, mas que o ultrapassam. Para tanto, eu teria que me lançar na concepção e na apresentação de uma “Canção de amor”.

Estávamos no início da primavera, mas em um Brasil que vivia (e ainda vive) um momento político preocupante, desde que, em 2016, movimentações nas esferas parlamentar e jurídica, com o massivo suporte da grande mídia e a polarização da opinião pública, romperam pilares da nossa já frágil base democrática e ampliaram o espaço de ação de forças ultraconservadoras. Mas essa parecia uma senha para que eu persistisse na concretização do trabalho: a chegada da primavera em tempos sombrios e cheios de ódio e cisões, com retrocessos em vários setores da vida institucional brasileira, era um chamado para que todos nós, em especial nós da classe intelectual, científica e artística, nos posicionássemos publicamente. Muitos dos valores que defendemos estavam (e ainda estão) ameaçados, e era essencial (e continua sendo) declarar abertamente nosso repúdio à brutalidade e ao autoritarismo que marcam boa parte da história política brasileira, bem como declarar nosso amor ao amor em suas múltiplas formas: à literatura, à arte, à ciência, a

todos os modos de conhecimento, à liberdade, às pessoas, à vida – a tudo o que há de mais fortemente valioso.

O ato de conceber a investigação crítica como declaração – ou Canção – de amor ganhava, dessa maneira, nítida conotação política, tanto em termos das peculiaridades atuais do nosso contexto sócio-histórico, quanto no que diz respeito à própria circunscrição do trabalho de pesquisa – a crítica indagando sua abrangência e seus limites, sua textualidade e o que vai além do texto, sua tendência a repetir fórmulas, endossar métodos, e sua capacidade de ousar, de experimentar caminhos inusuais.

Na busca de tais caminhos, o projeto desenvolveu-se mediante a preparação de uma série de materiais que serviriam de base para a apresentação pública – ou récita –, a qual incluiria alguns elementos performativos. A elaboração dessa série exigiu o levantamento, em toda a obra do Noll, bem como em entrevistas e textos dispersos, de passagens em que ganham destaque questões concernentes à música e ao amor. A música foi tratada como elemento fundamental, caro à textualidade literária: música em sentido estrito de forma musical, mas também em sentido lato de experiência sensorial pautada por possibilidades rítmicas e melódicas, por modulações sonoras de várias naturezas. O amor foi compreendido não apenas como tema, em suas diversas formas de manifestação e em seus desdobramentos, mas também como uma espécie de pacto singular estabelecido na relação do escritor com a escrita, e de ambos com o leitor (incluído aí, é claro, o leitor crítico).

A elaboração da série demandou também que eu registrasse algumas das histórias do meu contato com o Noll. Produzi depoimentos bastante fidedignos, embora sem pretensão de objetividade jornalística ou biográfica, ou seja, sem deixar de fazer uso de recursos narrativos de inspiração literária, e enfatizando a dificuldade de dissociar caráter factual e narratividade ficcional. Demandou, ainda, a livre criação de textos com formatos, gêneros e tons diversos, textos nos quais dialoguei de maneira inteiramente pessoal com a obra-e-figura-Noll e com os eixos mobilizadores do projeto: amor e música. Cada um desses materiais constituía, originalmente, uma mônada autônoma. A partir do momento em que foram reunidos para a primeira récita, minha tarefa passou a ser avaliar as alternativas de articulá-los de modo a compor uma linha

narrativa geral ao mesmo tempo coesa e flexível, que viabilizasse uma espécie de experiência performática, ou ritualística, capaz de gerar impacto tanto intelectual quanto emocional. A mesma tarefa ocorreu na preparação das récitas seguintes, à medida que novos materiais foram sendo criados.

O lastro propriamente textual do trabalho envolveu o tensionamento dos registros escrito, oral e visual. Mesmo que minha intenção fosse proferir a maioria dos textos a partir do suporte escrito, todos eles foram concebidos levando em conta as particularidades da recepção auditiva e visual, e incluindo recursos gestuais. A finalidade era proporcionar uma interação direta – vívida, corpórea e em tempo real – entre o enunciador e os receptores. Também incluí elementos de natureza especificamente cênica, entre os quais destaco três.

O primeiro deles é o uso de duas cadeiras: uma na qual me sento; a outra, vazia, para a qual com frequência dirijo a palavra, o olhar e os gestos. Nessa segunda cadeira é colocada a fita cassete com a gravação da voz do Noll, material distribuído no projeto “O escritor por ele mesmo”, realizado pelo Instituto Moreira Salles em 1999 (conforme Imagem 1), e que lembra quão importante era a característica performático-ritualística das leituras públicas que o escritor realizava de trechos de suas próprias obras. Diálogo com a presença, pela ausência, do corpo-e-voz do Noll.

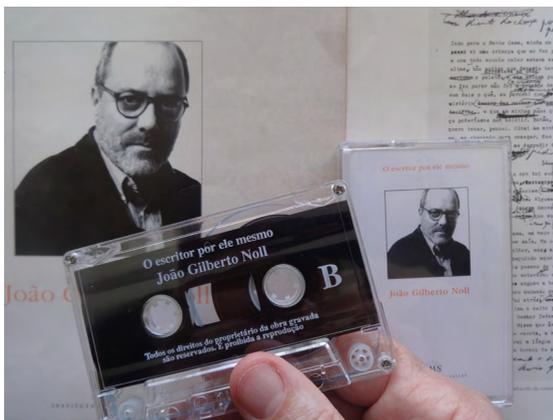


Imagem 1: Fita cassete em que João Gilberto Noll lê trechos dos romances *A céu aberto* e *Harmada* no projeto “O escritor por ele mesmo”, promovido pelo Instituto Moreira Salles em 1999. Foto: Luis Alberto Brandão.

O segundo elemento, uma ação que acompanha toda a récita, consiste em que os papéis que trazem os textos, impressos independentemente, ou seja, papéis avulsos, sejam abandonados ao ar logo após a respectiva leitura, fazendo com que um mosaico de folhas dispersas vá aos poucos se formando no chão, à volta das duas cadeiras. À medida que as leituras se sucedem, a pilha original de papéis, depositada na cadeira vazia junto à fita cassete, vai diminuindo até que não haja mais nada a ler (conforme Imagem 2). Esse momento coincide com a parte conclusiva da récita, quando o enunciador se dirige ao público com as mãos completamente vazias. Sem o amparo da palavra escrita, eis o momento em que se pode, finalmente, cantar.



Imagem 2: Primeira récita da *Canção de amor para João Gilberto Noll*. Faculdade de Letras da UFMG, novembro de 2017.

Foto: Rodrigo de Agrela.

O terceiro elemento é justamente o canto: o enunciador abandona o registro da fala e, *a capella*, isto é, sem qualquer acompanhamento, preenchendo e fazendo vibrar o silêncio do auditório, literalmente começa a cantar. Uma voz solitária, como se fosse a própria voz do abandono, ecoa – próxima, distante, singrando espaços.

A breve descrição dos elementos cênicos e do uso dos registros textuais apresentada acima dá uma ideia de alguns dos princípios que utilizei em todo o projeto da *Canção de amor para João Gilberto Noll*. O mais evidente desses princípios é que obra e autor são tratados como entidades inseparáveis. A imagem da obra se projeta sobre a imagem do autor e vice-versa. Além disso, na qualidade de imagens, apenas dissociáveis por alguma operação convencional, obra e autor estão profundamente

vinculados à presença e à atuação do leitor, seja ele um leitor especializado ou não. A imagem do crítico, pois, também se apresenta atravessada pela imagem da obra-e-autor.

Essa mistura de imagens, em que o crítico se deixa confundir com a obra que elege como objeto e com o autor que a assina – a crítica como coassinatura ou contra-assinatura –, se manifesta ao longo de toda a *Canção*, mas tem seu ponto de explicitação máximo no segmento intitulado “Este meu corpo de João”, em que a voz narrativa, sem esconder sua natureza hipotética, penetra no corpo do escritor (também um corpo explicitamente hipotético, o que não significa menos intenso, nem menos capaz de gerar sensações), desdobrando-o, trazendo à tona um pouco do que ele sentiu, pensou, desejou, vivenciou, alucinou. Eis o início do referido segmento:

Aprendi com você, João, que com palavras é possível entrar em qualquer corpo. E é isso que faço agora, João, exatamente no dia 30 de julho de 2015, aqui em Fortaleza, atravessando o pátio do Dragão do Mar, bastante bêbado, tropeçando em minhas pernas de João, amparado por esse rapaz, meu deus, como estou bêbado, e feliz por ser amparado assim, eu aqui na Terra do Sol, tão amado por todo mundo, pois é, mas será?, será mesmo que me amam?, ou é a eterna miragem da minha voz, ah a voz do autor daquele livro, o *Lorde*, pois é, a voz do autor do *Lorde* lendo trechos do *Lorde* aqui na Universidade, nesta terra que nem sei se é longe ou perto, ou se rasura a geografia, já que dizem que é por essas bandas que nasce o Sol, será que é por aqui, debaixo das águas quentes desse mar, nas noites de vento cantante, será que é por aqui que o Sol dormita, talvez sonhando com jangadas e jangadeiros no filme que o Orson Welles não fez justamente aqui, no abraço tépido do povo daqui, como é bom dizer a palavra “aqui”, e esse meu corpo de João alquebrado e bêbado sentindo-se tão aqui, tão entregue ao braço quente que me ampara e me conduz, como eu gostaria que esse braço me amparasse por toda a eternidade, meu deus, meu deus dos sem deuses, como eu gostaria que esse pátio fosse mais e mais comprido, e fôssemos caminhando indefinidamente, esse moço tão bonito e amoroso, que me corrige em meus tropeços, que compreende minha penúria, esse anjo todo bondade e gentileza, será mesmo, meu deus dos ateus, que ele sorri para mim? ele, que tem a lua dentro do sorriso, ou é para o escritor que sei lá se sou?²

² BRANDÃO, *Canção de amor para João Gilberto Noll*, p. 42.

Outro princípio fundamental é considerar indissociáveis a atividade crítica e a atividade criadora. A liberdade de pensamento e a abertura para a experimentação escritural, para o exercício das formas expressivas, são prerrogativas tanto do escritor quanto do crítico – também ele um escritor que utiliza como material o que extrai das leituras, ou o que nelas insere, projeta, já que a princípio não é possível traçar uma linha que separe com nitidez o que é inerente à obra e o que nela apenas existe, como significado e experiência, por atribuição do leitor. Essa possibilidade apenas ocorre quando se trata, justamente ao contrário, de se tentar explicitar algum parâmetro diferenciador, como no caso de uma leitura que se pretende socialmente validada, coletivamente generalizável. Mas não há – ou não precisa haver, exceto para o atendimento de convenções – limites para o que se pode elaborar criativamente; não precisa haver obstáculos para a aventura investigativa também no campo das formas de registrar, afetar, dinamizar esse arsenal de leituras, esse material que, sobretudo em leituras literárias, é altamente passível de se deixar experimentar.

Experiência e experimento são termos-chave para o que entendo por arte, por ciência, por trabalho intelectual, e estão na base de outro princípio elementar desta *Canção de amor*: seu caráter processual. Desde o início e ao longo das várias etapas até novembro de 2019, quando ocorreu o lançamento do livro, publicado pela Edições Relicário, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, o projeto vem sendo executado e divulgado como um *work in progress*, ou seja, uma obra em andamento, um conjunto de práticas, objetos e resultados pensados em sua potencialidade de se desdobrarem em novos resultados, objetos e práticas. Ao mesmo tempo em que cultivei o compromisso com o rigor investigativo, a coesão conceitual e a depuração formal tanto nos materiais apresentados quanto nos modos de apresentação, busquei tratá-los – materiais e modos, produtos e processos – não como definitivos, e sim preservando a riqueza de sua qualidade transitória, propulsora de novos produtos e processos.

Assim é que um importante veículo utilizado no projeto foi (e continua sendo) uma das redes sociais da internet, em cujo perfil pessoal positei com regularidade trechos de textos, imagens, informações de vários

tipos relativas à *Canção de amor para João Gilberto Noll*. A feição interativa e multimídia desse veículo, bem como seu poder de difusão pública, em larga medida viabilizaram que a *Canção* venha sendo experimentada como obra em transformação, como um ritual livre, um jogo em que as regras podem ser negociadas entre os jogadores, com retificações e incorporações de ideias e materiais, com a constante abertura de rumos, muitas vezes surpreendentes.

Esse caráter processual revelou significativa afinidade com a dimensão performática almejada e concretizada nas récitas presenciais. Até o momento, realizei três delas, bastante diferentes entre si, já que a escolha dos materiais e dos elementos cênicos, entre os já apresentados e os novos, bem como de sua ordem e função na narrativa geral, foi feita de acordo com o local de apresentação, o tempo disponível e a finalidade do evento no qual a récita se incluía. A primeira récita aconteceu no dia 01 de novembro de 2017, como parte de um seminário de pesquisa organizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. A segunda compôs a programação da décima terceira edição do Fórum das Letras de Ouro Preto, em 2017, e foi apresentada no dia 21 de novembro. A terceira récita ocorreu em 26 de março de 2018, como uma das atividades da ZIP – Zona de Invenção Poesia &, evento sediado na Faculdade de Letras da UFMG. No livro, há uma seção intitulada “Making of”, com o registro de alguns momentos das récitas e com alguns dos materiais utilizados na internet.

Além das récitas públicas e das postagens em rede social da internet, nessa noção expandida de obra também desempenha papel relevante o propósito de divulgar excertos da *Canção* em outros veículos, ou seja, de fazê-la transitar em outros circuitos de difusão cultural. Materiais selecionados foram enviados a alguns periódicos literários brasileiros. Até o momento, já constam duas séries de publicações: o jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, publicou em seu número 80, de março de 2018, um longo excerto; a edição de número 1377 do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de março/abril de 2018, publicou cinco excertos.

A recepção a todas essas frentes de difusão tem sido calorosa. Tornou-se evidente, assim, que o projeto possuía forte potencialidade de se expandir, de passar a envolver outras pessoas e outros tipos de

contribuições, de assumir explicitamente a dimensão coletiva já observável na exposição pública nele prevista e realizada. Essa constatação coincidiu com minha percepção de que o projeto como um todo, após quase um ano de desenvolvimento, merecia ser submetido a um processo de reavaliação e reelaboração o qual o habilitasse a ser convertido em registro perene, por intermédio de um livro. Dessa forma, duas séries de questões simultaneamente se impuseram. A primeira delas era: “Como transformar uma canção-solo em um concerto de muitas vozes?”; “Como incluir na canção as muitas declarações de amor que os admiradores do Noll, estimulados pelo projeto, demonstravam desejo de lhe fazer?”. A segunda: “Como transformar em livro uma canção de amor?”; “Como preservar, num volume impresso, a força da voz, a vibração da presença dos corpos, a emoção e o atordoamento intensamente compartilhados?”.

Como resposta à primeira série de questões, convidei para participar do projeto uma constelação de nomes: poetas, ficcionistas, artistas visuais, editores, roteiristas, arquitetos, fotógrafos, pesquisadores, leitores entusiastas. O convite previa que a participação ocorresse de modo plenamente livre e pessoal, com qualquer tipo de contribuição: algumas palavras, uma imagem, um depoimento de leitura, uma página conceitual, um grafismo, uma cena, ou o que o convidado desejasse propor ou experimentar. Além disso, não precisaria ser sobre o Noll, e sim para ele, a partir dele, através dele e/ou com ele. Ou mesmo, simplesmente, algo que tivesse algum vínculo com uma canção de amor.

O convite foi pronta e generosamente aceito e o material enviado é surpreendente, vibrante: valiosos presentes para o Livro-Canção, para o Noll, para mim, para todos que amam a literatura, as artes, a cultura brasileira. Nessas colaborações, que no livro foram reunidas numa seção intitulada “Participações especiais”, há depoimentos sobre a convivência com o Noll, produções criativas em diferentes meios e linguagens, dialogando com seu trabalho literário, testemunhos de leitura, relatos sobre o projeto e sobre as récitas da *Canção de amor*.

Os nomes desses convidados, que integram o livro, são: Adilson Miguel, Ana Martins Marques, Bruna Kalil Othero, Douglas de Oliveira Tomaz, Eduardo de Jesus, Fernanda Goulart, Fernando Tourinho, Francisco de Moraes Mendes, Guiomar de Grammont, Gustavo Cerqueira

Guimarães, Hugo Lima, Joana Andrade, Julia Panadés, Leonardo Chioda, Luci Collin, Luísa Rabello, Patricia Franca-Huchet, Ricardo Aleixo, Rodrigo de Agrela, Ronaldo Guimarães Gouvêa, Sérgio Sant'Anna, Tarso de Melo e Zulmira Ribeiro Tavares.

Como mais um presente de inestimável valor, a vitalidade da voz do próprio Noll chegou ao Livro-Canção por intermédio de duas longas e impressionantes entrevistas inéditas em livro, gentilmente cedidas pelos entrevistadores: Pedro Maciel e Ricardo Barberena. Nesse rico material, que compõe uma seção intitulada "A voz do João", é um deslumbramento constatar que sua voz continua a soar singularíssima, perturbadora, vigorosa, lançando inquietantes clarões nas sombras mais densas. Com Noll, ouvindo sua voz, continuamos a aprender formas de pensar, dizer, sentir, cantar, de nos tornarmos pergunta e pulsação.

Para responder à segunda série de questões – a Canção se sonhando Livro –, o processo envolveu, além do convite a novas vozes (e os muitos encontros, trocas e novos caminhos surgidos a partir delas), conversas com o pessoal da editora, várias reescritas e reestruturações do material utilizado nas récitas, a elaboração de novos materiais, a concepção do modo como se organizaria todo o conjunto, o exercício de desejos descobrindo outros formatos e dobras – enfim, o desafio de que a voz, nossa voz, não deixasse de soar – também em livro – amorosa e livre. O desafio de que o "Livro de amor" soasse infinito.

Resultado de um projeto de investigação ao mesmo tempo científica, artística e existencial, *Canção de amor para João Gilberto Noll* – que agora inclui o *Livro-canção de amor* e seus desdobramentos – almeja possuir tom propulsor, de interferência no campo literário e cultural. Primeiramente, por buscar contribuir para que o trabalho crítico se abra a formas inusuais de exercer o crivo avaliativo, por convidar ao debate sobre o estatuto da crítica e suas expansões. Em segundo lugar, por desejar agir como estímulo criativo, como incentivo ao exercício irrestrito e compartilhado da criação literária e artística. Finalmente, mas não menos importante, por pretender colaborar para a difusão da obra de um autor que, Titã literário, inegável totem da cultura brasileira, continua à espera de mais e mais leitores.

Referências

BRANDÃO, Luis Alberto. *Canção de amor para João Gilberto Noll*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

NOLL, João Gilberto. Os aprendizes da noite. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Chuva de letras*. São Paulo: Scipione, 2008. p. 6-7.

Escrita de si e escrita do outro em *Armadilha para Lamartine* e em sua fortuna crítica

João Gonçalves Ferreira Christóforo Silva

A história da composição de *Armadilha para Lamartine* frequentemente instigou sua fortuna crítica a se posicionar sobre a filiação da obra à ficção e/ou à (auto)biografia. Sintoma disso são as recorrentes afirmativas – hoje, já um lugar comum – que colocam *Armadilha para Lamartine*, senão toda a ficção do autor Carlos Sussekind, sob a égide da “(con) fusão entre ficção e realidade”.¹ Em geral concentrada nos anos seguintes ao de suas edições, poderíamos dividi-la em dois momentos principais no que diz respeito a esses posicionamentos: no primeiro, que vai de 1976, ano da primeira edição do livro, a meados da década de 1980, domina a tentativa de defender e justificar sua ficcionalidade. No segundo, concentrado sobretudo na década de 1990, na esteira da reedição do romance pela Brasiliense em 1991, é possível observar certo deslocamento da crítica em direção a uma leitura mais biográfica ou documental.

A variedade desses posicionamentos guarda relação com uma discussão interna ao romance, em que a oposição entre diferentes práticas de escrita organiza uma série de outras oposições relativas à propriedade, à identidade e à sanidade mental dos sujeitos. Este texto busca refletir sobre a relação entre a referida discussão interna ao romance e as diferentes posições da fortuna crítica acerca da ficcionalidade da obra.

¹ PIRES, A linguagem diante do espelho, 1992, p. 7.

O embate romanesco

Uma maneira de descrever *Armadilha para Lamartine* é pensá-lo como um embate entre dois tipos de práticas de escrita. De um lado, a de Dr. Espártaco e seu “Diário da Varandola-Gabinete”; de outro, Lamartine e suas “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”, além de suas inserções no Diário do pai. No desenrolar do romance, percebe-se que essas duas práticas de escrita constituem-se uma contra a outra; ao fim do romance, por outro lado, ensaia-se uma aparente conciliação entre elas.

Como se verá, nenhuma dessas práticas de escrita é meramente representativa. Antes, assumem uma função vital para cada um dos envolvidos: constituem seus sujeitos, organizam seus mundos. Devemos entendê-las como práticas de *self-fashioning*, ou automodelagem, conforme as estudadas por Stephen Greenblatt. Trata-se de uma constituição do sujeito pela escrita, na qual a distinção entre realidade e ficção não tem grande importância, e a presença de um outro, contra o qual a identidade dos sujeitos busca modelar-se, assume papel determinante.²

Em certo momento do “Diário da Varandola-Gabinete”, podemos ler uma entrada que condensa o que está em jogo no embate entre as referidas práticas de escrita:

Um pequeno parêntese entre coisas tão sérias. Esta minha fotografia, que coleí aqui ao lado, revela um caso curiosíssimo de “mimetismo”. Foi tirada por um fotógrafo de rua, no dia seguinte ao da discussão que tive com o Presidente do Tribunal de Justiça, católico ultramontano, meu inimigo ideológico mortal. Lá ia eu pela Avenida, em frente ao Cineac Trianon, trazendo, ainda, a impressão fortíssima da véspera e... não é que estou (no retrato) com a cara dele, do inimigo ideológico, sem tirar nem pôr?! Não me meto a explicar o fenômeno, mas registro-o.³

A transformação de Dr. Espártaco em seu “inimigo ideológico mortal” na relativa objetividade do registro fotográfico aponta para a função estrutural exercida, na obra, pela possibilidade de Dr. Espártaco e Lamartine se transformarem em outros, ou, mais especificamente, se transformarem um no outro. Para Dr. Espártaco, essa possibilidade é

² GREENBLATT, *Renaissance self-fashioning*, 2005, p. 8-9.

³ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 151.

um risco; para Lamartine, um jogo. Que a escrita de si, em geral, e o registro diarístico, em particular, sejam tanto as armas que controlam o risco quanto as peças com as quais se joga o jogo é o motor central do romance. Como já afirmou Moutinho, *Armadilha para Lamartine* trata “de escrever, da função da escrita”.⁴ E, poderíamos acrescentar, da função do já escrito, sua capacidade de sempre dizer outra coisa.

Diante da possibilidade de tornar-se outro, Dr. Espártaco adota uma postura reativa que tem na escrita diarística seu principal instrumento, pela qual busca estabilizar certa imagem de si mesmo pautada pela ordem e pela normalidade. No esforço sempre recomeçado dessa construção, tem papel importante uma série de regras que incidem sobre sua expressão: a regularidade da escrita, a contenção verbal – “E agora voltemos aos registros sucintos, que não há tempo nem espaço para as demasia verborreicas dos últimos dias”⁵–, a correção gramatical, que equivale à sanidade mental,⁶ a “objetividade sistemática”,⁷ o “tom sereno e ponderado”.⁸

Ao contrário do que nos acostumamos a esperar da escrita diarística, não encontramos, aí, nenhuma profundidade ou reflexão subjetivas que ameacem a normalidade e a homogeneidade dessa superfície. Seu paradigma, aparentemente, é o registro. No entanto, mesmo essa aparência é enganosa, na medida em que aquilo que o diarista almeja registrar teima em nem sempre corresponder à normalidade e à ordem esperadas. Esse descompasso entre a regularidade desejada e a contingência dos acontecimentos do mundo é responsável por revelar um transtorno no paradigma representativo clássico ao qual a ideia de “registro” deveria se filiar. Em vez de tomar a vida como modelo e a escrita diarística como sua representação, a normalidade da qual o Diário de Dr. Espártaco é o estandarte insinua-se como modelo ao qual a vida deveria se adequar. Por isso, não espanta que Dr. Espártaco atribua ao Diário agência sobre o mundo: “É o Diário a *comandar* a vida, e não

⁴ MOUTINHO, *Armadilhas de muitos segredos*, 1977, p. 22.

⁵ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 130.

⁶ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 196; 292-293.

⁷ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 298.

⁸ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 130.

apenas a refleti-la e registrá-la, passivamente”.⁹ Não espanta, também, que, pelos mesmos motivos, Lamartine seja uma espécie de encarnação privilegiada dessa desordem do mundo e dos acontecimentos que a escrita diarística de Dr. Espártaco busca expurgar.

Sendo o Diário uma forma de controlar o mundo e os sujeitos e garantir sua realidade e sua normalidade, terão importância significativa para seus desígnios as sucessivas saídas de Lamartine da Casa: primeiro, para morar em uma república; depois, para participar de uma viagem de instrução da Marinha; por fim, para ser internado no Sanatório Três Cruzes. Esses eventos atingem o Diário de Espártaco justamente por impedirem o acompanhamento “hora a hora, momento por momento” de tudo o que acontecia a seus filhos, “por mais insignificante que fosse”.¹⁰ Inversamente, garantem a Lamartine a possibilidade de uma mudança em seu próprio tom de realidade.

Essa mudança de tom aparece sobretudo nas “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”, escritas por Lamartine, mas atribuídas por ele a outro dos internos do sanatório, Ricardinho. Essa atribuição é o primeiro índice da diferença de seu discurso em relação ao do pai: se o Diário de Dr. Espártaco é um monumental fingimento que objetiva dotar seu eu e seu mundo de ordem e normalidade, os escritos de Lamartine se apoiarão em gestos simetricamente opostos, nos quais predominam a ficcionalização, o fingimento e o recurso ao outro.

A primeira das mensagens relata que Lamartine fingia captar por telepatia o que o pai escrevia em seu Diário, primeiro em palestras para os outros internos e depois por escrito, no jornalzinho *O ataque*, cujo lema é “De médico e louco todos nós temos um pouco”.¹¹ Em seguida, nos são apresentadas duas histórias em quadrinhos roteirizadas por Lamartine, nas quais ele mesmo aparece como protagonista, buscando tomar o lugar de Dr. Klossowski, psiquiatra de Inês (outra interna, por quem Lamartine se apaixona). Na segunda mensagem, lemos sobre as tentativas de Lamartine de fingir o “colapso total” para livrar-se dos eletrochoques, seguindo as informações do mesmo Dr. Klossowski de que

⁹ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 189.

¹⁰ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 44.

¹¹ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 21.

os eletrochoques tinham o objetivo de transformar o doente em uma tabula rasa, a partir da qual seria possível sua reconstrução.

A simetria inversa entre as práticas de escrita de Dr. Espártaco e Lamartine manifesta-se, portanto, tanto em suas relações com a realidade e a normalidade quanto naquilo do qual buscam fugir através dessas mesmas práticas. Dr. Espártaco fia-se no Diário para garantir sua própria realidade e a realidade do mundo, através de uma hipertrofia da normalidade que busca expurgar a desordem e a contingência daquilo que acontece. Lamartine, por outro lado, utiliza suas mensagens justamente para transformar-se em personagem de ficção, e hipertrofia sua própria loucura no intuito de fugir do eletrochoque, que pode ser compreendido como uma versão mais bruta e opaca do Diário, com o qual compartilha o objetivo de modelar os sujeitos. Nas palavras de Dr. Espártaco:

Não gosto, entretanto, de saber que ele ainda não iniciou os choques, porque os médicos temem que lhe tirem a memória, modificando-lhe muito a personalidade. Deve haver um equívoco nisso. A personalidade tem de ser modificada. O tratamento o exige. Tudo está em saber controlar as modificações, orientando-as.¹²

Essas duas formas de constituir-se pela escrita acabam encontrando-se em dois movimentos também simétricos. De um lado, a última visita de Dr. Espártaco a Lamartine no sanatório produz um momentâneo enlouquecimento do diarista a seus próprios olhos e, o que para Dr. Espártaco é mais grave, aos olhos de um dos médicos da instituição. Esse momento coincide, também, com certa capitulação acerca de sua própria prática de escrita:

Estou quase — eu também — escrevendo um romance, mas não é minha culpa se os acontecimentos desta manhã foram romanescos; sou o primeiro a não ver com bons olhos a onda de mistérios e aberrantes fantasias que, de há tempos, vem mudando um pouco o tom sereno e ponderado que em outras épocas fazia a maior glória deste Diário; há de se levar em conta a heróica resistência que tenho oposto aos ataques que partem de todos os lados, e que culminaram nessa crise espetacular do Lamartine. Ninguém

¹² SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 244.

é de ferro. E, se a objetividade sistemática é de se desejar, como um paradigma, também o estar longe de alcançá-la não deve envergonhar ninguém.¹³

Do lado de Lamartine, essa capitulação se encontra no enquadramento de seu surto como uma encenação, simultâneo à admissão da importância das normas sociais: “Disse-lhe, todavia, que *a vida em sociedade impunha restrições que tinham de ser respeitadas, custasse o que custasse*. Ele pareceu concordar”.¹⁴ Além disso, Lamartine escreve dois capítulos de um romance, os quais entrega ao pai, que os considera estilisticamente sãos e elogia o fato de tratarem de uma história de amor passada fora do sanatório.

Por esse duplo movimento, normalidade e loucura, diário e romance são vistos ambos como fingimentos capazes de se encontrar em uma espécie de ponto médio – o registro de acontecimentos aberrantes e a aceitação da impossibilidade da objetividade sistemática, de um lado; o romance sobre acontecimentos sãos e o acatamento das normas sociais de convivência, de outro. Desfaz-se, assim, a fratura fundamental que os separava. No entanto, essa conciliação é apenas aparente, na medida em que permanecem assimétricos na força com que operam sobre o mundo e os sujeitos. A escrita diarística é, para Espártaco, uma maneira de fugir da desordem e da ilogicidade daquilo que acontece; uma tentativa de controle da contingência da vida, que a todos atinge. Os fingimentos de Lamartine são uma maneira de livrar-se do controle exercido pelo próprio Diário e, em última instância, de seu substituto mais bruto: o eletrochoque e a modelagem da personalidade dele dependente.

O debate crítico

Tendo em vista o embate que se desenrola no interior do romance, bem como a história de sua composição – o livro resulta, em grande parte, de uma série de manipulações de Carlos Sussekind sobre os diários verdadeiros de seu pai –, a crítica inevitavelmente se envolve no mesmo embate no qual se baseia a obra, em especial no que diz respeito às

¹³ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 298.

¹⁴ SUSSEKIND, *Armadilha para Lamartine*, 1976, p. 270. (Grifos nossos).

diferenças entre o diário e o romance, e o registro e a ficcionalização. Como adiantamos, há duas atitudes básicas da crítica em relação a isso: o realce do biográfico e documental, por um lado, e a defesa da ficcionalidade da obra, por outro.

Começemos pela preferência da fortuna crítica da década de 1990 pelo que há de biográfico e documental na obra. Só a partir da década de 1990 veremos afirmações sobre a possibilidade de ler os trechos do diário de Dr. Espártaco como “crônica do Rio de Janeiro dos anos 50”¹⁵ ou como uma “microsociologia do cotidiano”¹⁶, ou o romance como um documento de época.¹⁷ A esse olhar documental sobre o romance, une-se, por vezes, um olhar mais explicitamente biográfico.

Uma manifestação bastante extrema de leitura biográfica do romance é o artigo de Benício Medeiros, publicado no *Jornal do Brasil* em dezembro de 1991, que constrói uma longa defesa de Carlos Sussekind, pai (e não de Dr. Espártaco), contra a crítica da década de 1970, que teria enxergado nele um tirano, responsável pela loucura do filho. A possibilidade de defender o pai de Carlos Sussekind das interpretações sobre Dr. Espártaco, bem como de cogitar uma leitura “mais tolerante” do romance, já que Carlos Sussekind, pai, “não tinha o propósito de enlouquecer ninguém”,¹⁸ parece apontar para uma relação extremamente problemática entre romance e biografia. Tudo ocorre como se a leitura do romance transtornasse a biografia, e fosse necessário voltar a ela e aos propósitos de quem teve o registro de sua vida publicado à revelia para recolocá-la na normalidade. No entanto, esse retorno deve passar, necessariamente, pela releitura do romance, de modo que o momento final dessa leitura biográfica opera também um transtorno em seus próprios pressupostos.

Também a leitura de Arnaldo Jabor, embora sem nenhum propósito de reabilitação – pelo contrário –, identifica, desde o início, os autores aos personagens. Na maior parte do texto, o que se conta e interpreta – sempre a partir do romance – é a vida de Carlos pai e Carlos filho. Assim,

¹⁵ PIRES, A linguagem diante do espelho, 1992, p. 7.

¹⁶ JABOR, Pai e filho são chave para labirinto brasileiro, 1991, p. 5.

¹⁷ PERRONE-MOISÉS, As armadilhas de Sussekind, 1993, p. 5.

¹⁸ MEDEIROS, As duas faces do Dr. Espártaco, 1991, p. 6.

o que se analisa não é bem o romance publicado, mas o próprio movimento que faz com que, através dele, se torne pública uma vida – Carlos Sussekind, filho, é “ele-mesmo-Lamartine”; a feitura e publicação do livro é uma traição à sua classe, uma maneira de “dizer ao pai real, através do pai do livro, que Carlos, pai, era louco”.¹⁹ Para além dessa leitura biografante, Jabor relaciona o romance com o contexto histórico mais amplo em que se insere, identificando uma relação entre a “tola contemplação da vida nacional”²⁰ de Dr. Espártaco e o golpe de 1964.

Cabe ressaltar que, nessa leitura, a relação entre a história da composição do romance e o romance “em si” se mostra mais uma vez determinante para a recepção de *Armadilha para Lamartine*. A proveniência dos diários de Dr. Espártaco de um diário “real” parece marcar indelevelmente o primeiro de um caráter documental, de depoimento. Se em textos como o de Jabor o deslizamento de personagens para indivíduos empíricos se mostra claramente determinante para que se faça uma leitura do romance como um documento da e para a história brasileira, mesmo para uma leitora como Ana Cristina César, que demonstra ter uma consciência aguda dos artifícios que constroem o romance em questão, “persiste a impressão de que estamos diante da *reprodução* de dois documentos. Digamos, de uma cópia xerox”.²¹ É a persistência dessa ilusão do documento o que parece colocar para outra parte da crítica uma demanda oposta à da biografização do romance que viemos comentando até aqui: a necessidade de justificar o seu pertencimento à literatura ou à ficção.

Tal justificativa aparecerá de várias formas. Assim, Geraldo Carneiro afirmará que “[s]eparados, os relatos de Carlos & Carlos Sussekind, pai e filho, se esgotam no âmbito do depoimento, da memória”, mas que “a relação entre os dois textos estabelece um sistema simbólico preciso como um teorema. E isso faz com que o livro entre no circuito da ficção”.²² Dessa maneira, o que é posto em relevo por Geraldo Carneiro é

¹⁹ JABOR, *Pai e filho são chave para labirinto brasileiro*, 1991, p. 5.

²⁰ JABOR, *Pai e filho são chave para labirinto brasileiro*, 1991, p. 5.

²¹ CÉSAR, *Escritos no Rio*, 1993, p. 67.

²² CARNEIRO, *Sanidade e loucura no discurso de Lamartine*, 1976, p. 2.

o efeito da aproximação dos dois “relatos” – as duas partes que compõem *Armadilha para Lamartine*, portanto um dado interno ao romance.

Embora de modo bastante diferente, Luiz Costa Lima também parece enxergar em uma característica identificável no interior do romance a justificativa para a entrada de *Armadilha para Lamartine* no circuito da ficção:

Dois diários se cruzam; duas vidas se escrevem; e sempre uma mesma relação: o pai, Espártaco, autor do segundo diário, e o filho, Lamartine, autor do primeiro. Entretanto, como o filho representa o autor propriamente dito do livro – i. e., aquele que não só escreve o primeiro diário, mas, de fato, selecionou as passagens do diário paterno – a dupla autoria indicada na folha de rosto – Carlos & Carlos Sussekind – perderia sua igualdade, caso, no primeiro diário, o escritor efetivo não retirasse desta posição o seu representante, Lamartine. Com efeito, nele, mesmo Lamartine aparecerá como personagem, narrado por outro interno, Ricardinho, escolhido porque travara conhecimento com o pai, Espártaco. Através deste recurso, a autobiografia afasta-se daquela privacidade excludente do leitor que, segundo Louis A. Renza, caracteriza o próprio gênero e passa a estabelecer com seu receptor um *pacto ficcional*, que abrange todo o livro, que assim vem a ser visto como um romance: o romance da família brasileira da década de 50.²³

A referência a ambos os textos que compõem o romance como “diários” e a identificação da mudança do pacto autobiográfico para o pacto ficcional na delegação, por parte de Lamartine, da narração das “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” para Ricardinho, apontam também para aquele momento anterior em que estaríamos diante de dois testemunhos. O pacto ficcional, no entanto, “converte” os dois testemunhos em “um todo formado por linhas escritas e vazios, todo que nada dirá se, de fato, seus vazios não forem suplementados pela *produção receptiva* do leitor”.²⁴ O fato de as “Duas Mensagens...” serem escritas por Lamartine, fazendo-se passar por outro doente (Ricardinho), transformado então em narrador, é o gatilho que ativa todo um mecanismo de reconfiguração das relações entre texto e leitor. A partir dessa reconfiguração, facilita-se a inscrição do texto como “produção simbólica de um

²³ LIMA, *Dispersa demanda*, 2007, p. 127-128.

²⁴ LIMA, *Dispersa demanda*, 2007, p. 128.

conjunto social".²⁵ É por essa via que Luiz Costa Lima seguirá, buscando preencher os vazios criados pelo pacto ficcional.

Seguindo esse caminho, o artigo de Luiz Costa Lima implica não só os dois protagonistas nessa classe e em sua crítica, mas a totalidade do sistema literário brasileiro – incluído, aí o leitor. Dr. Espártaco e Lamartine seriam, nesse sentido, representantes da classe produtora e receptora de romances do Brasil. A discrepância entre os textos de cada um, que instiga o leitor a participar ativamente da produção de sentido do romance, faz também com que o leitor saia de sua posição de conforto, em especial em relação às suas expectativas quanto à ficção. Em suma, Costa Lima verá no sanatório e no eletrochoque extensões de práticas externas de coerção, destinadas a manter o bom funcionamento da sociedade burguesa, entre as quais se incluiria, também, o enjaulamento da ficção, que a transforma em prática inofensiva – movimento do qual participariam, lembremos, tanto seus produtores quanto seus leitores.

Trilhando ainda outros caminhos, diversos autores buscarão justificar a entrada de *Armadilha para Lamartine* na ficção ou na literatura recorrendo justamente à história da composição do romance, em especial às alterações feitas por Carlos Sussekind, filho, no diário paterno. Abordaremos, aqui, apenas as afirmações críticas de Ana Cristina César, que recorrerá a esse expediente na introdução de sua entrevista com o autor:

Uma das primeiras questões que *Armadilha para Lamartine* levanta com sua perturbadora e arguta gentileza é a da relação da literatura com a biografia [...]. O texto do filho é evidentemente "literatura", é altamente elaborado e tenso, escrito sob o signo da máscara e da representação. Já o texto do pai – e é aí que entra mais claramente a questão biográfica – não trás qualquer *intenção* literária, parece escapar dos limites da própria literatura de tão cotidiano, parece ser "cópia do real" (no caso, da sua matéria-prima real, o diário verdadeiro de Carlos Sussekind pai, o jornalista por excelência).²⁶

Ao pensar o romance nos termos de uma relação entre literatura e biografia – e não entre ficção e realidade –, Ana Cristina César reconfigura a

²⁵ LIMA, *Dispersa demanda*, 2007, p. 128.

²⁶ CÉSAR, *Escritos no Rio*, 1993, p. 56.

questão. As aspas em “literatura” e em “cópia do real” parecem demonstrar que a autora usa essas expressões por falta de outras. Seus próprios significados serão refinados em expressões vizinhas: na divisão inicial de *Armadilha para Lamartine* em uma parte claramente literária e uma não, o elaborado e tenso texto de Lamartine contrasta com a cotidianidade do texto de Dr. Espártaco, assim como a inscrição sob o signo da máscara e da representação, no primeiro texto, contrasta com a ausência de intenção literária no segundo, a impressão de que ele seria a cópia não do “real”, mas do diário verdadeiro de Carlos pai. Essas primeiras impressões derivadas da leitura do romance, corrigidas durante a entrevista, veem-se desmontadas logo no prosseguimento da introdução:

Carlos Sussekind (filho) mostra que é falsa no seu livro a oposição literatura, não-literatura, ao traçar o seu paciente trabalho de invenção e elaboração sobre o diário original de seu pai e ao desfazer a ilusão da cópia: estamos em pleno terreno do literário, que, “está provado, supera em realidade os documentos”, afirma o doutor.²⁷

A trajetória que leva da impressão da cópia à sua transformação em ilusão logo desfeita tem, então, como ponto de inflexão, uma entrevista. Essa perspectiva faz reverberar uma outra caracterização de parte do trabalho do escritor sobre os diários do pai, feita por Fábio Bortolazzo Pinto: trata-se de alterações “imperceptíveis”.²⁸ Uma outra relação se estabelece: se nas leituras pelo viés biográfico a existência do texto de origem de certa forma autorizava a leitura do romance como registro histórico ou pessoal, e se nos textos de Luiz Costa Lima e Geraldo Carneiro a distância entre o romance e os documentos do qual deriva se mede na própria arquitetura interna do primeiro, aqui a imperceptibilidade das alterações de Carlos Sussekind Filho coloca em relevo justamente a transformação de um em outro, transformação esta que só pode ser identificada dando a palavra ao escritor.

²⁷ CÉSAR, *Escritos no Rio*, 1993, p. 56.

²⁸ PINTO, *Autoritarismo e patrulhamento*, 2008, p. 2.

Relações e inversões

O interesse e a dificuldade em se analisar as relações entre *Armadilha para Lamartine* e sua fortuna crítica está no fato de elas trabalharem em torno das mesmas questões e conceitos. Uma leitura biográfica ou documental pressupõe, ao menos em parte, a adoção de uma posição-Espártaco acerca da escrita: a crença em sua transparência, em sua identidade com o real, em sua capacidade de *registrar* o mundo, sem tirar nem por. Na medida em que ajuda a justificar o romance, pode-se dizer que essa posição manifesta, a seu modo, um veto ao ficcional, para usarmos uma expressão de Luiz Costa Lima.²⁹ A defesa de sua ficcionalidade, por outro lado, responde em parte a uma posição-Lamartine, confirmando a possibilidade da constituição do um pelo recurso ao outro, seja esse “um” um personagem, como Lamartine, ou uma obra, como *Armadilha para Lamartine*.

No entanto, a questão não é tão simples. Ao menos no caso da crítica de Arnaldo Jabor, a leitura documental do romance implica uma leitura *pelo avesso* do Diário de Espártaco/Carlos Sussekind, pai. Ademais, aceita uma fluidez entre a ficção e o documento totalmente avessa ao caráter regrado da escrita de Dr. Espártaco. Por outro lado, as leituras documentais e biográficas acabam como que autenticando um documento falso, que substitui os acontecimentos da vida pelos acontecimentos do romance, movimento pelo qual o discurso fingido sobrepõe-se, paradoxalmente, ao discurso verdadeiro.

Esse mecanismo de substituição do pretensamente verdadeiro pelo falso reatualiza o embate entre as práticas de escrita do romance, reconfigurando-o em sentido inverso. No desenrolar do romance, somos levados a perceber que o Diário de Espártaco é um monumental fingimento, que pouco se diferencia do discurso de Lamartine no que diz respeito à sua proximidade com o real (do romance); agora, somos levados a crer que as alterações de Carlos Sussekind no diário paterno e sua introdução em um romance importam pouco ou nada no que diz respeito à sua relação com a realidade extratextual. No enredo do romance, a aparente conciliação entre os discursos de Lamartine e Espártaco não elimina a

²⁹ LIMA, *Trilogia do controle*, 2007.

preponderância atual do discurso da normalidade sobre o do fingimento; agora, é o fingimento quem dá as cartas na aparente fluidez com que se passa da ficção ao documento, na medida em que temos acesso somente ao diário alterado e inserido em um outro contexto discursivo.

Uma inversão parecida pode ser percebida se levarmos adiante a comparação entre a defesa da ficcionalidade da obra e as práticas de escrita que se embatem no interior dela. Ao defenderem e justificarem a ficcionalidade da obra, os críticos expõem suas definições de ficção: certa adequação especial entre as partes e o todo, em Geraldo Carneiro; a natureza do pacto estabelecido com o leitor, em Luiz Costa Lima; a negação da cópia em nome do trabalho de invenção e intervenção do escritor, em Ana Cristina César. Por mais diferentes que sejam, ao serem utilizadas na análise de *Armadilha para Lamartine*, essas concepções partilham o objetivo comum de buscar controlar as ressonâncias biográfico-documentais que o romance não cessa de provocar.

A defesa do ficcional assume, assim, em relação às referidas ressonâncias biográfico-documentais, um papel parecido com o de Dr. Espártaco em relação à desordem do mundo, da escrita e dos sujeitos: estabelecer diretrizes de produção e leitura, tentando eliminar o que se desvia delas. O embate de forças novamente se inverte em favor do fingimento: é ele quem dá as cartas e busca delimitar as regras, jogando agora em seu próprio campo.

Não há nisso nada de condenável, nem espero que minhas palavras sejam compreendidas como uma crítica à teorização sobre a ficção, em nome de uma suposta liberdade interpretativa. Pretendi apenas delinear, nestas breves reflexões, as maneiras pelas quais o embate romanesco se prolonga e se modifica no debate crítico, e que neste, assim como naquele, não há espaço para uma conciliação entre o biográfico-documental e o ficcional, entre o discurso pretensamente verdadeiro e o assumidamente fingido. Haverá sempre uma relação de poder entre eles, que, de acordo com a leitura aqui apresentada, o romance mobiliza em favor do segundo.

Acredito que seja o caráter agônico dessa relação o que se perde de vista quando se afirma ser a confusão entre a ficção e a realidade (e correlatos) a característica distintiva da obra de Carlos Sussekind. No

interior de cada um de seus livros, se reatualiza uma disputa entre o fingimento e o discurso da verdade e da norma, contra o qual são mobilizadas uma série de trapaças, falsificações e brincadeiras, mas que só garantem àquele algumas vitórias de Pirro. As mobilizações da leitura em seus espelhamentos da obra de que falamos neste texto poderiam ser vistas, nesse sentido, como mais uma dessas trapaças, que logra afinal uma vitória para o fingimento, ainda que fora do universo romanesco.

Referências

CARNEIRO, Geraldo Eduardo. Sanidade e loucura no discurso de Lamartine, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1976, Caderno B, p. 2.

CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

JABOR, Arnaldo. Pai e filho são chave para labirinto brasileiro, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1991, Letras, p. 5.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

MEDEIROS, Benício. As duas faces do Dr. Espártaco, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1991, Idéias/Livros, p. 6-7.

MOUTINHO, Nogueira. Armadilhas de muitos segredos, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 1977, Ilustrada, p. 22.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As armadilhas de Sussekind, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 1993, Mais!, p. 5-6.

PINTO, Fábio Bortolazzo. Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de "Armadilha para Lamartine", de Carlos & Carlos Sussekind, pela censura e pela crítica literária nos anos 70, *Nau Literária*, v. 1, n. 1, 2008, p. 1-6.

PIRES, Paulo Roberto. A linguagem diante do espelho, *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1992, Segundo Caderno, p. 7.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

A prisão inscrita no corpo: eu x outro na metáfora do inferno

Ivete Lara Camargos Walty

Considerando as reflexões de Nancy Huston, em *A espécie fabuladora*,¹ e de Rabatel, em *Homo narrans*,² busco:

examinar o “homem que narra”, não mais por intermédio de uma lógica da narrativa que reduz seu papel a uma voz mais ou menos desencarnada, assegurando funções de “controle narrativo”, mas por intermédio de uma lógica da narração que confere a essa voz um corpo, um tom, um estilo, uma inscrição em uma história.³

Em pesquisa sobre a escrita na e da prisão, tenho perseguido esse corpo, esse tom e esse estilo inscritos em uma história. A história de um prisioneiro, de outros prisioneiros e a crônica de uma época que também aí se escreve e se inscreve. Venho analisando, pois, a relação entre escrita e corpo do prisioneiro, em imagens de si e do outro, narradas como forma de sobrevivência, como forma de condição de vida. É importante compreender, pois, que mais do que a narração, o ato de narrar, e a narrativa, o fruto desse ato, importa o processo de narratividade visto como capacidade constitutiva da mente humana, de contar histórias para construir o mundo e a si mesmo. Tal capacidade liga-se a outra atividade mental, a capacidade metafórica, já que toda metáfora é uma narrativa.

¹ HUSTON, *A espécie fabuladora*, 2010.

² RABATEL, *Homo narrans*, 2015.

³ RABATEL, *Homo narrans*, p. 17.

Por isso, parto do princípio de que a metáfora, mais do que uma figura de linguagem, um tropo, é parte constitutiva da mente humana, como já alertava Antonio Candido, citando Bühler. Diz Candido:

[...] Se a metáfora, por exemplo, opera transfusões de sentido em virtude das correspondências misteriosas entre as palavras tornadas símbolos, é porque, muito mais do que enfeite aposto ao discurso, *ela é um modo essencial de manifestação do espírito humano*. [...] *E a sua operação semântica especial revela possibilidade de ver e de rever o universo*. Não (dizemos hoje) porque encontre correlações esotéricas ou porque revele o divino no contingente, mas simplesmente porque inventa de certa maneira uma visão diversa, baseada no arbítrio das analogias subjetivamente estabelecidas, e tornadas passíveis de expressão graças à elasticidade do signo linguístico.⁴

Os estudos cognitivos de hoje mostram que tal capacidade desenvolve-se, mais do que à elasticidade do signo linguístico, à elasticidade da mente humana, sua capacidade de criação que sustenta o homem no mundo e lhe dá forma. É essa capacidade que permite ao homem produzir sentidos e, assim, construir o outro e a si mesmo. A esse respeito, diz Brandt:

o dispositivo mais importante na percepção, a reflexão e a memória, responsável pela estruturação do vivido como experiência de “estar aqui” num espaço-tempo *pheno-physique* e intersubjetivo, é, assim, uma predisposição cognitiva do espírito humano. É natural para o homem conceber o momento e o lugar em que se encontra, *in medias res*, em termos narrativos de forças modais, *de temps aspectualisé*, de programas agentivos e de modulações afetivas.⁵

Continua o autor:

Nesse sentido, conforme a metáfora de Descartes, a consciência é mesmo um teatro, uma vez que vivemos, ao mesmo tempo, como atores que encenam as histórias as quais problematizam a nossa vida, e como narradores para nós mesmos, à distância, na sala dos espectadores. No nosso mundo e no nosso espírito, existem sempre muitos narradores em competição, e é a tensão entre as versões

⁴ CANDIDO, A natureza da metáfora, 1996, p. 93. (Grifos nossos).

⁵ BRANDT, *D'où viens le sens ?*, 2019, p. 14, 15. (Tradução nossa). No original: le dispositif le plus important dans la perception, la réflexion et la mémoire, responsable de la structuration du vécu comme expérience d'être-là dans un espace-temps phéno-physique et intersubjectif, est ainsi une prédisposition cognitive de l'esprit humain. Il est naturel pour l'homme de concevoir le moment et le lieu où on se trouve, *in medias res*, en termes narratifs de forces modales, de temps aspectualisé, de programmes agentifs et de modulations affectives.

contraditórias daquilo que se passa que cria a *argumentatividade* ultrapassando nossos dramas narrativos.⁶

Depois de concluir que: “O espírito cognitivo humano é, portanto, de forma inerente, narrativo, argumentativo e descritivo”,⁷ Brandt, para responder à pergunta “De onde vem o sentido?”, afirma que: «É proveniente (...) da vida, pré-discursiva ou discursiva, ou seja, da forma pela qual pensamos e vivemos corporalmente o mundo”.⁸

Em função disso, faz-se necessário entender a mente sem isolá-la do corpo, uma mente corporificada, para o que recorreremos a Nascimento e Mendes⁹, quando exibem a relação entre metáfora conceitual e mente corporificada, e, retomando Lakoff e Johnson, Fauconnier e Turner, Brandt e Brandt, afirmam:

Assim, as metáforas conceituais mais básicas consistem em projeções sistemáticas de entidades e relações de um domínio-fonte sensorio-motor em um domínio-alvo abstrato. As metáforas com alto grau de complexidade são geralmente resultantes de combinações de metáforas primárias que emergem naturalmente de nossa experiência corporal cotidiana.¹⁰

Para dar início à reflexão que empreendo, junto, pois, dois conceitos – metáfora e narratividade – tomados, ratifico, como elementos constitutivos da mente corporificada do homem. Em função de tal capacidade, o homem narra e produz sentidos para viver.

⁶ BRANDT, *D’où viens le sens ?*, 2019, p. 15. (Tradução nossa). No original: En ce sens, la conscience est bien un théâtre, selon la métaphore de Descartes, puisque nous vivons à la fois comme acteurs sur la scène des histoires qui problématisent notre vie, et à distance, dans la salle des spectateurs, comme narrateurs pour nous-mêmes. Dans notre monde, et dans notre esprit, il y a toujours plusieurs narrateurs en compétition, et c’est la tension entre les versions contradictoires de ce qui se passe qui crée l’argumentativité surplombant nos drames narratifs.

⁷ BRANDT, *D’où viens le sens ?*, 2019, p. 15. (Tradução nossa). No original: L’esprit cognitif humain est donc narratif, argumentatif et descriptif de manière inhérente.

⁸ BRANDT, *D’où viens le sens ?*, 2019, p. 19. (Tradução nossa). No original: Il provient, (...), de la vie, pré-discursive ou discursive, c’est-à-dire de la manière dont nous pensons et vivons corporellement le monde.

⁹ NASCIMENTO; MENDES, O processamento metafórico em discursos sobre a crise econômica e a corrupção política no Brasil, 2013, p. 289-303.

¹⁰ NASCIMENTO; MENDES, O processamento metafórico em discursos sobre a crise econômica e a corrupção política no Brasil, 2013, p. 293.

No caso específico deste artigo, tomo como linha condutora da reflexão a metáfora do inferno, presente em várias narrativas de prisão, a começar por *Diário de um detento*, o livro, de Jocenir:¹¹

É bem difícil definir o que seja o inferno. Sabemos que todos nós temos em nossas vidas fases que podemos chamar de inferno. Para alguns ele é um local, ou uma situação, para outros pode tratar-se de um estado de espírito.

[...]

Quero pintar um quadro que possa dar uma ideia do que se passa no interior de uma prisão brasileira, um quadro macabro, mas também repleto de histórias humanas.

[...] os distritos policiais, cadeias públicas e alguns presídios, antes de restringir a liberdade de um indivíduo, tirá-lo de circulação, são campos de concentração, senão piores, iguais aos que os nazistas usaram para massacrar os judeus na 2ª Guerra Mundial. São verdadeiros depósitos de seres humanos tratados como animais. Com no máximo vinte metros quadrados, sem janelas, com as grades da porta direcionadas para o pátio, sem ventilação, tetos escuros em razão do grande consumo de cigarros e drogas, paredes cobertas com papéis e capas de revistas, a cela é sempre um cenário horroroso e sombrio.¹²

Para não alongar a citação, remeto a elementos usados para falar dos presos, das disputas que os mobilizam, com a supremacia dos mais fortes sobre os fracos, mesmo em condições subumanas: "Envolto por encardidas mantas, dormem sentados, pendurados nas paredes e nas grades, ou até mesmo dormem no banheiro, que na cadeia se chama boi", onde "é impossível não ser molestado por sarna ou piolho".¹³ Ao lado disso, fala-se da comida crua e/ou azeda que lhes provoca males estomacais e intestinais.

A violência é outra marca, ou melhor, causa e consequência desse estado de coisas, da degradação física e moral. "Violência física, violência moral, humilhações, extorsões fazem parte do dia a dia de um encarcerado."¹⁴

¹¹ Importante lembrar que o livro nasceu do rap "Diário de um detento", de autoria de Mano Brown e Jocenir, integrante do CD *Sobrevivendo no inferno* (RACIONAIS MC, 1997).

¹² JOCEINIR, *Diário de um detento*, 2001, p. 17-18.

¹³ JOCEINIR, *Diário de um detento*, 2001, p. 18.

¹⁴ JOCEINIR, *Diário de um detento*, 2001, p. 19.

Antes de recorrer a outros exemplos a ratificar este primeiro na história da prisão na literatura brasileira em diferentes momentos – Graciliano Ramos, Assis Brasil, Renato Tapajós, Luiz Alberto Mendes, André du Rap, entre outros –, é necessário perguntar até que ponto essa degradação atinge e contamina a capacidade cognitiva da mente corporificada, impedindo-lhe de exercer sua capacidade básica, aquela de criar, concretizada na metáfora, dada agora como uma narrativa. Essa é a pergunta que me move e me leva a examinar imagens do inferno delineadas na literatura de prisioneiros, sem deixar de lado a referência aos campos de concentração e extermínio, sejam os da *Shoá*, sejam os mais contemporâneos.

Em *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos já dissemina na narrativa imagens do inferno, tanto no porão do navio Manaus, como na prisão da Ilha Grande. Depois de descrever a gente amontoada sobre os próprios excrementos, os corpos feridos, a névoa dos miasmas fétidos, as ações do outro que o incomodavam, afirma o narrador: “Precisamos viver no *inferno*, mergulhar nos subterrâneos sociais, para avaliar ações que não poderíamos entender aqui em cima”.¹⁵

Já na Colônia Correccional, em Ilha Grande, o narrador continua voltando sua atenção tanto para si mesmo – “Se pudesse ver-me no espelho, notaria medonhos estragos, devastação”¹⁶– quanto para seu entorno:

Os males interiores refletiam-se nas caras lívidas, escaveiradas. E os externos expunham-se claros, feridas horríveis. Homens de calças arregaçadas exibiam as pernas cobertas de algodão negro, purulento. As mucuranas haviam causado esses destroços, e em vão queriam dar cabo delas. Na imensa porcaria, os infames piolhos entravam nas carnes, as chagas alastravam-se, não havia meio de reduzir a praga.¹⁷

Nestas e em muitas outras cenas, os prisioneiros vão se reduzindo a seus excrementos: urina, fezes, pus, sangue. O elemento escatológico denunciado na sujeira indicia a indiferenciação dos corpos, que tanto

¹⁵ RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1987, p. 154, v. 1. (Grifos nossos).

¹⁶ RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1987, p. 73, v. 2.

¹⁷ RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1987, p. 73-74, v. 2.

ameaça a sociedade.¹⁸ Tal ameaça, acrescento, dá-se, não apenas como concretização da morte física, mas principalmente como o risco da perda da diferença identitária, individual e social.

Para continuar discorrendo sobre o risco da indiferenciação, dentre os muitos exemplos encontrados na trilogia de Luís Alberto Mendes (*Memórias de um sobrevivente, Às cegas e Confissões de um homem livre*), tomo a descrição do grupo de soropositivos expostos no bloco dos doentes, o "sanatório penal" na ocasião do começo da epidemia da doença:

Os companheiros com o sistema imunológico dominado pelo HIV desenvolviam doenças oportunistas. Uns, o sarcoma de Kaposi; a maioria, tuberculose e graves pneumonias. Casos de herpes deixavam corpos inteiros parecendo uma chaga só. A toxoplasmose aleijara alguns. Quase todos tinham a boca e a garganta cheias de feridas por conta da candidíase. Os que contraíram hepatite e meningite estavam absolutamente isolados. Um sem-fim de enfermidade os corroía e matava aos poucos.¹⁹

A enumeração, mais que um recurso estilístico, aponta para a gradação das doenças e a devastação do corpo duplamente prisioneiro: pelas grades e pelas moléstias. Tal decomposição se vê na cena em que a câmara narrativa se debruça sobre a situação:

Ao adentrar o xadrez de um deles, deparei com milhares de vermes. Desses que aparecem em carne apodrecida e se movem em contrações. O preso estava na cama. Seus olhos esbugalhados. Olhei melhor, os bichos brancos arrastavam-se pela cela toda. Até pelo teto. Saíram para o corredor.²⁰

O que se depreende dessas narrativas é que, realmente, a aids ameaça pelo seu poder contaminador, mas ameaça muito mais porque decompõe o corpo em sua inteireza identitária. Os vermes, que se multiplicam, põem em risco, literal e metaforicamente, não só o doente, mas a prisão, a sociedade. Eles são a concretização da carne social apodrecida, da condição humana violada.

¹⁸ Conferir: DOUGLAS, *Pureza e perigo*, 1976; RODRIGUES, *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*, 1995.

¹⁹ MENDES, *Às cegas*, 2005, p. 257.

²⁰ MENDES, *Às cegas*, 2005, p. 299.

Recorrendo a outras metáforas do inferno que atravessam a literatura mundial, lembro, por exemplo, a presença dos vermes nos círculos do inferno de Dante – “Os rostos seus as lágrimas regavam,/ Misturadas de sangue: aos pés caindo,/ A imundos vermes o repasto davam”.²¹ Não é a finitude que ameaça o homem, afinal esse inferno descrito guarda mortos. O que o ameaça é ser pasto de vermes, meio de corrupção, de indiferenciação.

Outra figura metafórica comum entre a narrativa de Dante e a dos prisioneiros brasileiros aqui aventados é a do cão. Em *A Divina comédia*, o cão mítico Cérbero, com três goelas e garras pontiagudas, dilacera o corpo das almas (a expressão é intencional, para mostrar a inseparabilidade corpo e mente). Na narrativa de André du Rap os cães dos policiais que invadem o Carandiru também são mediadores do mal, sob forma do castigo infringido aos prisioneiros revoltosos:

Trancavam a porta e deixavam os cachorros avançar nos presos. Horrrozante. Você imagina os cachorros naquela situação, sangue pra todo lado, barulho de tiro, grito, de paulada nas grades, eles ficaram loucos. Pareciam que estavam dopados. [...] Teve um companheiro que o cachorro mordeu o testículo dele e saiu arrancando... Cena horrrozante. Maior cena horrrozante mesmo. Veio um PM executou ele.²²

Os corpos despedaçados pelos cães, ou empurrados para o fosso aberto do elevador, expõem metonímias do inferno vivido ante o terror instalado no Carandiru. Não falta a imagem do fogo advindo da queima de restos de colchões:

A espuma derretia e eles vinham pingando aquele líquido de colchão derretido, fervendo, em cima dos corpos. Uns vinham pingando em cima dos cadáveres pra ver se alguém tinha alguma reação, outros vinham com a baioneta furando pra ver quem tava vivo.²³

Sem entrar na descrição de torturas das mais diversas naturezas, quero ressaltar a ideia da prisão construída como inferno, elemento do imaginário de vários povos, cristãos e não cristãos. Como se vê, um denominador comum a ser apontado nas imagens é a ameaça da

²¹ ALIGUIERI, *A divina comédia*, 2003, p. 12.

²² ZENI, *Sobrevivente André du rap*, 2002, p. 25.

²³ ZENI, *Sobrevivente André du rap*, 2002, p. 23-24.

indiferenciação, dada aqui como metáfora maior, a perda da capacidade de criar e criar-se. Não por acaso, a frase que está no pórtico do inferno de Dante é: “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!” Estas palavras, em lereiro escuro, Eu vi, por cima de uma porta escrito.”²⁴. Mais à frente, outros versos deixam clara a ideia de fim, não da vida, pois ela já não existe, mas da razão, o que pode ser tomado como a perda da capacidade criativa: “Eis a estância, que eu disse, às dores feita, Onde há de ver atormentada gente, *Que da razão à perda está sujeita*”.²⁵

A advertência é a finalidade maior, não o castigo, mas a ameaça, não o fim, mas o medo. Em *Memórias do cárcere*, o narrador registra quando e como “um tipinho de farda branca” dirige-se aos prisioneiros que chegam ao presídio da Ilha Grande:

— Aqui não há direito. Escutem. Nenhum direito. Quem foi grande esqueça-se disto. Aqui não há grandes. Tudo igual. Os que têm protetores ficam lá fora. Atenção. Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? *Não vêm corrigir-se: vêm morrer*.²⁶

A cultura da morte, no entanto, é a da morte em vida. Várias são as situações de humilhação, silenciamento, controle do corpo, a penetrar todos os sentidos (o gosto da comida podre, o cheiro da sujeira disseminada, o barulho incontrolável, a presença ostensiva do outro, sentida na visão, na audição, no paladar, no olfato e no tato), tudo levando à impossibilidade de criar.²⁷ Daí Graciliano comparar os prisioneiros com bichos e com máquinas, “máquinas perras e sem azeite”.²⁸

A essa altura, há que se repetir a pergunta, se a metáfora e a naratividade constituem o homem, permitindo-lhe construir sentidos a partir de suas experiências de estar no mundo, haveria, nesses casos-limite, um esvaziamento da capacidade de metaforizar e narrar?

Os relatos analisados mostram a tensão entre tal incapacidade e sua superação, pelo menos por aqueles que sobrevivem. Daí tal tipo de escrita ser um tipo de resistência, que inclui o outro, aquele que foi

²⁴ DANTE, *A divina comédia*, 2003, p. 11.

²⁵ DANTE, *A divina comédia*, 2003, p. 11. (Grifos nossos).

²⁶ RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1987, v. 2, p. 69. (Grifos nossos).

²⁷ Ver artigo *Escrita das asperezas* (WALTY, 2016).

²⁸ RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1987, v. 2, p. 215. (Grifos nossos).

calado. Em vista disso, em *Memórias do cárcere*, a cena da saída da Colônia Correccional ressalta a ameaça do livro a ser escrito sobre o que ali se passara.²⁹

A esse respeito, em artigo em que compara a questão da escrita em Lima Barreto e Graciliano Ramos, Arnoni Prado, referindo-se a *Memórias do cárcere*, afirma que Graciliano Ramos, ainda que marcado pelo medo de perder “o domínio da linguagem e o poder da razão”, [...] “obstina-se [...], em desfrutar do inferno como alimento da própria obra”.³⁰

A capacidade de cada um de encenar-se diante do outro, encenando-o, é recursiva, o que a faz infinita; a cadeia de metáforas é formada em direções as mais diversas porque o indivíduo é capaz de projetar-se no passado e no futuro, ou melhor, construir-se em processos de temporalização e espacialização em sua experiência, a partir do tempo enunciativo.

Um contraponto ilustra esse jogo inesgotável. Enquanto Dante, guiado por Virgílio, encena-se no inferno, povoando-o com figuras míticas e históricas do mundo que habitava, Graciliano, em *Infância*, desenha-se menino visualizando o inferno como o breu pegando fogo no dedo, as caldeiras fumegando, o diabo chifrudo, as maldades do padre João.

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estragou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Exprimia um lugar ruim, para onde pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões.³¹

A presença do outro é determinante para que se exista o inferno.³² Mais à frente, na narrativa, diante da impossibilidade de um testemunho de alguém que tivesse visto “diabos chifrudos, almas nadando em breu”, o narrador, tomando consciência da capacidade criativa do homem,

²⁹ RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1987, v. 2, p. 158.

³⁰ PRADO, Um exílio na metáfora: sobre O cemitério dos vivos e as Memórias do cárcere, 1998, p. 19.

³¹ RAMOS, *Infância*, 1982, p. 77.

³² Lembre-se de Sartre: “O inferno são os outros”.

confessa: "Ainda não havia capacitado de que se descrevem perfeitamente coisas nunca vistas".³³

Já em *Vidas secas*, a experiência de outro menino é encenada, o filho mais velho de Fabiano e Sinhá Vitória:

Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referia a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se.³⁴

[...]

Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim.³⁵

A palavra adquire o sentido que o sujeito lhe confere a partir de sua experiência ou da experiência do outro compartilhada. Em "Diário de um detento", a música, o chifrido toma outra forma, a daquele que a criou:

Já ouviu falar de Lúcifer?
Que veio do Inferno com moral um dia.
No Carandiru, não, ele é só mais um
Comendo rango azedo com pneumonia ³⁶

Dessa forma, o inferno penetra no corpo do prisioneiro e no corpo de cada um que o encena e reencena indefinidamente, inscrevendo-se como uma antimetáfora, uma quase impossibilidade de significação.

Nuno Ramos, em seu livro *Ó*, começa o texto "Galinhas, justiça" com a frase "O inferno, se existe, é com certeza um lugar cheio".³⁷ E continua:

O sofrimento solitário pode ser melancólico ou extremamente assustador – em filmes de terror, as vítimas estão quase sempre sozinhas –, mas o horror maior está associado à multidão. Isso está tão entranhado em nós que transfere-se facilmente aos bichos. Como não sentir aflição numa estrada, quando ficamos presos atrás de um caminhão cheio de porcos? Ou numa granja, diante de uma

³³ RAMOS, *Infância*, 1982, p. 80.

³⁴ RAMOS, *Vidas secas*, 1974, p. 94.

³⁵ RAMOS, *Vidas secas*, 1974, p. 98.

³⁶ RACIONAIS MC, *Diário de um detento*, 1997.

³⁷ Lembre-se o ditado popular "De boas intenções o inferno está cheio".

jaula de galinhas que tentam se mover num espaço absurdamente comprimido.³⁸

A comparação estende-se analogicamente para o espaço da prisão propriamente dita em que se faz a relação entre homens e animais aprisionados em sua indiscriminação identitária. Não sem razão, depois de empreender uma reflexão sobre as galinhas e suas características, no texto de Nuno Ramos, discorre-se sobre os punidos em geral:

Estes são tratados pior do que galinhas enjauladas, amontoados atrás das barras como sacos vazios sem mistério e sem vida pregressa, rostos inexpressivos que quanto mais parecem fundidos ao anônimo coletivo mais acabam singularizando-se do único modo que lhes restou: pelas feridas, cicatrizes, tatuagens, pelo inexplicável de suas expressões faciais.³⁹

As palavras de Nuno Ramos, por meio de um narrador indefinido, apontam para outras partes das narrativas de prisão bem como de fotos e pinturas desses espaços de violação do corpo.

Grandes multidões maltratadas compensam a uniformidade dos propósitos ou dos objetivos que lhes são impostos com uma espécie de individuação física selvagem – tatuagens desbotadas, cicatrizes mal fechadas, ferimentos de um corpo que nunca foi tratado nem uniformizado pela medicina, pela podologia, pela manicure, pelo barbeiro, pelo banho diário, pela prevenção de profilaxia. Nestes corpos onde todas as doenças se depositam livremente, uma espécie de assinatura vai se formando, uma soma de sofrimentos inexprimível para a fala e a inteligência, mas que encontra na imediatez do corpo uma descarga, uma via de saída.⁴⁰

Rosângela Rennó, artista plástica brasileira, em artigo explicativo da série *Cicatriz*, refere-se à tatuagem nos presídios como “índice de resistência do indivíduo ao anonimato, à perda de identidade, à amnésia.” Citando Mishima, afirma que a dor de fazer-se marcar, seria a “única prova de persistência da consciência dentro da carne”.⁴¹

Na obra em pauta de Graciliano Ramos, pode-se ver esse movimento que marca a pele, seja como cicatriz deixada por aquele que “civiliza”, seja como tatuagem enquanto traço daquele que resiste gravando no

³⁸ RAMOS, Ó, 2008, p. 73.

³⁹ RAMOS, Ó, 2008, p. 81.

⁴⁰ RAMOS, Ó, 2008, p. 81.

⁴¹ RENNÓ, Cicatriz, 1998, p. 20.

corpo sua história. Como já apontei em outros textos, na obra *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos descreve a tatuagem de um esqueleto no antebraço do rapaz da Portaria da Casa de Detenção no Rio de Janeiro.

Escapar-me-ia se o antebraço do rapaz não viesse despertar-me o interesse. Aí se percebia, tatuado, um esqueleto, ruína de esqueleto: crânio, costelas, braços, espinha; medonha cicatriz, no pulso, havia comido a parte inferior da carcaça. Desejando livrar-se do estigma, o pobre causticara inutilmente a pele; sofrera dores horríveis e apenas eliminara pedaços da lúgubre figura. Não conseguiria iludir-se, voltar a ser pessoa comum. Os restos da infame tatuagem, a marca da ferida, iriam persegui-lo sempre; fatiota desbotada conservava o sinal da tinta. Era-me impossível desviar os olhos da representação fúnebre.⁴²

Essa cena, evocada outras vezes na narrativa, associa-se ao próprio ato de escrever como forma de fuga à indiferenciação.

Por outro lado, como bem mostra Nuno Ramos, a indiferenciação pode vir também da higiene, do corpo limpo e controlado que habita a sociedade aceita como ideal. Por isso mesmo, na reflexão desse autor, o corpo deformado do prisioneiro encontra-se com o corpo também sujeitado do cidadão:

Desta forma, vencendo a monótona uniformidade da pena judiciária, o milagre do que é único e insubstituível, e por isso mesmo de alguma forma belo, acaba por se fazer em cada um deles: no que há de deformado em seus corpos, na perna que é torta, na mão que não tem dois dedos, nos dentes que caíram quase todos, na gengiva que solidificou e que mastiga, como se fosse inteira um único dente, no cabelo rijo de oleosidade, no olho que vazou, numa gagueira inexplicável. O cheio intolerável de um presídio virá talvez deste acúmulo de eventos, de acontecimentos corpóreos que não saem nunca da superfície.⁴³

No caso em questão, a encenação desvela a própria condição da vida nua,⁴⁴ em que se dá o limite entre o humano em sua condição de vida criativa e a esterilidade ligada à morte.

Muitos teóricos, de áreas diversas do conhecimento, ligam a tortura à separação do corpo da alma, ou a redução do humano ao objeto e ao abjeto, mas importa, antes, ressaltar como se dá tal morte, ou tal

⁴² RAMOS, *Memórias do cárcere*, 1987, v. 1, p. 194-195.

⁴³ RAMOS, *Ó*, 2008, p. 81.

⁴⁴ Conferir: FOUCAULT, *História da sexualidade 1 – a vontade de saber*, 1988; AGAMBEN, *Homo sacer*, 2007.

reificação, já que corpo e alma, corpo e mente não se separam. A mente corporificada é agente de vida, de criação, logo, é a sua subordinação, sua exterminação que leva ao nada.

A escrita da prisão, metaforizada na escrita do inferno, aponta para a condição humana de criar e recriar recursivamente a escrita do eu, a escrita do outro. A metáfora, pois, parece esvaziar-se na descrição das cenas cruas e sem cores, mas sua potencialidade não se perde porque ela significa sempre, quando aponta para o que se perdeu e o que continua no outro que, antropofágica e recursivamente, “escreve”, tornando presentes os corpos e as falas que parecem se perder.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: EbooksBrasil, 2003. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>. Acesso em 19 jun. 2020.
- BRANDT, P.A. Form and Meaning in Art. In: TURNER, Mark (ed.). *The Artful Mind – Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford University Press, 2006, p. 171-188.
- BRANDT, Aage. *D’où vient le sens ? – Remarques sur la sémio-phénoménologie de Greimas*. Disponível em: http://www.academia.edu/6819523/From_linguistics_to_sémiotics_Hjelslevs_fortunate_error. Acesso em 01 out. 2019.
- CANDIDO, Antonio. A natureza da metáfora. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Tradução de Mônica Siqueira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. *The Way We Think – conceptual blending and the mind’s hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1 – a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Um breve estudo sobre a humanidade. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- JOHNSON, M. *The Meaning of the Body – A esthetics of human understanding*. Chicago: Chicago University Press, 2007.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- LAKOFF, George. The neural theory of metaphor. In: R. Gibbs (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 17-38.

- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MENDES, Luiz Alberto. *Às cegas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MENDES, Luiz Alberto. *Confissões de um homem livre*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MENDES, Paulo Henrique; NASCIMENTO, Milton. O processamento metafórico em discursos sobre a crise econômica e a corrupção política no Brasil. In: SILVA, Augusto Soares et al. (Org.) *Comunicação Política e Econômica: Dimensões Cognitivas e Discursivas*. Braga: Aletheia, 2013, p. 289-303.
- PRADO, Arnoni. Um exílio na metáfora: sobre O cemitério dos vivos e as Memórias do cárcere, In: *Remate de males*, v. 18, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v18i0.8636134>. Acesso em 10 maio 2019.
- RABATEL, Alain. *Homo narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. v. 1. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues et al. São Paulo: Cortez, 2016.
- RACIONAIS MC. Diário de um detento. In: *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1974.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Record, 1982.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. v. I e II. São Paulo: Record, 1987.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RENNÓ, Rosângela. Cicatriz. Fotografias de Museu penitenciário e textos do Arquivo universal. In: *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade*, n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.
- RENNÓ, Rosângela. *Cicatriz*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, EUA, 1996.
- RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: NAU, 1995.
- WALTY, Ivete. Escritas das asperezas: uma leitura de “Memórias do cárcere”, de Graciliano Ramos. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 25, p. 54-67, 23 jul. 2017.
- ZENI, Bruno (Org.). *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

Marcel Gautherot na Sacolândia: às margens da nova capital, como fotografar o outro?

Pedro Gomes Dias Brito

Estes apontamentos são uma deriva de meu trabalho de dissertação, no qual passei, em um contato íntimo com a literatura, pela produção fotográfica de Marcel Gautherot e José Medeiros. Em clara apropriação do pensamento estético de Jacques Rancière, defendi haver uma poética comum congregando estes signos contraditórios: a imagem pensativa fotográfica e a palavra muda literária. Contraditórios por apresentarem uma superfície sulcada, caminhando entre os vetores da semelhança e da diferença; o comércio da imageria social e o obstáculo de uma presença obtusa, impenetrável ao sentido; *punctum* e *studium*.¹

Em 2019 participei, junto a diversos colegas e amigos, do simpósio organizado pelos Professores Nabil Araújo e Élcio Cornelsen, no XVI Congresso Internacional da Abralic. Congresso que se desenrolou

¹ Resta fazer um cotejo entre a reflexão potente sobre a *mimesis* em Luiz Costa Lima e aquela da *aisthesis* em Jacques Rancière. Como intuição, parece-me que, apesar de divergências fundamentais, os dois se aproximam ao colocar em questão a *imitatio*, categoria que atravessa historicamente o modo de inteligibilidade e visibilidade da produção artística no Ocidente. Costa Lima o faz recuperando a *mimesis* e devolvendo-lhe sua plasticidade, na contracorrente do que é chamado por ele de um indevido ostracismo. Rancière, por seu turno, a abandona quando parece identificar *mimesis* e *imitatio*. Por isso, é sintomático que uma de suas últimas sínteses se chame precisamente *Aisthesis* (2011), em cujo prelúdio escreve: “*Aisthesis* é nesse sentido guiado por um modelo longínquo. Seu título faz eco ao de *Mimesis* pelo qual Erich Auerbach intitulara seu livro [...]. Sem dúvida *mimesis* e *aisthesis* tomam aqui um outro sentido, pois que designam não mais categorias internas à arte, mas regimes de identificação da arte” (RANCIÈRE, *Aisthesis*, 2011, p. 11). Sobre o par *punctum/studium* – proposto por Roland Barthes em *A câmara clara* – e sua reelaboração conceitual dentro da perspectiva de uma “palavra muda”, conferir: RANCIÈRE, *O destino das imagens*, 2012, p. 9-41.

no clima árido do inverno de Brasília, em um momento de grande insegurança para os pesquisadores brasileiros, desprezados por um governo indiferente ao conhecimento e afeito à intolerância, à perseguição, ao obscurantismo e à tolice.

Estávamos, então, reunidos no centro de nosso *sueño de la razón*/pesadelo. Amplo planalto amarronzado onde sessenta anos atrás Gautherot produziu uma das parcelas mais potentes de sua fotografia. Não havia ocasião melhor para estudá-la e encontrar, nela, as contradições de um país. País que ao construir uma nova capital para si – promessa de modernidade, progresso e superação do atraso – expulsa, mais uma vez, para as margens aqueles que a construíram. Nessas imagens, outra contradição se encontrará alojada: aquela própria à imagem pensativa.

Enquanto provocação inicial, faço eco à pergunta que dá título e tom a um dos filmes de Adirley Queirós, cineasta da Cinelândia, periferia do Plano Piloto: *A cidade é uma só?* Com um simples desvio – um ponto de interrogação –, Adirley traz para o centro do questionamento e da polêmica o *jingle* que na década de 1960 animava o governo do DF a recrutar crianças de todas as cidades-satélites para entoar o coro: *a cidade [Brasília] é uma só.*

E não é uma só.

Para além da construção alucinante da nova capital, no fim da década de 1950, Marcel Gautherot deambulou com liberdade por toda a região periférica ao Eixo Monumental, à Praça dos Três Poderes e ao Plano Piloto, encontrando a moradia dos operários e sua vida cotidiana fora dos canteiros de obra. Nessas excursões, ficou particularmente surpreendido pela Sacolândia: acampamentos erguidos pelos retirantes nordestinos que afluíram a Brasília escapando da seca de 1958, atraídos pela oportunidade de emprego na construção civil e que, posteriormente, seriam expulsos para a inundação do terreno onde hoje se encontra

o Lago Paranoá.² A respeito do mundo esquecido dos candangos, diz Gautherot:

Tinha a construção popular, o que eu achei fabuloso, uma beleza de iniciativa e inteligência. Anos mais tarde, o José Aparecido, prefeito da cidade, me pediu uma série de fotos. Eu quis ir muito longe, eu quis mostrar as favelas, as cidades-satélites. Teria a possibilidade de fazer um livro sobre Brasília com isso... Recusaram porque era muito feio...³

O conjunto obtido na Sacolândia, compreendendo quase 70 fotos, ficou por décadas oculto do grande público devido a esse controle estético dos editores, ou melhor: a uma recusa por aquilo que as fotos faziam emergir. As imagens geram um evidente desconforto ao conflitar com a narrativa oficial triunfante e revelar a miséria daqueles que foram empurrados para as margens da cidade moderna. Latente no arquivo pessoal de Gautherot – adquirido pelo Instituto Moreira Salles em 1999 – por mais de quatro décadas, um exemplar das fotos do acampamento só vem a lume pela primeira vez em edição no volume panorâmico sobre o fotógrafo, *O Brasil de Marcel Gautherot* (2001).⁴

Na soleira da minha análise das imagens, as da Sacolândia (Imagem 1)⁵ e de um Igapó amazônico (Imagem 2),⁶ ambas de Gautherot, intercambiam seus poderes. Na Amazônia da Imagem 2, vemos as zonas de igapós: terrenos inundados pelos rios e seus afluentes, criando grandes zonas de um reflexo cristalino, onde a vegetação abundante – cipós e

² Sobre a organização política da Vila Amauri, localidade fotografada por Gautherot e desfeita para dar lugar ao Lago, bem como sobre a posterior transferência desorganizada da população para Sobradinho, orquestrada pelo pessoal da Novacap, conferir: RIBEIRO, *O capital da esperança*, 2008, p. 248-252.

³ GAUTHEROT depoimento concedido a SEGALA, *Bumba-meu-boi Brasil*, 2001, p. 53.

⁴ Tentei obter a autorização do Instituto Moreira Salles para o uso das imagens neste ensaio – cinco fotografias. Após alguns meses e um primeiro aceno de aceite, o contato, sempre moroso, foi suspenso e minhas mensagens ficaram sucessivamente sem resposta. Esse silêncio me obriga a remeter o leitor ao seguinte procedimento. Sempre que eu fizer a primeira referência a uma fotografia, deixarei em nota de pé de página um *link* onde ela poderá ser consultada, na plataforma do próprio Instituto. Espero que, durante a leitura em formato digital, esse desvio não seja penoso. Aos que lerão no formato impresso, peço desculpas pelo embaraço, mas a ausência das imagens me escapa totalmente.

⁵ “Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília” (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52435>. Acesso em 24 jul. 2020. Para este e demais links, conferir: a nota 4, acima.

⁶ “Igapós” (1958 circa). Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/19484>. Acesso em 24 jul. 2020.

árvores que se espalham tanto na vertical quanto na horizontal – impede uma profundidade de perspectiva e se confunde com seu reflexo; onde as referências entre alto e baixo se perdem em favor de uma *quase* identidade. Na Imagem 1, temos o Cerrado. Ao contrário da anterior, o que se vê na metade horizontal inferior não é um reflexo em água, mas uma paisagem semi-árida; seu horizonte é baixo, pontuado por gramíneas, plantas rasteiras e árvores fragilmente sólidas, encurvadas, rugosas, quase desfolhadas.

Porém, ecossistemas tão contrastantes entre si se comunicam precisamente pela via da construção imagética do fotógrafo: proliferação de detalhes e de elementos curvos; quase dissolução do elemento humano (moradores da Sacolândia da Vila Amauri e barqueiro amazônico) frente ao infinito vegetal; tentativa de organização colocada sob tensão.

Tanto nos igapós quanto no ambiente do cerrado, Marcel Gautherot teve de lidar com a alteridade mais radical a seu trabalho formal. A paisagem não se deixa ver por inteiro, em virtude do caos resultante das linhas que se desenvolvem no plano vertical das árvores, mas que igualmente se espraiam por todas as direções e confundem um olhar acostumado à tentativa de estabelecer um esquema espacial refletido. Se junto às obras de Niemeyer o fotógrafo dá livre vazão à sua concepção arquitetural do plano fotográfico; no território de um cerrado ocupado pelos moradores da Vila Amauri, ele teve de lidar com a mesma aventura do olhar à qual foi confrontado na Amazônia. “[Gautherot] se viu obrigado a negociar, como, mais que isso, foi se deixando contaminar pela indistinção e pela instabilidade tropical, que se insinua por todo lado. Em vez de tomar distância, Gautherot foi no sentido contrário e flertou, à sua maneira discreta, com o caos.”⁷

Atraído pelo erotismo do caos, Gautherot poderia muito bem ser identificado ao “ele” da seguinte crítica. Trata-se de um texto de Henri Ghéon alusivo à obra de Marcel Proust e publicado na *Nouvelle Revue Française* em 1914:

⁷ HATOUM; TITAN JR, A paciência do olhar, 2009, p. 18.

Essa satisfação que nos entrega uma obra da qual abraçamos com um só olhar todos os membros, ele nos recusa obstinadamente. O tempo que um outro teria empregado em desvelar essa floresta, em organizar espaços, em abrir as perspectivas, ele o usa para contar as árvores, as diversas sortes de essências, as folhas nos galhos e as folhas caídas. E descreverá cada folha, diferente das outras, nervura por nervura e o direito e o avesso. Eis sua diversão e sua galantaria. Ele escreve “pedaços”.⁸

Jacques Rancière retoma a crítica acima em *Politique de la littérature* para expressar duas ideias de todo que norteiam a concepção de diferentes paradigmas do corpo literário-artístico – e, homologamente, da comunidade dos corpos humanos. Em primeiro lugar, a obra em que, com um só olhar, conseguimos abraçar todos os membros remete ao belo animal do sistema representativo das artes, com sua totalidade orgânica e saturada, suas partes interconectadas, simétricas e bem ordenadas, homóloga à repartição dos lugares, funções e capacidades de um regime político estratificado como a monarquia de um *ancien régime* ou a cidade platônica. Segundo, a descrição de cada folha, diferente das outras, nervura por nervura, diz respeito a outra ideia de todo: a nova escala do infinito vegetal, isto é, a profusão democrática de elementos (e seres), subtraídos a qualquer conta pré-determinada de lugares, funções e capacidades.

Retornando à Imagem 1, eu poderia tomá-la – de um ponto de vista mais óbvio – como clichê sobre a miséria, orquestrando diretamente os signos “homens”, “paisagem” e “miséria” em chave naturalista, devido a uma suposta identificação entre o ambiente semi-árido e a pobreza da vida que aí se vive. Desse modo, o infinito vegetal figurado na imagem recairia novamente nas malhas da verossimilhança do belo animal.

Porém, percebo nessa foto uma superfície ambivalente, na qual se correspondem o infinito vegetal da paisagem visível e o infinito vegetal do regime estético da arte. Há um claro excesso na relação entre a fotografia

⁸ GHÉON *apud* RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, 2007, p. 47. (Tradução nossa). No original: “Cette satisfaction organique que nous procure une oeuvre dont nous embrassons d’un regard tous les membres, il nous la refuse obstinément. Le temps qu’un autre eût employé à faire du jour dans cette forêt, à y ménager des espaces, à y ouvrir des perspectives, il le donne à compter les arbres, les diverses sortes d’essence, les feuilles aux branches et les feuilles tombées. Et il décrira chaque feuille, différente des autres, nervure par nervure et l’endroit et l’envers. Voilà son amusement et sa coquetterie. Il écrit des “morceaux”.

e os diversos elementos que se apõem na paisagem: simultaneamente, verifica-se tanto o esforço de captar a presença dos barracões e de seus habitantes postados à distância por entre a vegetação densa e rasteira quanto a constatação de vê-los se perderem e se imiscuírem em meio às árvores curvilíneas e aos arbustos. O humano acaba, logo, por se esquivar aos olhares da câmera, do fotógrafo e do espectador. Menos que uma imagem clara, o que temos é uma opacidade flagrante. Tal como na imagem do igapó, a própria perspectiva enquanto medida da profundidade espacial arrisca se achatar e se perder frente a essa profusão indiferente de elementos vegetais, avizinados nas Imagens 1 e 2 de certa abstração formal.

Quando se adentra o acampamento, essa impressão de opacidade não se perde, pois a própria arquitetura e seus moradores se subtraem a uma constatação simplista de sua miséria. Gautherot não reduz as imagens da Sacolândia a um registro de denúncia cujo objetivo fosse explicar uma situação por suas condições sociais *tout court* – a falta de recursos da vida material resultante de um sistema estratificado da vida social refletindo em incapacidade ou impossibilidade de haver vida sensível.

Em vez de repisar as representações visuais e as categorias intelectuais normalmente associadas à miséria e à margem, o fotógrafo devolve a esses lugares uma imagem ambivalente, em que uma condição social externada em meios de vida se vê atravessada por uma potência sensível, presente na mais frágil situação e nos menores detalhes e gestos. Gautherot se aproxima dos anônimos dentro de uma perspectiva paradoxal: expressando a plena capacidade de eles compartilharem sua proveniência e destinação (os hieróglifos dispersos em suas expressões, gestos e roupas) e o avesso disso, a indiferença a transmitir qualquer sentido que seja, a “incapacidade de prestar contas”, em suma, a interrupção de qualquer fluxo ou troca.⁹

Corro um risco, mas arrisco aproximar essas imagens das palavras escritas à mesma época por Carolina Maria de Jesus. Risco, pois gostaria de avizinhar dois processos separados por um abismo – mas

⁹ Tal subjetivação contraditória, entre o saber e o não saber, o sentido e o não sentido, ecoa a própria configuração da palavra muda literária e da imagem pensativa, como defende Rancière ao longo de toda sua obra.

conectados por uma linha frágil – de subjetivação na e pela imagem (literária e visual). De um lado, um processo eminentemente exterior, no qual um fotógrafo de classe média, mas proveniente do proletariado francês (o próprio Gautherot) adentra um acampamento e interpõe entre si e os sujeitos marginalizados o olho mecânico da câmera fotográfica. De outro, um processo eminentemente autorreflexivo, em que uma autora se coloca em análise, em uma favela de São Paulo.

O subtítulo de *Quarto de despejo*,¹⁰ “diário de uma favelada”, pretende delimitar Carolina Maria de Jesus e sua escrita da contingência a um lugar cristalizado do imaginário e da realidade social dos brasileiros. Essa reificação é fruto tanto de escolhas editoriais quanto da identificação mais ampla de sua escrita à categoria de documento de uma condição coletiva. No entanto, essa caracterização encobre a vida pulsante e plena de aspirações artísticas de Carolina, que rejeita, precisamente, sua fixidez em uma partilha policial do sensível. A figura de uma diarista da miséria cala, por uma superexposição midiática e por preconceitos de classe e cor, as vozes da romancista, da contista, da poeta, da dramaturga e, até, da *performer*.¹¹ Procuo, nesse sentido, fazer ecoar e reforçar a voz de diversos outros pesquisadores e leitores, cujos esforços ensaiam recuperar essa dimensão obliterada do extenso *corpus* caroliniano.¹²

No próprio *Quarto de despejo* – a contrapelo da imagem proposta no prefácio, de uma “tosca, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de

¹⁰ JESUS, *Quarto de despejo*, 2014[1960]. Os diários contidos no livro foram escritos em dois tempos: 1955 e 1958-1959. A respeito do processo de edição, que eliminou grande parte desse conteúdo e realizou importantes modificações, muito mais profundas do que aquelas anunciadas no prefácio de Dantas (Prefácio, 2014, p. 7), conferir: PERPÉTUA, *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*, 2014, p. 137-215). Em seu estudo, a autora afirma, inclusive, que não há um só caderno que tenha sido publicado na íntegra.

¹¹ A respeito de Carolina Maria de Jesus enquanto *performer*, conferir: ROSITO, *Direito à fantasia*, 2018.

¹² Acerco-me, para ler Carolina, de outras vozes, sobretudo PERPÉTUA (*A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*, 2014) e todas aquelas reunidas no volume organizado por Fábio Belo (*Direito e literatura contra o racismo: leituras a partir de Quarto de despejo*, 2018). Neste texto, diálogo mais diretamente com ROSITO (*Direito à fantasia*, 2018) e SILVA (*Parataxe da miséria e des(p)ejo das palavras em “Quarto de despejo”, 2018*).

vida”¹³ –, a narradora tece reflexões sobre a existência,¹⁴ sonha,¹⁵ vê um espetáculo no óleo quente que evola da panela,¹⁶ goza da paixão¹⁷ e contempla os céus.¹⁸ Carolina narra, a propósito, seu diálogo com um passante que observa com desdém e repulsa os habitantes da favela reunidos em frente a um Centro Espírita: “– Será que este povo é deste mundo?/ Eu achei graça e respondi: – Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo”.¹⁹

A escritora descreve, nessa conversa aparentemente anódina, uma defesa: a de um mundo comum que não toma como fundamento a patente alienação (no sentido mais lato) e exclusão imposta por uma sociedade estratificada. A resposta “*mas* somos desse mundo” sugere outro compromisso, ao afirmar, pelo contrário, uma igualdade. Esses mesmos homens e mulheres, “feios e mal vestidos”, excluídos e marginalizados, são capazes de afirmar sua plena existência e de habitar um mundo pulsante e plástico, *apesar de e no seio dessa* mesma exclusão e marginalidade.

Retorno a Gautherot. A Sacolândia vislumbrada ao longe em meio à ramagem no grande plano geral da Imagem 1 é, na Imagem 3,²⁰ vista mais de perto, numa sempre pensada regulação ética da distância, sem qualquer intromissão no interior das habitações ou vontade de comunhão com os habitantes. Nessa fotografia, o fotógrafo já se encontra no acampamento, e compreendemos o porquê do nome “sacolândia”: o revestimento das casas é feito com sacos de cimento vazios e outros

¹³ DANTAS, Prefácio, 2014, p. 7. (Grifo nosso).

¹⁴ Conferir: *Quarto de despejo*, entrada do dia 16 de julho de 1955. Para esta e todas as notas subsequentes referentes a este livro, utilizamos a edição seguinte: JESUS (*Quarto de despejo*, 2014).

¹⁵ Conferir: JESUS, *Quarto de despejo*, entradas dos dias 2 de setembro e 21 de outubro de 1958.

¹⁶ Conferir: JESUS, *Quarto de despejo*, entrada do dia 23 de maio de 1958.

¹⁷ Conferir: JESUS, *Quarto de despejo*, entradas dos dias 11 de janeiro e 4 de junho de 1959.

¹⁸ Conferir: JESUS, *Quarto de despejo*, entradas dos dias 15 de maio, 23 de maio de 1958 e 22 de julho de 1955.

¹⁹ JESUS, *Quarto de despejo*, 2014, p. 145.

²⁰ “Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília” (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52490>. Acesso em 24 jul. 2020.

restos (tábuas e pedaços de madeira) que os operários reusam das obras do Plano Piloto. O que era rebotalho, destinado ao lixo comum, é apropriado por esses homens e mulheres para erguerem seus lares – precários, desconfortáveis e insalubres, obviamente –, mas não por isso menos dignos de uma arte de fazer e de uma arte de viver dessa população, demonstrando *a maneira como as vidas mais despojadas se colocam à altura de seu destino*.²¹

Já trouxemos em citação acima (nota 3) a admiração do fotógrafo ao ter contato com essa iniciativa. Gautherot não propõe, porém, nenhum júbilo redentor frente a essas construções e a essas pessoas. Tampouco ele faz uma seleção de elementos a fim de gerar um efeito pré-determinado e fazer sentir uma situação – reunindo conscientemente fragmentos da pobreza material desse lugar com vistas a engendrar comoção, pena ou um prazer sádico com a dor alheia. Esta prática, frequente em certo jornalismo e certa fotografia “humanitários”, é obscena aos olhos de James Agee, companheiro de Walker Evans em *Elogiemos os homens ilustres*, porque ostenta “um desfile do estado de inferioridade, humilhação, nudeza dessas vidas” com um objetivo tanto financeiro (no caso de jornais e periódicos) quanto social, na busca de uma “reputação de cruzada e objetividade”.²²

Na Imagem 3 – uma família –, os elementos organizam-se em perspectiva e em longitude. Do primeiro ao último plano, observa-se a seguinte distribuição. Primeiro plano, focado – na porção direita da foto, há um longo tecido, provavelmente uma rede suspensa em um tronco seco. Segundo plano, focado – no centro da cena, concentra-se uma mulher carregando um bebê, ocultando uma criança logo atrás de si, da qual vemos apenas a sombra; na margem esquerda, posta-se uma menina; na margem direita, recebendo a sombra da rede, há um menino. Terceiro plano, focado – na parcela esquerda da foto, encontra-se uma grande mesa à frente de um barracão, cujo interior contendo uma chaleira sobre outra mesa é acessível ao olhar por uma fenda em sua frágil parede de sacos de cimento; na metade direita, atrás da mulher, está uma terceira

²¹ RANCIÈRE, *Aisthesis*, 2011, p. 301.

²² AGEE *apud* RANCIÈRE, *Aisthesis*, 2011, p. 292.

mesa onde se amontoam latas; mais à direita, confundindo-se com a rede clara, uma figura humana feminina está de costas para a câmera; ainda mais à direita, estreitada entre a rede e o garoto que recebe a sombra, situa-se outra menina. Quarto plano, focado – três árvores elevam-se entre a casa e um céu nublado. Quinto plano, desfocado – a vegetação do cerrado parece abrigar outras casas da Sacolândia.

Alonguei essa *decupagem* do espaço em camadas um tanto quanto artificiais a fim de demonstrar que, não obstante a centralidade assumida pela imponente figura materna no segundo plano, tanto no primeiro quanto no terceiro acumulam-se móveis, objetos, crianças, sombras, tocos de madeira, folhas de árvore caídas, folhas de jornal espalhadas pelo chão, o revestimento levemente ondulado da construção. Todos eles recebem a mesma atenção neutra da objetiva por se encontrarem igualmente captados por uma profundidade de campo alta. A centralidade da imponente figura é passível de desestabilização constante, pois está disposta entre uma série de outros pequenos quadros, como a chaleira enquadrada por uma fresta; a pequena mesa que recebe um amontoado de latas; e as duas crianças na margem direita, separadas da grande porção esquerda da cena pelo farto tecido claro. Este, aliás, por estar no primeiro plano, perfazendo diversas dobras e linhas verticais, refreia a força centrípeta da moradora.

Com essa disposição dos objetos e das pessoas, iguais perante o olho mecânico da fotografia e o olho humano do fotógrafo e do espectador, Gautherot aparenta reconhecer na bricolagem desses habitantes uma arte de viver, tal como James Agee em *Elogios aos homens ilustres*:

para além de toda adaptação de uma vida às circunstâncias que a cercam, [concerne] a maneira como uma existência se coloca à altura de seu destino. Mas é justamente aí que esse destino se prova mais impiedoso. Para sentir essa beleza, é preciso se encontrar aí por acaso, espectador vindo de outro lugar com, na sua cabeça e nos seus olhos, a memória de uma multiplicidade de espetáculos e de páginas que já consagraram a aliança da arte e do acaso.²³

É exatamente nas diversas relações entretidas entre os elementos – justapostos e forjando entre si diferentes redes significantes e pequenos

²³ RANCIÈRE, *Aisthesis*, 2011, p. 298.

quadros – que reside o transbordamento entre a imagem e o que ela dá a ver, sempre resistente à unificação por uma entidade exterior organizadora (como um pensamento que se imporia sobre a matéria). Tal transbordamento, sem dúvidas, ecoa outro: o excesso literário. Excesso que pode ser expresso no conceito de parataxe, discutido por Rafael Silva em estimulante ensaio acerca de Carolina Maria de Jesus, “Parataxe da miséria e des(p)ejo das palavras em ‘Quarto de despejo’”.²⁴

Na leitura que Rafael empreende do consagrado ensaio de Theodor Adorno, “Parataxis”,²⁵ ressalta-se a identificação de certo privilégio acordado à materialidade das palavras em Hölderlin como forma de questionar as hierarquias tradicionais do pensamento ocidental (principalmente, entre sujeito legislador e objeto, entre pensamento e matéria) e a presunção da unidade entre forma e conteúdo. No poeta, isso é operado poeticamente pelo esfacelamento da estrutura frasal subordinativa (cadeias de unidades logicamente ligadas entre si) em proveito de uma estrutura paratática: variabilidade de construções coordenadas e enlouquecimento da sintaxe. Rafael mostrará como em Carolina a miséria não é somente tematizada pela linguagem, como a modifica por dentro. Isso leva à “aposição de elementos disparatados dessa realidade miserável no interior de uma estrutura paratática”²⁶ e à livre justaposição entre referências clássicas, literárias e bíblicas e situações cotidianas. De fato, diversas passagens de *Quarto de despejo* dão ensejo a essa caracterização, como a que proponho a seguir, em que julgamentos e situações heterogêneos encadeiam-se:

Eu saí correndo e fui catar papel. Havia pouco papeis nas ruas. Eu já estou aborrecendo de catar papel, porque quando eu chego no depósito tem a Cílicia que trabalha lá e é muito bruta. Insulta-me e eu finjo não ouvir. Diz que sou fírida. Dia 27 a Cílicia não deixou o José Carlos ir nomitorio. A Cílicia é tão bruta que a sua presença afasta o dono no depósito.

Hoje eu não estou nervosa. Estou triste. Porque eu penso as coisas de um jeito e corre de outro. O Antonio Nascimento que reside aqui

²⁴ SILVA, Parataxe da miséria e des(p)ejo das palavra em “Quarto de despejo”, 2018.

²⁵ Conferir o ensaio original em: ADORNO, Parataxis, 1973.

²⁶ SILVA, Parataxe da miséria e des(p)ejo das palavras em “Quarto de despejo”, 2018, p. 201-204.

na favela mudou-se. Ele e a sua companheira. Eles estavam mal colocados aqui na favela.²⁷

Essa estrutura disparatada, formada pela aposição de quadros e situações tão diversas, está inserida em uma discussão mais ampla sobre o dilaceramento em reconhecer a descontinuidade entre o eu e o mundo (“penso as coisas de um jeito e corre de outro”). Esse gesto autorreflexivo é recorrente, aliás, em todo *Quarto de despejo* e nos cadernos manuscritos inéditos, dando a ver um sujeito pendendo entre momentos de calma interior – em que o furor literário se apazigua²⁸ – e de grande inquietação existencial, como se lê neste trecho sobre o desconcerto da paixão: “Não estou gostando do meu estado espiritual. Não gosto da minha mente inquieta. O cigano está perturbando-me. Mas eu vou dominar esta simpatia”.²⁹

Na fotografia de Gautherot que eu vinha discutindo, diria que a mulher que tem uma criança em seus braços parece inquieta, apesar de uma aparente impassibilidade – com a especificidade fundamental de não se tratar, reitero, como em Carolina Maria de Jesus, de uma representação autorreflexiva (em que alguém se posta frente a si mesmo, estranhando-se), mas de um olhar projetado sobre alguém, em uma posição de dupla exterioridade (do sujeito fotografado e do sujeito fotógrafo). A mulher, num gesto de proteção e cuidado, exhibe em seu corpo e roupas índices de sua proveniência social. Está em uma paisagem seca e miserável, descalça, com uma saia gasta furada e rasgada em diversos pontos.

²⁷ JESUS, *Quarto de despejo*, 2014, p. 104. Essa consideração leva em conta o texto tal qual se apresenta ao público leitor, na edição preparada por Audálio Dantas. Devido à sua ampla intervenção, não é possível dizer em que medida exata essa parataxe poética é fruto de um trabalho editorial ou da própria escrita caroliniana. Cremos ser importante, no entanto, pensar a parataxe como fruto de um campo de tensões entre ambos os sujeitos. Perpétua (*A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*, 2014, p. 158) afirma que as supressões de Dantas subtraem “informações importantes à coerência do discurso de Carolina e sobretudo à construção de sua imagem”; mas não é menos verdade que em trechos do manuscrito como “Fitava as avês que deslisavam no espaço como se fôssem impelida pela viração./ Achei o dia bonito e alegre. Fui catando papel” (JESUS *apud* PERPÉTUA, *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*, 2014, p. 159), o encadeamento entre orações não pertence a nenhum regime de causalidade.

²⁸ Em trecho não publicado em *Quarto de despejo*, na entrada do dia 24 de junho de 1958, diz Carolina: “O meu cérebro hoje esta Normal sem poesia, sem os pensamentos literarios que as vezes aborrece-me. Não é nada agradável ter o pensamento poetico [...] Quando o meu cérebro esta Normal eu fico contente” (JESUS *apud* PERPÉTUA, *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*, 2014, p. 309).

²⁹ JESUS, *Quarto de despejo*, 2014, p. 152.

Sua expressão facial, no entanto, guarda algo de enigmático, inapreensível. O cenho franzido e o retesamento dos músculos da testa, bem como os olhos ligeiramente cerrados, flutuam entre uma reação facial à luz frontal e um momento intensivo. O ligeiro brilho cintilante de seu olhar é resultado de um mero efeito de reflexão da luz solar sobre o branco dos olhos ou da emergência de lágrimas, dessa emoção que é, para Valéry,³⁰ o instante de contato com o pré-individual, o inefável?

Georges Didi-Huberman argumenta que emoção é e-moção: não uma passividade que paralisa a ação e a razão, mas uma *moção* que atravessa o sujeito em seu interior e o projeta para fora de si. Recordando-se de “A pintura inflama a escrita” – entrevista na qual Deleuze fala acerca da publicação de *Lógica da sensação* –, o historiador das imagens cita parcialmente uma resposta do filósofo, da qual retomamos a integralidade:

A emoção não diz “eu”. Como você mesmo disse, se está fora de si. A emoção não é da ordem do eu, mas do acontecimento. É muito difícil apreender um acontecimento, mas não acredito que essa apreensão implique a primeira pessoa. Antes seria preciso recorrer à terceira pessoa, como Maurice Blanchot, que diz haver mais intensidade na proposição “ele sofre” do que eu “eu sofro”.³¹

A mulher enigmática da fotografia, por me parecer no limiar mesmo da emoção, desdobra-se como um apelo ao outro, um apelo antes de tudo pela *co-moção*. Não se trata de uma “imagem sensorio-motora da coisa”, com sua linha reta entre percepção, emoção, compreensão e ação, e sim uma outra paisagem do visível e do pensável em relação aos sujeitos marginais e excluídos. Devolve toda sua potência sensível quando, nessa paisagem, a mulher se vê tomada de emoção e, por isso mesmo, coloca-se fora de si. Fora de uma relação homogênea de si consigo mesma, tomando contato com esse fundo pré-individual e irredutível às palavras ou à própria exibição da imagem. Fora de si, pois capaz de afirmar uma capacidade compartilhável com qualquer outra pessoa.

Se em Carolina encadeiam-se de modo mutável e irredutível reflexões sobre seu entorno e referências à bíblia e à tradição literária e filosófica – Victor Hugo, Sócrates, Casimiro de Abreu –, na fotografia de

³⁰ VALÉRY, *Dialogue de l'arbre*, 1943.

³¹ DELEUZE, *A pintura inflama a escrita*, 2016, p. 194.

Gautherot condensam-se referências análogas. O registro documental de uma condição social e econômica é pungido por outras funções-imagem. Antes de tudo, o registro de uma forma anônima da experiência sensível. Todavia – graças à postura da mulher, carregando um bebê nos braços: posição indecidível: pensada? indicada pelo fotógrafo? fruto do acaso do encontro? –, há outra função-imagem, parece-me: a profanação de uma figura sagrada da tradição ocidental, a Madona da tradição cristã. Profanação, claro, entendida nos termos propostos por Giorgio Agamben: a capacidade de retornar ao livre uso dos homens, à experiência comum, algo que havia sido excluído da esfera do direito humano pelo ato da consagração.³²

Em outras fotografias da Sacolândia, Gautherot atualiza esse mesmo registro heterogêneo, não somente documentando a miséria material desses homens e mulheres, mas também reconhecendo nesses sujeitos sua plena existência e uma postura contraditória: entre a afirmação de uma capacidade compartilhável e, paradoxalmente, a recusa de qualquer compartilhamento ou troca.

Em duas dessas fotografias, confrontam-se lado a lado dois olhares e duas posturas frente à câmera e um semelhante esforço de devolver aos habitantes a riqueza sensível disponível em suas vidas, como uma imagem que gostariam de ver. Na Imagem 4,³³ a mesma mulher fotografada em frente ao seu barracão na Imagem 3 dirige seu olhar para o extracampo esquerdo, em uma captura com profundidade de campo alta, que focaliza, novamente, os elementos de vários planos, dispostos de maneira quase desordenada por entre zonas cinzentas (mais ou menos escuras) de sombra e luz formadas pelo acaso da incidência da luz no espaço. Há uma profusão barroca de elementos: troncos recurvados de casca grossa; galhos secos; um barracão cujo teto frágil, na iminência de se desfazer, acompanha o traçado de um grande galho horizontal; um varal com roupas agitadas pelo vento; e algumas poucas figuras humanas que quase se perdem nesse infinito vegetal.

³² AGAMBEN, *Elogio da profanação*, 2007, p. 65.

³³ "Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília" (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52452>. Acesso em 24 jul. 2020.

Enquanto algumas mulheres conversam ao fundo, próximas ao barracão, formando um curto circuito de partilha, a “Madona” da Imagem 3 está concentrada em um puro lance de olhar, mirando o extracampo esquerdo como se fosse impelida, como as roupas estendidas no varal, a seguir a direção do vento. Nesse quadro reside um dos polos da poética dupla herdada da literatura pela fotografia: a imagem de Gautherot faz ver o rosto do anônimo como “detentor de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz ess[e] rost[o]”³⁴ e, por isso mesmo, irredutível a qualquer selo de identidade estável.

O outro polo dessa poética – trazer esse mesmo rosto como “testemunha muda de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida”³⁵ – está explicitado na Imagem 5,³⁶ de uma delicada cena familiar. Ao lado de uma construção típica da Sacolândia e em meio ao mesmo ambiente do cerrado caracterizado em toda esta seção, com restos espalhados por toda extensão do chão; um homem (figura paternal) apoia sobre sua cabeça um bebê, segurando-o com firmeza entre os dois braços e rindo abertamente para a câmera. Ao seu lado direito, encontra-se uma garotinha de perfil, cujo rosto virado contra a câmera observa furtivamente ou o barracão aos fundos, ou duas mulheres que se postam ao longe. Ao lado esquerdo do pai, percebemos a mesma menina da margem da Imagem 3, em pose sorridente, com uma das mãos apoiada em sua cintura.

Todo índice de uma condição material miserável (o vestido surrado e os pés descalços das meninas, a roupa amassada do pai, a habitação de sacos) vê-se tensionado por uma pulsante cena do prazer familiar, em que o pai e a filha acercada de si entregam à câmera toda satisfação de um momento de alegria. Nos interstícios da fome, da sede, do calor e da constante tensão por uma situação claramente vulnerável e atroz, conseguimos imaginá-los e vê-los apoderando-se de seu destino. O fotógrafo,

³⁴ RANCIÈRE, *O destino das imagens*, 2012, p. 23-24.

³⁵ RANCIÈRE, *O destino das imagens*, 2012, p. 23-24.

³⁶ “Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília” (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52455>. Acesso em 24 jul. 2020.

reciprocamente, captura esta disposição humana, orientado por uma distância que não proporciona nenhuma obscenidade da intromissão.

Na esteira da análise de Rancière sobre o texto de Agee em *Elogiemos os homens ilustres*, cremos que a beleza das fotografias da Sacolândia é propriamente estética por se constituir da “conjunção dos acasos da existência com os acasos da vegetação, do clima e do instrumento da fortuna”.³⁷ Como já fiz questão de reiterar, essa beleza está, porém, irrevogavelmente ligada a uma “abominação econômica”, à esfera da necessidade de seus moradores, obrigados a habitarem o cerrado virgem por não encontrarem lugar nem na Cidade Livre (atual Núcleo Bandeirante), tampouco nos acampamentos da Novacap ou das companhias particulares. O dilaceramento está, precisamente, na *mise en image* de um terrível nó pelo qual “a beleza constrangida por essa abominação não é uma parte menor da realidade, tão importante quanto a própria abominação”.³⁸

Como recuperei no início do texto, Gautherot tentou, ao longo de toda sua vida, colocar em circulação pública essas imagens, que perturbariam a imagem cristalizada sucessivamente nas narrativas oficiais a respeito da construção de Brasília: síntese da nacionalidade e momento de expressão da capacidade e do esforço do Povo brasileiro na tarefa épica e coletiva da construção de um novo Brasil.

Minha tentativa de leitura está marcada, claramente, por um vazio inenarrável, causado pelo abismo do que poderia ter sido feito dessas fotografias à época de sua produção e não foi, do que poderia ter sido mostrado – e só o foi quarenta anos após a inauguração de Brasília, quando as fotografias já estão incorporadas ao Arquivo de um grande instituto cultural e artístico privado.

As vistas da Sacolândia da Vila Amauri – *não obstante* apresentando a riqueza sensível disponível na vida de seus habitantes, revelados em

³⁷ RANCIÈRE, *Aisthesis*, 2011, p. 297.

³⁸ RANCIÈRE, *Aisthesis*, 2011, p. 297.

sua complexidade propriamente humana, entre a partilha e o silêncio, a “tagarelice” e a “mudez” – curto-circuitam o simulacro difundido pelas vozes do poder. Segundo o próprio Oscar Niemeyer, que esteve à frente do projeto arquitetural dos principais palácios e prédios da capital, o ambiente da construção de Brasília era solidário e humano,

[o] que nos dava a impressão de viver num mundo diferente, no mundo novo e justo que sempre desejamos. Vivíamos naquela época como uma grande família, sem preconceitos e desigualdades. Morávamos em casas iguais, comíamos nos mesmos restaurantes, freqüentávamos os mesmos locais de diversão.³⁹

O que essa fala de Niemeyer, intencionalmente ou não, soterra é o fato de que milhares de pessoas, sobretudo após a afluência de migrantes ocasionada pela grave seca nordestina de 1958, viviam em condições insalubres no território em construção, sem a infraestrutura mínima de saneamento, habitação ou transporte. Às margens da capital racional, moderna: a meta-síntese de Juscelino. Tampouco o depoimento do arquiteto deixa entrever que cerca de 20 mil habitantes da Vila Amauri viviam em uma área destinada à inundação do Lago Paranoá, fixada para o dia 12 de setembro de 1959. A equipe da Novacap, capitaneada por Israel Pinheiro, obviamente previa essa inundação, mas não soube gerir – até os últimos instantes – a questão da fixação dessa população às margens de Brasília.

Os moradores organizaram-se, então, na Associação de Moradores da Vila Amauri, reivindicando junto ao vice-presidente da república João Goulart e ao próprio Israel Pinheiro uma transferência organizada para a cidade-satélite de Sobradinho, antes de acontecer o alagamento da região. Todavia, apesar do aparente sucesso das negociações e da cessão de caminhões da Novacap para transporte de seus bens, no dia da abertura das comportas, os moradores enfrentaram um revés. Em meio ao esforço de desmontar as casas, retirar os pregos e recuperar tábuas de madeira a serem reutilizadas nas novas habitações, as comportas foram abertas.

³⁹ NIEMEYER, *Minha experiência em Brasília*, 2006, p. 35.

Cedemos a palavra a um apontador, então um dos líderes da Associação, mais pungente que qualquer paráfrase:

Conforme a gente ia tirando fileiras de casa, aquelas ruas de casa, e trabalho acelerado, a água ia tomando. Aí cobra, em grande quantidade, sapo, largato e as fossas enchem d'água e misturava resto de fossa, de fezes, dentro das casas, crianças pisando. Uma verdadeira barbaridade. Promicui... Como é? Promiscuidade. Isso aconteceu. Tinha casas de a água já estar debaixo da cama, e a gente arrancando assim as últimas tábuas e a água aproximando.⁴⁰

Referências

- ADORNO, Theodor. Parataxis. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 73-122.
- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.
- AGEE, James; EVANS, Walker. *Louons maintenant les grands hommes, trois famille de métayers en 1936*. Tradução de J. Queval. Paris: Stock, 2003, p. 25. [Edição brasileira: AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.]
- BELO, Fábio (Org.). *Direito e literatura contra o racismo: leituras a partir de Quarto de despejo*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- DANTAS, Audálio. Prefácio. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014, p. 6-8.
- DELEUZE, Gilles. A pintura inflama a escrita. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 189-194.
- HATOU, Milton; TITAN JR., Samuel. A paciência do olhar: Marcel Gautherot na Amazônia. In: GAUTHEROT, Marcel. *Norte*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 7-22.
- Henri Ghéon, *Nouvelle Revue Française*, nº LXI, 1º de janeiro de 1914; *apud* PROUST, Marcel. *Correspondance*, t. XIII, Paris, Plon, 1985, p. 29.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scènes du regime esthétique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança: A experiência dos trabalhadores na construção de Brasília*. Brasília: Editora UnB, 2008.

⁴⁰ Apontador depoimento concedido a RIBEIRO, *O capital da esperança*, 2008, p. 251.

ROSITO, Valeria. Direito à fantasia: uma investida contra o “Diário de uma favelada” de Carolina Maria de Jesus. In: BELO, Fábio (Org.). *Direito e literatura contra o racismo*: leituras a partir de Quarto de despejo. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 167-179.

SEGALA, Lygia. Bumba-meu-boi Brasil. In: GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot*: fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

SILVA, Rafael. Parataxe da miséria e des(p)ejo das palavras em “Quarto de despejo”. In: BELO, Fábio (Org.). *Direito e literatura contra o racismo*: leituras a partir de “Quarto de despejo”. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 197-219.

VALÉRY, Paul. *Dialogue de l'arbre* (1943). Disponível em: <<http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryDialogueArbre.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2019.

Imagens

Imagem 1 - “Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília” (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52435>. Acesso em 24 jul. 2020.

Imagem 2 - “Igapós” (1958 circa). Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/19484>. Acesso em 24 jul. 2020.

Imagem 3 - “Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília” (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52490>. Acesso em 24 jul. 2020.

Imagem 4 - “Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília” (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52452>. Acesso em 24 jul. 2020.

Imagem 5 - “Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília” (1958), Marcel Gautherot. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/52455>. Acesso em 24 jul. 2020.

“Duas almas em um peito”: Alfred Döblin, médico e escritor, por ele mesmo

Elcio Loureiro Cornelsen

Introdução – Médicos e poetas: Alfred Döblin em estudo

Nossa contribuição visa a uma reflexão sobre a autorrepresentação de escritores que, além da Literatura, dedicam-se a outras áreas ou mesmo desenvolveram, paralelamente, outra atividade profissional. Não é incomum encontrarmos escritores que sejam também advogados (Johann Wolfgang von Goethe, Franz Kafka, Bernhard Schlink), médicos (Alfred Döblin, Gottfried Benn, Arthur Schnitzler, Guimarães Rosa, Pedro Nava), engenheiros (Euclides da Cunha, Robert Musil, Alexander Kluge), arquitetos (Max Frisch, Stefan Heym, Milton Hatoum) etc. Alguns deles chegaram a escrever sobre suas relações profissionais ou de formação.

Como exemplo desse aspecto, elegemos o escritor e médico alemão Alfred Döblin (1878-1957), autor do famoso romance *Berlin Alexanderplatz* (1929). Nascido em 10 de agosto de 1878 na cidade de Stettin, às margens do rio Oder, Döblin iniciou seus estudos de Medicina em 1900, na cidade de Berlim, onde residia desde 1888, e transferiu-se em 1904 para Freiburg i.Br., no sul da Alemanha, onde concluiu o Doutorado em 1905 com a Tese *Distúrbios de memória na Psicose de Korsakoff (Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose)*, sob orientação do renomado psiquiatra Alfred Hoche.

Mesmo durante seu período de estudos, Döblin escreveu vários contos, entre outros, “O assassinato de um dente de leão” (*Die Ermordung einer Butterblume*), que se tornaria um dos principais contos

do Expressionismo alemão, e também outras obras, como *Cavalos a galope (Jagende Rosse)*, primeiro romance do autor, escrito em 1900, e o romance *Palavras e acasos (Worte und Zufälle)*, que seria publicado em 1919 com o título *A cortina negra (Der schwarze Vorhang)*. A partir de 1906, atuou como psiquiatra e neurologista em manicômios na cidade de Regensburg, na Baviera, e, posteriormente, em Berlim. Em 1911, o escritor abriu uma clínica de atendimento a pacientes da Previdência Social. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 01 de agosto de 1914, para evitar uma convocação oficial como soldado, Döblin preferiu se apresentar voluntariamente como médico, vindo a atuar em um hospital de campanha, em Saargemünd e, posteriormente, em hospitais na cidade de Hagenau, até novembro de 1918, quando finda a guerra e Döblin retorna a Berlim.

Durante a guerra, em meio às atividades na função de médico, Döblin seguia com sua produção literária, escrevendo os romances *Os três saltos de Wang-lun. Romance Chinês (Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman)*, publicado em 1916, *A luta de Wadzek com a turbina a vapor (Wadzeks Kampf gegen die Dampfturbine)*, seu primeiro "romance berlinense", publicado em 1918, e o romance biográfico *Wallenstein*, lançado em 1920, além de publicar vários ensaios no período.

Por anos a fio, Döblin exerceu, paralelamente, tanto a atividade médica quanto a literária. O mesmo quadro se manteve durante a República de Weimar, até fevereiro de 1933, quando um acontecimento político mudou sua vida radicalmente: no dia seguinte ao do incêndio criminoso do Reichstag, o edifício do Parlamento alemão, em 27 de fevereiro de 1933, Döblin deixou Berlim, pois temia ser preso pela Gestapo, rumando para a Suíça. Mais do que uma fuga, aquela situação colocou também um ponto final forçado em sua carreira de médico, uma vez que não pode mais exercer a profissão nos países em que se exilou: a Suíça em 1933, a França de 1933 a 1940, e os Estados Unidos de 1940 a 1945. Nesses longos 12 anos de exílio, Döblin escreveu e publicou uma série de obras, entre elas o tratado filosófico *Unser Dasein* (1933; Nossa existência), os ensaios sobre a situação de judeus e o antisemitismo *Jüdische Erneuerung* (1933; Renovação judaica) e *Flucht und Sammlung des Judenkolkes* (1935; Fuga e ajuntamento do povo judeu),

e os romances *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934; Peregrinação babilônica ou Altivez vem antes da queda), *Amazonas* (1934-1948; trilogia).

É importante salientar que o escritor enfatizava a relevância da Medicina em sua vida: “Eu também sou médico, e eu o sou não como uma segunda profissão”,¹ como frisara logo no início de seu relato autobiográfico “Médico e poeta. Notável *curriculum vitae* de um autor” (1927; *Arzt und Dichter. Merkwürdiger Lebenslauf eines Autors*). Fato é que se discutiu e, ainda hoje, se discute a questão de saber se Döblin teria sido, em primeira linha, um escritor que exercia a profissão médica meramente para segurança financeira, ou se ele teria sido um médico de corpo e alma que escrevia apenas como uma ocupação secundária. Por assim dizer, isoladas, Medicina e Literatura não se mostraram suficientes para Döblin em seu afã de entender o mistério da existência humana. Assim, elas se autocomplementavam. O que lhe era confiado em seu papel como médico no consultório teve um impacto em sua escrita literária.

Para ilustrar o modo como o escritor se autorrepresentava também como médico, selecionamos o texto “Duas almas em um peito” (*Zwei Seelen in einer Brust*), publicado em abril de 1928, o qual possui duas seções, em que o autor se desdobra como Outro de si mesmo: “O neurologista Döblin sobre o poeta Döblin” (*Der Nervenarzt Döblin über den Dichter Döblin*) e, inversamente, “O poeta Döblin sobre o neurologista Döblin” (*Der Dichter Döblin über den Nervenarzt Döblin*).

“Duas almas em um peito” – o olhar mútuo para o Outro de si

O ano de 1928 foi marcante para Alfred Döblin: além de ter completado 50 anos em 10 de agosto, o escritor foi eleito para integrar a seção de literatura da Academia Prussiana das Artes (*Preußische Akademie der Künste*), principal instituição literária da época na Alemanha, ao lado de nomes como a poetiza Ricarda Huch, a primeira mulher a integrar a Academia, o romancista Thomas Mann (Nobel de 1929) e o dramaturgo Gerhart

¹ DÖBLIN, *Ärzte und Dichter*, p. 92. No original: „Ich bin auch Mediziner, und ich bin es nicht im Nebenberuf“.

Hauptmann (Nobel de 1912). Na cerimônia de posse, proferiu a palestra “Atividade de escritor e criação literária” (*Schriftstellerei und Dichtung*).

Além disso, desde 1927, Döblin trabalhava na redação do romance que se tornaria sua obra-prima: *Berlin Alexanderplatz. A história de Franz Biberkopf* (1929; *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*), um livro que, ainda hoje, é leitura recomendada nas escolas e é considerado o romance da grande cidade mais significativo da Literatura Alemã, e que possui tradução para o português, por Irene Aron.² Em 1928, o escritor também publicou o ensaio “A construção da obra épica” (*Der Bau des epischen Werks*), sem dúvida, seu principal ensaio de teoria literária. Aliás, esta é uma faceta de Döblin a ser descoberta por pesquisadores brasileiros, uma vez que a tradução desse e de outros ensaios foram publicados em português, com tradução de Celeste Ribeiro de Souza e de Alceu João Gregory.³

Foi também em 1928, mais precisamente em 08 de abril, que foi publicado o relato autobiográfico “Duas almas em um peito” no nº 168 da edição matutina do Berliner Volkszeitung. Próximo de completar 50 anos à época, Döblin fez um balanço de sua vida como médico e escritor. Não foi o primeiro relato, pois já havia escrito e publicado, anteriormente, outros relatos, entre eles, “Doutor Döblin – autobiografia” (1918; *Doktor Döblin – Selbstbiographie*), “Esboço autobiográfico” (1922; *Autobiographische Skizze*) e “Médico e poeta” (1927; *Arzt und Dichter*).

Sem dúvida, os estudos de Medicina, o interesse pela Filosofia da Natureza e a produção literária são três pilares essenciais da vida intelectual de Döblin, os quais determinaram suas visões sobre a vida e a arte, e como elas se materializavam em sua obra literária.

Iniciemos, pois, pela interpretação do título do relato autobiográfico de Döblin: “Duas almas em um peito”. Trata-se de uma paráfrase de um dos versos mais citados do *Fausto* de Goethe, extraído da cena “Diante da porta da cidade” (*Vor dem Tor*), em que as personagens Fausto e Wagner dialogam, e em que o primeiro dirige a palavra ao segundo:

² DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*, 2009.

³ DÖBLIN, *A construção da obra épica e outros ensaios*, 2017.

Apenas tens consciência de um anseio;
A conhecer o outro, oh, nunca aprendas!
Vivem-me duas almas, ah! no seio,
Querem trilhar em tudo opostas sendas;
Uma se agarra, com sensual enleio
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
A outra, soltando à força o térreo freio,
De nobres manes busca a plaga etérea.⁴

Conforme mencionado anteriormente, o relato autobiográfico "Duas almas em um peito" é constituído por duas partes – cada uma representando uma atividade – que se estruturam por uma espécie de espelhamento, em que cada sujeito da enunciação – o médico e o escritor – relatam sobre si e sobre o Outro de si. Estes são estilizados, como nas palavras de Fausto, como almas que "[q]uerem trilhar em tudo opostas sendas": uma delas "... se agarra ... ao mundo e à matéria" – o médico; a outra, "[d]e nobres manes busca a plaga etérea" – o poeta.

Seguindo essa premissa das "duas almas em um peito", encontramos, por exemplo, passagens no texto, como as seguintes: por um lado, "[c]omo médico, o poeta que leva meu nome me é conhecido só bem de longe. Sendo bem honesto, ele sequer me é conhecido";⁵ por outro, o escritor assim se refere ao médico após visitá-lo em seu consultório: "Ele é exatamente o meu oposto, me ocorreu, nesse ínterim, o modo como ele lidava, falava, prestava atenção".⁶

De acordo com Wolf Scheller, "Döblin, filho de um mestre alfaiate de Stettin, havia escolhido por convicção, como ganha pão, a profissão de médico, por sua afinidade com o irracional, que lhe exigia um corretivo racional, sancionado socialmente".⁷ Nesse sentido, o modo que cada um –

⁴ GOETHE, *Fausto*, 2004, p. 119. (Tradução de Jenny Klabin Segall). No original: Du bist dir nur des einen Triebs bewußt;/ O lerne nie den andern kennen!/ Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen; / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen; / Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen.

⁵ DÖBLIN, *Zwei Seelen in einer Brust*, 1993, p. 103. Salvo outra indicação, todas as traduções do Alemão são de nossa autoria. No original: Mir ist als Arzt der Dichter meines Namens nur sehr von weitem bekannt. Wenn ich ehrlich sein soll, ist er mir eigentlich gar nicht bekannt.

⁶ DÖBLIN, *Zwei Seelen in einer Brust*, 1993, p. 105. (Tradução nossa). No original: [...] tat viel Dienst auf Rettungswachen, Tag und Nacht, fuhr monatelang morgens in ein Privatkrankenhaus, vertrat hier und da. Auf den Treppen, in den leeren Wartestunden schrieb ich, konnte schreiben, wo ich ging und stand.

⁷ SCHELLER, Alfred *Döblin zum 50. Todestag: Odyssee eines Arztes und Schriftstellers*, 2007, p. 62. (Tradução nossa). No original: [...] Er ist mein gerades Gegenstück, fiel mir zwischendurch ein, wie er da sachlich hantierte, sprach, aufmerkte: [...].

médico e escritor – fala de si e do Outro de si é considerado por Scheller como produto de uma “escrita enquanto autoterapia, enquanto esporte de equilíbrio da alma”.⁸

Na mesma direção, Regina Hartmann argumenta que “Döblin está sempre presente como criador em seus textos, mas em múltiplos espelhamentos ou imagens distorcidas. Assim, no nível do texto, há um vai-vém entre um autorrevelar-se, mostrar-se e esconder-se, um difícil jogo de esconde-esconde; e o leitor é encorajado a responder com um movimento de busca”.⁹ Já para Christine Kanz, o “espelhamento” ou o “jogo de esconde-esconde” se associaria à noção de “máscara”:

Os termos ‘mascaramento’ e ‘desmascaramento’ estão, por sua vez, intimamente relacionados às dicotomias conceituais que permeiam a obra de Döblin, que também foram debatidas em outros lugares no campo da estética, crítica literária, filosofia e outros discursos culturais: dissimulação e verdade, aparência e ser, falsificação e autenticidade, autenticidade e inautenticidade.¹⁰

Esta tese proposta por Christine Kanz, aliás, retoma a seguinte afirmação de Erich Kleinschmidt sobre a escrita autobiográfica de Döblin: “Toda representação de si próprio é, ao contrário, apenas um mascaramento mais ou menos inverídico, ela é realidade fingida e narrada, de um modo como, propriamente, só é capaz de lhe dar forma de maneira legítima enquanto literatura”.¹¹ Assim posto, Kleinschmidt assevera:

⁸ SCHELLER, Alfred Döblin zum 50. Todestag: Odyssee eines Arztes und Schriftstellers, 2007, p. 72. (Tradução nossa). No original: Schreiben als Selbsttherapie, als seelischer Ausgleichssport.

⁹ HARTMANN, Grenzgänge Alfred Döblins: Kunst und Psychoanalyse, 2008, p. 188. (Tradução nossa). No original: Dabei ist Döblin als Schöpfer in den Texten zwar stets präsent, aber in mehrfachen Spiegelungen bzw. Zerbildern. So entsteht auf der Textebene ein Hin und Her zwischen einem Sich-Offenbaren, Sich-Zeigen und einem Sich-Verstecken, ein diffiziles Versteckspiel also; und der Leser ist aufgefordert, mit einer Suchbewegung zu reagieren.

¹⁰ KANZ, Tatsachenphantasien oder: Immer Arzt und Dichter zugleich. Über einige Neuerscheinungen zum Werk Alfred Döblins, 2000. (Tradução nossa). No original: Die Begriffe „Maskierung“ und „Demaskierung“ stehen wiederum in engem Zusammenhang mit den Begriffsdichotomien, die das Werk Döblins durchziehen und die damals auch sonst im Bereich der Ästhetik, der Literaturkritik, der Philosophie und anderer kultureller Diskurse debattiert wurden: Verstellung und Wahrheit, Schein und Sein, Fälschung und Authentizität, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit.

¹¹ KLEINSCHMIDT, Nachwort, 1993, p. 766. (Tradução nossa). No original: Jede Darstellung seiner selbst ist demgegenüber nur eine mehr oder minder unwahre Maskierung, sie ist fingierte und erzählte Wirklichkeit, wie sie nur als Literatur legitim gestaltet werden darf.

“Somente a ficção é ‘verdadeira’ e apropriada enquanto espaço para a auto-representação”.¹²

Neste ponto, cabe uma observação importante sobre o conceito de “fantasia factual” (*Tatsachenphantasie*),¹³ proposto por Döblin em 1913, em um ensaio literário intitulado “Aos romancistas e seus críticos. Programa Berlinense” (*An Romanautoren und Ihre Kritiker. Berliner Programm*), que, necessariamente, atrelaria a criação à realidade empírica.¹⁴ Tal conceito nos permite enxergar o par médico-escritor como elemento constituinte de sua obra, seja nos romances e contos, seja nos ensaios literários ou de especulação filosófica, seja nos relatos autobiográficos. Isso pode ser constatado em sua obra-prima, *Berlin Alexanderplatz*, pois, em seus esboços de luta, sofrimento e morte na cidade opressora, entrecruzam-se visões sóbrias do médico e o tom empático do escritor. Aliás, como bem aponta Gaetano Mitidieri, “[...] o médico com um senso social também considera as mazelas sociais que adoecem as pessoas, como o desemprego, as dificuldades na família e no casamento ou em relações extraconjugais, os problemas e necessidades de habitação, o alcoolismo”.¹⁵

De volta ao relato autobiográfico “Duas almas em um peito”, Döblin se vale de um tom irônico para confrontar as duas identidades sociais que coabitam sua pessoa. Para isso, o autor adota clichês dos papéis sociais e dos âmbitos culturais, supostamente separados, da Medicina e da Literatura, relativizando-os. Na primeira parte, predomina a encenação da indiferença do médico diante da produção literária e de seu autor, ele censura as posições sempre ambíguas e certa arrogância do escritor: “Esse senhor parece ter uma grande fantasia, eu não consigo acompanhar. Meus proventos não me permitem viajar nem para a Índia,

¹² KLEINSCHMIDT, Nachwort, 1993, p. 766. (Tradução nossa). No original: Allein die Fiktion ist ‘wahr’ und als Selbstdarstellungsraum angemessen.

¹³ DÖBLIN, An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm, 1989, p. 120.

¹⁴ CORNELSEN, O conceito de “Kinostil” e o princípio da montagem no romance “Berlim Alexanderplatz”, de Alfred Döblin, 2001, p. 199.

¹⁵ MITIDIERI, *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins im Kontext der europäischen Avantgarde*, 2016, p. 433. (Tradução nossa). No original: Der Sozial-Arzt betrachtet also auch krankmachende Sozialfragen wie Arbeitslosigkeit, Schwierigkeiten in der Familie und Ehe oder in außerehelichen Beziehungen, Wohnungsfragen und –not, Alkoholismus.

nem para a China. E, assim, não posso controlar posteriormente o que ele escreve”.¹⁶

Por sua vez, na segunda parte, o poeta explica que não inveja o médico, mas o considera como sua contraparte: “Esses médicos da Previdência Social não são de se invejar. Eu vi o trabalho particularmente árduo, do qual ele tem de dar conta, tendo de lidar especialmente com doentes de toda espécie”.¹⁷ O poeta confirma a arrogância criticada pelo médico ao declarar sua convicção de que seria “sempre um dançarino solitário, uma Prima Donna”.¹⁸ Ao contrário de sua individualidade original, o poeta define o médico, baseado nas prerrogativas do ofício, como um “soldado cinzento em um exército silencioso”.¹⁹

No posfácio à obra *Duas almas em um peito: escritos sobre vida e obra* (1993; *Zwei Seelen in einer Brust: Schriften zu Leben und Werk*), que contém vários relatos autobiográficos de Döblin, Erich Kleinschmidt, apresenta o seguinte argumento para justificar o modo como o escritor se afasta da forma convencional da autobiografia: “Por um lado, ele a considerava insuficiente, pois, no seu modo de ver, ela poderia transmitir apenas algo superficial; por outro, ele considerava sua obra literária como *medium* de sua biografia”.²⁰ Consideramos essa afirmação plenamente adequada em relação ao relato autobiográfico aqui analisado.

¹⁶ DÖBLIN, *Zwei Seelen in einer Brust*, 1993, p. 103-104. (Tradução nossa). No original: Dieser Herr scheint ja eine große Phantasie zu haben, ich kann da nicht mit. Meine Einnahmen erlauben mir weder Reisen nach Indien noch nach China. Und so kann ich gar nicht nachkontrollieren, was er schreibt.

¹⁷ DÖBLIN, *Zwei Seelen in einer Brust*, 1993, p. 105. (Tradução nossa). No original: Diese Kassenärzte sind nicht zu beneiden. Ich sah die eigentümlich drangvolle Arbeit, in der er sich bewegte, und dabei noch mit besonders gearteten Kranken.

¹⁸ DÖBLIN, *Zwei Seelen in einer Brust*, 1993, p. 105. (Tradução nossa). No original: [...] immer ein Einzeltänzer, Primadonna.

¹⁹ DÖBLIN, *Zwei Seelen in einer Brust*, 1993, p. 105. (Tradução nossa). No original: [...] grauer Soldat in einer stillen Armee.

²⁰ KLEINSCHMIDT, *Nachwort*, 1993, p. 760. (Tradução nossa). No original: [...] Er empfand sie zum einen wohl als ungenügend, da sie in seinen Augen nur Oberflächliches mitteilen konnte, zum anderen sah er sein literarisches Werk als Medium seiner Biographie an.

“Duas almas em um peito” – a guisa de conclusão

Segundo Uwe Wittstock, certa vez, o renomado crítico literário Marcel Reich-Ranicki teria definido médicos-escritores ou escritores-médicos como “especialistas voltados para o sofrimento humano” (*Fachleute für menschliche Leiden*).²¹ Haveria, nessa relação, um “parentesco oculto” (*verborgene Verwandtschaft*), com vários pontos de intersecção, algo que diz respeito não só aos mestres do passado – Georg Büchner, Anton Tschekow, Arthur Conan Doyle, entre outros –, mas também à jovem geração de escritores alemães, como Uwe Tellkamp, Rainald Goetz e Melitta Breznik. Uwe Wittstock assim avalia a relação entre as atividades de médico e de escritor:

Entretanto, essas duas profissões tendem a olhar para as pessoas da perspectiva de como deveriam ser. Os médicos, por outro lado, olham para elas do ponto de vista do que são. Em outras palavras, teólogos e pedagogos gostam de criar receitas de como levar uma vida modelo. Os médicos, ao contrário, como cientistas preferem não se apoiar em utopias. Em vez disso, eles nomeiam os tristes fatos da existência [...].²²

É provável que o olhar observador e frio que tem o poder de diagnosticar precisamente leve alguns a se tornarem médicos, e estes, prespostas as inclinações e habilidades literárias, acabam por se tornar também escritores. Além disso, a profissão médica, quando interessada na realidade social, fornece a escritores como Döblin temas prementes que podem ser explorados literariamente em suas obras.

Portanto, os relatos autobiográficos de Döblin não devem ser dissociados nem das circunstâncias em que foram escritos e publicados, nem da postura epistemológica e das concepções poéticas adotadas pelo escritor. Nos relatos autobiográficos do período em que Döblin atuava tanto como médico quanto como escritor, antes de sua fuga para o Exílio no final de fevereiro de 1933, as associações entre as circunstâncias

²¹ Reich-Ranicki *apud* WITTSTOCK, Was Ärzte und Schriftsteller verbindet, 2005.

²² WITTSTOCK, Was Ärzte und Schriftsteller verbindet, 2005. (Tradução nossa). No original: Diese beiden Berufsstände neigen allerdings dazu, die Menschen unter dem Blickwinkel zu betrachten, wie sie sein sollten. Mediziner dagegen betrachten sie eher von dem Gesichtspunkt aus, wie sie sind. Mit anderen Worten: Theologen und Pädagogen entwerfen gern Rezepte, wie ein vorbildliches Leben zu führen wäre. Ärzte dagegen halten sich als Naturwissenschaftler lieber nicht an Utopien. Statt dessen benennen sie die traurigen Tatsachen des Daseins, [...].

biográficas e os dois campos de atuação, bem como a relação entre ambas as identidades sociais e as áreas do conhecimento correspondentes, se refletem em sua própria obra. Sua compreensão da autorrepresentação como um espaço entre a ficção e a realidade narrada se expressa de maneira consciente e criativa. Suas autorrepresentações como médico e escritor transmitem, no contexto do gênero autobiográfico, suas próprias posições sobre medicina e prática médica, crítica social, crítica da literatura, que o autor aborda de várias perspectivas em seus outros textos. E isso resulta da preferência do escritor por uma postura dissonante, pela ironia e pelo jogo que permitem relativizar as imagens cristalizadas e os modelos pré-estabelecidos.

Não obstante tal dissonância aparente no modo como o médico e o escritor representam mutuamente a si e ao Outro de si, trata-se, muito mais, de uma simbiose entre ambos, em que a práxis e os conhecimentos específicos de cada âmbito não só se complementam, mas também atuam como força motriz para suas atuações em cada área.

Por fim, fica aqui registrada uma lacuna neste breve estudo, que não pode ser contemplada no espaço desta apresentação: as incursões de Döblin, enquanto psiquiatra e neurologista, durante os anos 1920, pelo âmbito da psicanálise, e pelas múltiplas fragmentações do ego (*Ich*) – para além das propostas por Freud – formuladas na obra *O ego acima da natureza* (1927; *Das Ich über der Natur*): o “ego individual” (*Einzel-Ich*), o “ego natural” (*Natur-Ich*), o “ego passional” (*Passions-Ich*), o “ego privado” (*Privat-Ich*), o “ego de ação” (*Aktions-Ich*) e o “ego social” (*Gesellschafts-Ich*).²³ Fica aqui lançada uma questão, a ser retomada futuramente: em que medida tal fragmentação do ego proposta por Döblin a partir de conjecturas psicanalíticas se refletiria também no modo como o autor lida com suas autorrepresentações de si e do Outro de si?

Referências

CORNELSEN, Elcio. Alfred Döblin, Naturphilosoph. *Pandaemonium Germanicum*. n. 11, p. 45-76, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/1982-8837.pg.2007.62070>; acesso em: 07 jul. 2019.

²³ DÖBLIN, *Das Ich über Natur*, 1928, p. 151-166;. ver também: CORNELSEN, Alfred Döblin, Naturphilosoph, 2007, p. 66.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O conceito de "Kinostil" e o princípio da montagem no romance "Berlim Alexanderplatz", de Alfred Döblin. *Aletria*. n. 8, p. 196-212, dez. 2001. [Caderno temático "Literatura e Cinema"]

DÖBLIN, Alfred. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Tradução de Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017.

DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (1913). In: DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten/Freiburg i. Br.: Walter-Verlag, 1989, p. 119-123.

DÖBLIN, Alfred. Ärzte und Dichter. Merkwürdiger Lebenslauf eines Autors. In: DÖBLIN, Alfred. *Zwei Seelen in einer Brust: Schriften zu Leben und Werk*. editado por Erich Kleinschmidt, München: dtv, 1993, p. 92-98.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Berlin: Fischer, 1929.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Trad. Irene Aron, São Paulo: Ed. Martins, 2009.

DÖBLIN, Alfred. *Das Ich über Natur*. 4ª ed., Berlin: Fischer, 1928.

DÖBLIN, Alfred. *Zwei Seelen in einer Brust* (08.04.1928). In: DÖBLIN, Alfred. *Zwei Seelen in einer Brust: Schriften zu Leben und Werk*. editado por Erich Kleinschmidt, München: dtv, 1993, p. 103-106.

DÖBLIN, Alfred. *Zwei Seelen in einer Brust: Schriften zu Leben und Werk*. editado por Erich Kleinschmidt, München: dtv, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. ed. bilíngue, Trad. De Jenny Klabin Segall, apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo: Editora 34, 2004.

HARTMANN, Regina. Grenzgänge Alfred Döblins: Kunst und Psychoanalyse. *Studia Germanica Gedanensia*. n. 18, p. 177-188, 2008. Disponível em: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Studia_Germanica_Gedanensia/Studia_Germanica_Gedanensia-r2008-t18/Studia_Germanica_Gedanensia-r2008-t18-s177-188/Studia_Germanica_Gedanensia-r2008-t18-s177-188.pdf; acesso em: 19 jun. 2019.

KANZ, Christine. *Tatsachenphantasien oder: Immer Arzt und Dichter zugleich. Über einige Neuerscheinungen zum Werk Alfred Döblins*. *Text+Kritik.de – Rezensionsforum*. n. 6, jun. 2000. Disponível em: <https://literaturkritik.de/id/1136> ; acesso em: 27 jun. 2019.

KLEINSCHMIDT, Erich. *Nachwort*. In: DÖBLIN, Alfred. *Zwei Seelen in einer Brust: Schriften zu Leben und Werk*. editado por Erich Kleinschmidt, München: dtv, 1993, p. 757-770.

MITIDIERI, Gaetano. *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins im Kontext der europäischen Avantgarde*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2016.

SCHELLER, Wolf. *Alfred Döblin zum 50. Todestag: Odyssee eines Arztes und Schriftstellers. Die politische Meinung*. n. 451, p. 71-74, jun. 2007. Disponível em: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=53af238d-b78d-88c8-0c89-8cda19fac21f&groupId=252038; acesso em: 09 abr. 2019.

WITTSTOCK, Uwe. *Was Ärzte und Schriftsteller verbindet*. *Die Welt*. 12 mar. 2005. Disponível em: <https://www.welt.de/kultur/article557579/Was-Aerzte-und-Schriftsteller-verbindet.html>; acesso em: 20 jun. 2019.

Modulações de si no discurso: *ethos*, imagem do escritor e imaginário da escrita na correspondência e nas entrevistas de Graciliano Ramos

Thayane Verçosa ¹

Um amigo me pede que diga como nasceram as personagens principais de alguns romances meus ultimamente publicados. Eu desejaria não tratar dessa gente que, arrumada em volumes, se distanciou de mim. Na fase da produção era natural que eu me interessasse por ela, presumisse que lhe dava um pouco de vida; agora tudo esfriou, os caracteres se deformaram – os leitores veem o que eu não tive a intenção de criar, aumentam ou reduzem as minhas figuras, e isto prova que nunca realizei o que pretendi. Referindo-me, portanto, a essa cambada não penso no que ela é hoje multiforme, incongruente, modificada pelo público, mas nos tipos que imaginei e tentei compor inutilmente. Falharam todos.²

A passagem em epígrafe foi retirada do texto “Alguns tipos sem importância”, de agosto de 1939, posteriormente publicado em *Linhas Tortas*. Ao falar de suas personagens e notar que elas saíram diferentes do que havia planejado, pois o público as enxerga de maneira(s) diversa(s) da(s) esperada(s), ou, ainda, ao assegurar que os “tipos que imaginei e tentei compor inutilmente [...] falharam todos”,³ Graciliano Ramos expressa uma sensação de fracasso em relação à sua criação. Semelhante ao tom desse texto, espécie de reflexão metacomposicional, é o constantemente percebido em suas correspondências e entrevistas, ao comentar elementos relacionados à sua produção – seja por iniciativa própria, nas cartas, ou respondendo a questionamentos diversos de interlocutores variados. A recorrência deste tipo de comentário foi ressaltada por Letícia Malard em “Graciliano: das pérolas às críticas”, artigo em que analisa somente as cartas do autor reunidas em *Cartas: Graciliano Ramos*⁴ – visto que,

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior– Brasil (CAPES)– Código de Financiamento 001.

² RAMOS, *Linhas tortas*, 2002, p. 190.

³ RAMOS, *Linhas tortas*, 2002, p. 190.

⁴ RAMOS, *Cartas: Graciliano Ramos*, 1982.

na época de produção do seu texto, as outras duas obras aqui analisadas ainda não haviam sido publicadas.

Na mencionada análise, Malard muitas vezes mostra como a concepção metadiscursiva do autor é formulada, a respeito de diversas questões, seja ao tratar de assuntos que tangenciam a literatura, ou ao refletir mais diretamente acerca de processos composicionais. Um dos exemplos comentados por ela é a epístola enviada por Graciliano Ramos ao amigo J. Pinto da Mota Lima Filho, em 13 de abril de 1914, na qual o remetente evidencia sua discordância em relação a certo tipo de produção literária: "Quanto soneto já fizeste depois de *Mirage*? Parlapatão! Mentiroso! *Passeios, beijos, palavras açucaradas...* Patife! Tu algum dia passeaste com ela, safado? Algum dia beijaste a moça? Toda essa corja de sujeitos que fazem versos mente, e mente muito. Detesto semelhante gente".⁵ Ao tratar os poetas como "corja de sujeitos", "semelhante gente", e afirmar que tal grupo "mente e mente muito", evidencia-se uma espécie de antipatia por aqueles que produzem obras ficcionais, indicando um afastamento em relação a isso. A crítica ao soneto do amigo, a partir do questionamento da veracidade do conteúdo transformado em poesia, é precedida pelo seguinte comentário de Malard no mencionado texto:

A discórdia mostra como o futuro escritor pensava sobre as vinculações entre realidade e imaginação. Já se tornou lugar-comum dizer que, em Graciliano, o real e o ficcional estão muito próximos, que ele prefere escrever sobre o que viveu ou conheceu de perto. Essa questão já aparece nas primeiras cartas, ao comentar o soneto do amigo, inspirado numa das moças que conhecera em Palmeira dos Índios.⁶

Ao reconhecer na passagem citada da carta uma espécie de predileção pelo real, pela experiência efetivamente vivida, em detrimento da imaginada, Malard ressalta que Graciliano tinha uma concepção metadiscursiva guiada por um projeto realista, consolidada desde a juventude. Tal perspectiva do autor é evidente também na entrevista concedida ao *Jornal de Alagoas*, em 1910, quatro anos antes da epístola supracitada. Ao responder à seguinte questão: "Para que ramo da beletrística ou das

⁵ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 28.

⁶ MALARD, Graciliano: das pérolas às críticas, 2006, p. 201.

belas-artes propende seu espírito? Por quê?”, ele diz: “O meu grande amor é pela prosa [...] prefiro a prosa ao verso. Se tenho feito alguns trabalhos poéticos, esquecendo a prosa – por que não confessá-lo? – é porque não tenho talento para cultivar a escola que prefiro: a escola realista”.⁷ A assunção dessa preferência é ora feita explicitamente, como no comentário citado, ora de maneira um pouco menos direta, como quando questionado sobre qual autor predominou em sua formação literária ou artística: “Tenho predileção por Aluísio Azevedo, mas não deixo de admirar outros escritores nacionais e estrangeiros. Assim, predominaram também sobre mim o realismo nu de Adolfo Caminha e a linguagem sarcástica de Eça de Queirós”.⁸ A escolha de tais nomes, destacando o “realismo nu”, reforça a predileção pela estética realista, algo que se mantém ao confessar seu preferido à época da entrevista:

Eu disse que preferia o Aluísio Azevedo. Por quê? Porque é o mais sincero de quantos manejam a pena em nosso país; porque, afrontando uma sociedade atrasada e uma imprensa parcial e injusta, teve forças para derribar o romantismo caduco: porque em sua vasta obra e fecunda existe o que há de mais verdadeiro e mais simples.⁹

A defesa do autor de *O cortiço*, com base, principalmente, na sinceridade de sua obra, capaz de transmitir “o que há de mais verdadeiro e mais simples” reforça a preferência comentada, bem como evidencia a ideia de que, para Graciliano Ramos, um bom autor precisa ter tais características. Tal concepção reaparece na mesma entrevista, quando questionado sobre a escola do futuro:

A melhor escola é, em minha opinião, a que for mais sincera, mais simples, mais verdadeira.

[...]

Prefiro a escola que, rompendo a trama falsa do idealismo, descreve a vida tal qual é, sem ilusões nem mentiras.

Antes a “nudez forte da verdade” que o “manto diáfano da fantasia”. Dizem por aí que os realistas só olham a parte má das coisas.

Mas que querem?

A parte boa da sociedade quase não existe.

⁷ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 52-53.

⁸ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 52.

⁹ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 52.

De resto é bom a gente acostumar-se logo com as misérias da vida. É melhor do que o indivíduo, depois de mergulhado em pieguices românticas, deparar com a verdade nua e crua. Prefiro o realismo, repito, e creio que o realismo será a escola do futuro.¹⁰

Seja pela assunção explícita de sua preferência pelo realismo, pela defesa aficionada da escola, pelos comentários e justificativas acerca de seus autores prediletos, pela frequência com que aspectos como “sinceridade”, “simplicidade” e “verdade” aparecem como elementos fundamentais para a produção de boas obras literárias, em oposição à “corja de sujeitos” que “mente muito”,¹¹ percebemos que, nos comentários de Graciliano Ramos, vai se configurando a imagem de um bom autor como aquele que produz obras realistas.

Tal entrevista pode, assim, ser vista como uma espécie de enunciação dos elementos recorrentes em seus diversos comentários metadiscursivos, metacomposicionais: (i) a assunção da preferência pela escola realista é acompanhada da garantia de que “não tenho talento para cultivar a escola que prefiro”,¹² o que revela tanto uma espécie de inferioridade, de fracasso – percebidos também na passagem em epígrafe deste capítulo, produtos de uma retórica autodepreciativa, algo que será analisado posteriormente –, quanto o seu verdadeiro objetivo, seu parâmetro em termos de produção literária; (ii) ao destacar Aluísio Azevedo, Eça de Queirós e Adolfo Caminha, justificando seu favoritismo com base em aspectos como “sinceridade”, “verdade”, “simplicidade” e “realismo nu”, Graciliano evidencia os elementos que devem ser utilizados pelos bons escritores, ressaltando, assim, quais aspectos julga essenciais para a produção de boas obras literárias.

Nesse sentido, não é surpreendente que em outra entrevista, dada para o periódico *Dom Casmurro*, já em 1937, ao comentar os autores que admira nas literaturas francesa e portuguesa, justificando suas preferências, Graciliano Ramos revele que: “Balzac foi para mim um deslumbramento. Ainda hoje me detenho diante de sua obra com a certeza de que me encontro com o maior romancista do mundo”. E ainda:

¹⁰ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 55.

¹¹ RAMOS, *Cartas: Graciliano Ramos*, 1982, p. 28.

¹² RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 53.

Depois, Zola impressionou-me também, mas não conseguiu desviar a fascinação pela obra balzaquiana. [...] A propósito julgo que este [Ilusões perdidas] é o seu melhor livro. Que surpresa de técnica! Ali há de tudo, desde a base econômica, admiravelmente definida e levantada, e sobre a qual o resto do livro cai, para consistência eterna [...]. O escritor português que me deixou maior influência foi, em parte, francês: Eça de Queirós. O seu ritmo, a sua construção, o seu riso – tudo teve seu berço sob o solo de Paris, muito embora ele construísse os seus volumes num hotel de Londres ou mesmo na ambiência sossegada de Leiria.¹³

Além dos já comentados Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha e Eça de Queirós, que reaparece na passagem supracitada, aparecem aqui, como autores relevantes para Graciliano Ramos, Balzac e Zola. Não surpreende que a leitura do autor de *Germinal*, referência maior da estética naturalista, tenha impressionado Graciliano. A acentuada admiração por Balzac, com destaque, principalmente, ao modo como aborda “a base econômica, admiravelmente definida e levantada”, é parte da mesma concepção de valorização do realismo. Portanto, também não surpreende que na mesma entrevista ele diga: “somente há uns dois ou três anos vim conhecer Machado de Assis”,¹⁴ sendo, então, questionado: “Considera Machado de Assis um caso de genialidade?”, ao que responde:

Certamente que não. Justifica-se esse meu ponto de vista por uma questão de educação literária, quando não fosse por um imperativo do temperamento. Meu espírito se formou numa ambiência de riso claro e vivo, como o de Anatole France. Ademais, o que mais me distancia de Machado de Assis é o seu medo de definir-se, a ausência completa da coragem de uma atitude. *O escritor tem o dever de refletir a sua época e iluminá-la ao mesmo tempo.* Machado de Assis não foi assim. Trabalhando a língua como nenhum, poderia ter feito uma obra transitável às ideias. Como vê ainda é o amor à França que me faz discordar da maioria dos homens cultos do Brasil: não amo Machado de Assis. Entretanto, releio o Eça de Queirós, pelo que transmite, harmoniosamente, do espírito francês.¹⁵

Ainda que faça uso de subterfúgios como a menção ao temperamento ou o amor à França para justificar o fato de que não concebe Machado de Assis como um gênio, fica evidente que a discordância se

¹³ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 282.

¹⁴ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 283.

¹⁵ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 283. (Grifo nosso).

dá, principalmente, porque Graciliano considera que o autor de *Dom Casmurro* não cumpriu o “dever de refletir a sua época e iluminá-la ao mesmo tempo”, ou seja, para ele, Machado de Assis não foi realista como deveria ter sido. Considerando todos os aspectos tidos por ele como importantes para a produção de obras de qualidade, é evidente que a linguagem irônica do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* não buscava “descreve[r] a vida tal qual é, sem ilusões nem mentiras”.¹⁶ Ainda que abordasse questões sociais relevantes, Machado de Assis o teria feito priorizando o “trabalho com a língua” em detrimento das “ideias”, afastando-se, assim, significativamente do ideal de escritor realista de Graciliano Ramos.

Se considerarmos os nomes citados e comentados em suas entrevistas, figuram, nas suas preferências, Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Eça de Queirós, Balzac e Zola; já em termos de uma espécie de discordância, de oposição, figura Machado de Assis. Em uma carta enviada a Heloísa Ramos, em 3 de abril de 1935, sabemos de mais um nome a que se opõe literariamente:

Eu sou um literato horrível e só dou para isso. Tenho procurado outras profissões. Tolice. Creio que meu pai e minha mãe me fizeram lendo o Alencar, que era o que havia no tempo deles. O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra [...] e eu só penso nos romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. Em 1914-1918 morreram uns dez ou doze milhões de pessoas. Agora morrerá muito mais gente. Mas pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances e tudo estará muito bem.¹⁷

Ora, se qualificar como um “literato horrível”, justificando isso, em alguma medida, pela crença de “que meu pai e minha mãe me fizeram lendo o Alencar”, é uma maneira de qualificar negativamente o autor de *Iracema* – opinião facilmente compreensível, quando nos lembramos de que todos seus autores prediletos são realistas, avessos às “pieguices românticas”. É possível, assim, considerar que José de Alencar figura ao lado de Machado de Assis na galeria dos escritores não admirados.

¹⁶ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 55.

¹⁷ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 146.

Assim, ao destacar positivamente os nomes já citados, ao ressaltar a “sinceridade”, a “verdade”, a “simplicidade”, o trato das ocorrências verdadeiras, a adequada abordagem da base econômica, ou, ainda, ao garantir que “[o] escritor tem o dever de refletir a sua época e iluminá-la ao mesmo tempo”,¹⁸ a imagem do que é ser um bom escritor que se configura nos comentários metadiscursivos de Graciliano Ramos é a de um autor realista. Imagem elaborada através da tensão entre seus autores prediletos e os poetas românticos, José de Alencar e Machado de Assis, que ofereceriam, com suas obras, apenas idealismo, ilusões e mentiras.¹⁹

Voltando à análise da passagem supracitada, logo após a menção a José de Alencar, não surpreende que Graciliano Ramos trate dos acontecimentos negativos vindouros, considerando apenas os “romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar”,²⁰ evidenciando, uma vez mais, seu projeto de escrita realista, o que na carta funciona como uma oposição, uma espécie de distanciamento em relação ao que era produzido pelo autor de *O Guarani*. Ao assumir que “pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances e tudo estará muito bem”, há uma inegável valorização do realismo, independentemente da gravidade do que está acontecendo; é como se a realidade, por pior que seja, tivesse importância pela produção de matéria para as obras literárias. Tal concepção dialoga diretamente com a garantia, feita na entrevista da juventude, de que: “Antes a ‘nudez forte da verdade’ que o ‘manto diáfano da fantasia’”.²¹

Enquanto na carta supracitada, há uma valorização da realidade como matriz de boas obras, independentemente do nível de desgraça e tragédia inerentes aos acontecimentos, em outras, a relevância da verdade aparece a partir de aspectos diversos, muitas vezes em detrimento

¹⁸ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 283.

¹⁹ Nesse sentido, recordamos, com Pageaux, que “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. Portanto, a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural” (PAGEAUX, *Elementos de uma teoria literária*, 2011, p. 110).

²⁰ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 146.

²¹ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 55.

daquilo que é inverossímil, como na epístola enviada a um de seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay, em 18 de novembro de 1937:

Você me pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis.

Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll, e os rr finais. Com esse recurso infantil, certos escritores brasileiros se julgam sagazes.

Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe.²²

Ao ressaltar o modo como difere da literatura que produz “matutos inverossímeis”, seja ao garantir que “[o]s nossos matutos nunca foram observados convenientemente”, ou ao julgar que “os tipos que lhe mando são verdadeiros”, Graciliano Ramos, uma vez mais, evidencia seu projeto de escrita realista, agora em oposição a um tipo de literatura regionalista que não prima pela verdade, pela representação fidedigna dos fatos observados. Como feito ao explicar sua discordância em relação a Machado de Assis, destacando, principalmente, seu uso não realista da língua, aqui o autor de *Vidas secas* ressalta um uso não condizente com a realidade, pois “[o]s [matutos] que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll, e os rr finais” – um “recurso infantil”. Ora, ressaltar que as obras regionalistas são inverossímeis, em larga medida, por um uso inadequado da língua dos sertanejos é mais um destaque da centralidade da utilização adequada da língua em seu projeto realista.

Considerando as duas últimas cartas analisadas, ainda que em ambas se destaque a centralidade de elementos relacionados ao realismo, há uma grande diferença entre elas: o tom utilizado por Graciliano Ramos

²² RAMOS, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, 2008, p. 63.

para se referir à sua produção. Na primeira, os mencionados aspectos são abordados após a garantia de que: “Eu sou um literato horrível, e só dou para isso”,²³ reconhecimento de fracasso numa retórica autodepreciativa – semelhante ao presente na epígrafe deste capítulo e na primeira entrevista, com a garantia da falta de talento para a escola realista. Por outro lado, na carta enviada a Benjamín de Garay, ao contrastar sua produção com a de outros autores, percebemos a utilização de um tom positivo, pois, ao reconhecer as falhas daquilo que é produzido, Graciliano se coloca como o escritor que as supera, porque tem clareza suficiente para reconhecer os equívocos cometidos por outros escritores e evitá-los: “Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis”.²⁴

A variação no modo de se referir à sua produção literária, algo presente, principalmente, em suas cartas, foi destacada por Letícia Malard no texto anteriormente citado. Nele, durante os exames das epístolas, ela assevera: “A análise dessas cartas revela um Graciliano oscilante entre amargo pessimismo e extrema euforia em relação a seu processo criador e à avaliação da própria obra”.²⁵ Ao vislumbrar, portanto, um Graciliano ora eufórico, ora disfórico, em relação à sua produção, e tentar encontrar as razões para essa oscilação, ela explica: “As opiniões elogiosas impregnam-se do contexto da Revolução de 1930, diminuindo ironicamente o significado desta”,²⁶ enquanto:

As opiniões antielogiosas [...] vão aparecer num contexto que envolve submeter o romance à avaliação alheia, expondo o autor a críticas que ele mesmo, por temperamento, pretende antecipar: do editor, dos leitores conterrâneos seus, da esposa e dos propagadores da publicação remetida ao Rio.²⁷

Em face desses dois extremos, Malard conclui: “Pesando-se na balança as opiniões favoráveis e as contrárias que Graciliano emite sobre suas produções, o ponteiro inclinará bem mais para as contrárias. As

²³ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 146.

²⁴ RAMOS, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, 2008, p. 63.

²⁵ MALARD, *Graciliano: das pérolas às críticas*, 2006, p. 205.

²⁶ MALARD, *Graciliano: das pérolas às críticas*, 2006, p. 205.

²⁷ MALARD, *Graciliano: das pérolas às críticas*, 2006, p. 206.

metáforas preferidas para designá-las são: porcaria, encrenca, desastre, estopada, coisa sem pé nem cabeça”.²⁸ Ao constatar que o autor de *S. Bernardo* tem opiniões opostas e oscilantes sobre a sua produção, Malard, em alguma medida, concebe-o como um escritor bipolar, que muda de perspectiva a partir de circunstâncias e avaliações externas.

Ao invés de contabilizar a predominância de um ou outro posicionamento, importa-nos aqui reconhecê-los, ao posicionamento eufórico e ao disfórico de Graciliano em face de sua produção, como produtos de uma concepção metadiscursiva pautada por um projeto realista. Para tanto, levamos em consideração os livros *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008) e *Conversas* (2014), obras que, conforme mencionamos anteriormente, ainda não haviam sido publicadas à época da análise de Letícia Malard.

Essa variação no modo de se referir à sua obra é facilmente perceptível na leitura de suas cartas. Na enviada a Heloísa Ramos, sua segunda esposa, em 26 de setembro de 1930, por exemplo, ele diz:

Fiz um capítulo de vinte e cinco folhas e mandei uma carta ao Rômulo. Peça aos santos que esta *encrenca* termine daqui para novembro. E peça também que não me apareçam outros orçamentos e artigos de jornal [...]. De sorte que o pessoal de sua terra está, com razão, espantado e desconfiado. Há de ter graça no fim, quando compreenderem que *o livro não presta para nada*.²⁹

Ao conceber a própria obra como “encrenca”, ou ao garantir que “o livro não presta para nada”, o autor emite comentários que revelam seu posicionamento disfórico diante do que está produzindo, expressos através de uma retórica autodepreciativa já ressaltada. Isto se repete mais vezes, como em outra carta enviada a Heloísa Ramos, em 4 de outubro de 1930: “À noite, se o Aloísio consentir, vou mexer num capítulo, a ver se mando logo para o Rio aquela encrenca”;³⁰ na carta de 17 de setembro de 1932: “O *S. Bernardo* vai indo, assim assim. Pareceu-me ontem que aquilo é uma *porcaria, sem pé nem cabeça*”;³¹ na de 8 de outubro de 1932: “A publicação daquilo seria um *desastre, porque o livro é uma*

²⁸ MALARD, Graciliano: das pérolas às críticas, 2006, p. 207.

²⁹ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 111. (Grifos nossos).

³⁰ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 115. (Grifos nossos).

³¹ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 126. (Grifos nossos).

porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira”;³² ou, ainda, na de 22 de abril de 1937 – todas enviadas para Heloísa Ramos:

Acabo de ler e emendar esta *porcaria*. Não vale nada, é uma *desgraça*. Mas sou obrigado a mandar datilografá-la [...]. Domingo saiu um troço na primeira coluna do *O Jornal*, com duas ilustrações do Santa Rosa. A primeira ilustração é ótima. A *história é que é infame*. Depois da publicação meti-me em casa para não ouvir falar naquilo. Certamente me iriam dizer que tinham lido e achado tudo muito bom. [...] Eu desejava que *me dissessem logo que isto não vale nada, que não me pedissem esses horrores*.³³

Na leitura de algumas das cartas, percebemos a recorrência dos termos já coletados e apontados por Letícia Malard em seu texto, quando Graciliano Ramos reage de maneira disfórica diante de sua produção. Assim, se lembrarmos, uma vez mais com Pageaux, que toda imagem é efeito de uma “tomada de consciência” de um Eu em relação a um Outro, configurada, principalmente, a partir das escolhas lexicais, ao se referir à sua própria obra de forma depreciativa, podemos inferir – com base, por exemplo, no modo como se compara a outros escritores regionalistas se colocando como superior a eles, na carta anteriormente analisada, enviada a Benjamín de Garay – que Graciliano Ramos está comparando sua obra a de diferentes autores e julgando que o produzido por ele é inferior, de modo que em suas cartas se configura uma autoimagem de escritor fracassado. De acordo com Maingueneau, o *ethos* de um enunciador está “vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso”, sendo, portanto, “o sujeito de enunciação enquanto está enunciando que está em jogo aqui”.³⁴ Nas cartas analisadas, quando o enunciador reage de maneira disfórica, configura-se, portanto, um *ethos* fracassado, autodepreciativo.

Por outro lado, conforme adiantado, o posicionamento eufórico diante de suas obras é algo também facilmente percebido, como na carta enviada a Heloísa Ramos, em 7 de outubro de 1930: “mandei ontem ao Rômulo cinco capítulos dessa *obra-prima que vai revolucionar o país*. Isso

³² RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 130. (Grifos nossos).

³³ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 199-200. (Grifos nossos).

³⁴ MAINGUENEAU, *O contexto da obra literária*: escritor, sociedade, 2001, p. 137-138.

é que vai ser revolução dos mil diabos, v. há de ver. As outras são revoluções de bobagem”.³⁵ Esse mesmo posicionamento, agora diante de um de seus personagens, aparece também em outra carta enviada à mesma destinatária, em novembro de 1932: “O S. Bernardo está muito transformado, Ló. Seu Paulo Honório, magnífico, você vai ver”.³⁶ Ora, oposta à autoimagem do escritor fracassado, nas passagens eufóricas, se configura a autoimagem de um ótimo escritor, que produz uma “obra-prima que vai revolucionar o país”, diferentemente “[da]s outras [que] são revoluções de bobagem”, evidenciando, uma vez mais, que seu julgamento em relação às suas obras se estrutura em oposição a outros autores. Desse modo, novamente, com Maingueneau, conforme o *ethos* diz respeito “[a]o sujeito de enunciação enquanto está enunciando”,³⁷ aqui, ao tratar sua obra de maneira positiva e comentar com euforia sobre aquilo que escreve, o enunciador performa um *ethos* eufórico, bem-sucedido.

O curto intervalo de tempo entre as variações e o fato de que as opiniões contrárias tenham sido destinadas à mesma pessoa são relevantes para se perceber que a visão de Graciliano Ramos sobre a sua produção não é passível de enquadramentos ou justificativas externas. Não é possível pensar que o olhar eufórico é destinado às suas obras favoritas, enquanto o disfórico é dado àquelas das quais não gosta, do mesmo modo como não se pode dizer que a retórica eufórica é destinada a certos remetentes e a disfórica, a outros, tampouco se pode afirmar que a euforia e a disforia se intercalam em períodos diversos de tempo, nos quais o autor se encontra em apenas um dos pólos.

Assim, se considerarmos que essa oscilação de posicionamento diante de suas obras gera duas autoimagens e dois *ethé* opostos, é inevitável questionar: Graciliano é eufórico em relação a quê? O que faz o enunciador asseverar que será uma obra-prima e uma “revolução dos mil-diabos”? Por outro lado, quando reage de maneira disfórica, com uma retórica de automenosprezo, o que justifica tal reação? Quais as razões para o uso de tantos e diversos adjetivos depreciativos para classificar sua produção? Se não é uma variação em termos de interlocutores, nem

³⁵ RAMOS, *Cartas: Graciliano Ramos*, 1982, p. 115. (Grifo nosso).

³⁶ RAMOS, *Cartas: Graciliano Ramos*, 1982, p. 138. (Grifo nosso).

³⁷ MAINGUENEAU, *O contexto da obra literária: escritor, sociedade*, p. 137-138.

de fases da vida, tampouco de obras que estão sendo produzidas, em que se baseiam esses extremos de opinião que parecem inconciliáveis?

Em alguma medida, as respostas para tais questões podem ser encontradas em suas próprias cartas. Eventualmente, quando eufórico, Graciliano ressalta os aspectos que considera positivos no que está produzindo, como na epístola enviada a Heloísa Ramos, em 15 de setembro de 1932: "Vai sair uma obra-prima em língua de sertanejo, cheia de termos descabelados".³⁸ Adjetivar sua produção como "obra-prima" com base em seu uso da "língua de sertanejo" parece indicar que sua euforia diz respeito à adoção realista da língua, algo percebido na carta enviada a Benjamín de Garay – anteriormente citada –, na qual Graciliano se coloca como superior aos outros autores pelo seu uso realista da língua. Se considerarmos que em ambas as cartas, a euforia dele diz respeito a tal uso, podemos inferir que esse tom é adotado quando considera que logrou executar seu projeto de escrita realista – algo desejado explicitamente desde a juventude e materializado, por exemplo, na sua imagem do que é ser um bom escritor.

Em outras cartas, essa hipótese se fortalece, como na também enviada a Heloísa Ramos, em 4 de outubro de 1932:

Encontrei muitas coisas boas da língua do nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito. [...] Quando você saiu daqui havia no romance algumas passagens meio acanhadas. Agora que não há aqui em casa nenhuma senhora para levar-me ao bom caminho, imagine o que não tenho arrumado na prosa de seu Paulo Honório. Creio que está um tipo bem arranjado. E o último capítulo agrada-me. Quando o li depois dos concertos, espantei-me. Realmente suponho que sou um sujeito de muito talento. Veja como ando besta.³⁹

A garantia de que encontrou "muitas coisas boas da língua do nordeste" e que colocou "tudo no livro" remete ao emprego realista da língua, em conformidade com a concepção de que uma boa obra deve ser linguisticamente verossímil. Ao considerar que logrou executar seu projeto realista, Graciliano Ramos não hesita em qualificar Paulo Honório como

³⁸ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 125.

³⁹ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 128.

“um tipo bem arranjado”, ou ao revelar seu espanto com a obra produzida, dizendo, inclusive, que: “Realmente suponho que sou um sujeito de muito talento”. A euforia com base na mesma razão é também perceptível na carta enviada em 1 de novembro de 1932 à mesma destinatária:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. [...]. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação da língua nacional. Quem sabe daqui a trezentos anos eu não serei um clássico?⁴⁰

Ao garantir que *S. Bernardo* está “sendo traduzido para [...] um brasileiro de matuto com uma quantidade enorme de expressões inéditas” e asseverar que estas são “belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem”, Graciliano Ramos, uma vez mais, considera que fez um uso realista da língua, a partir de seu conhecimento e contato com certos tipos sociais, além de sua pesquisa sobre a linguagem utilizada por essas figuras, pois, como admite, “andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel”. Eufórico diante dessa realização, marcada pelo emprego realista de uma linguagem tipicamente nordestina, que se distancia da comumente utilizada pela literatura dita realista, Graciliano questiona: “Quem sabe daqui a trezentos anos eu não serei um clássico?”. Esse distanciamento, que poderia impedir a ampla divulgação e leitura de sua obra, parece não ter importância diante da concretização de seu projeto realista, ambicioso a ponto de incluir “a fixação da língua nacional”.

Assim, se recordarmos que, desde a juventude, Graciliano Ramos era guiado por tal projeto – ainda que se considerasse incapaz de executá-lo –, se lembramos que a sua imagem de um bom autor é, basicamente, aquele que produz obras realistas, e ao constatarmos que, nas cartas, muitas vezes sua postura eufórica diz respeito ao fato de

⁴⁰ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 134-135.

considerar que fez um uso realista da língua, nos parece evidente que o modo como encara sua produção diz respeito ao nível de execução de seu projeto realista. Se, quando considera que o executou, ele reage de maneira eufórica, podemos inferir que, quando adota uma postura disfórica, ele julga que fracassou em tal empreitada.

Portanto, enquanto a imagem de um bom escritor se encontra bem consolidada desde a sua juventude, por outro lado, a sua autoimagem enquanto autor é marcada por uma oscilação que gravita em torno do mesmo padrão: a concretização de uma produção realista. Tal demanda é evidente, também, quando, em certas epístolas, o autor dá conselhos e faz sugestões sobre as produções de outras pessoas, como na carta enviada a Heloísa Ramos em 19 de dezembro de 1935:

Estou convencido de que você poderá, com algum esforço, escrever umas páginas boas. Experimente, veja se consegue arranjar aí um assunto. Estude a gente miúda, deixe a burguesia, que já aproveitei e não é interessante. Falo sério. Parece-me, depois das letras recebidas ontem, que você é uma sujeita capaz de realizar qualquer coisa boa. Seria ótimo que isto acontecesse. Tenha coragem. Compre uma caneta, umas folhas de papel, entenda-se com a Doca, com a sua lavadeira, criaturas deste gênero, que não utilizo porque não as conheço bem. Enfim, o conselho está dado.⁴¹

Ao aconselhar a esposa a estudar “a gente miúda” e a entender-se “com a Doca, com a sua lavadeira”, a fim de transformá-las em material literário, evidente também em “criaturas deste gênero que não utilizo porque não as conheço bem”, Graciliano Ramos alega que seus assuntos e personagens são provenientes de sua experiência de vida, produto de seu projeto de escrita realista. É como se o autor devesse lidar com os tipos que conhece para transformá-los em figuras de suas obras, algo também evidente na carta enviada à mesma destinatária em 28 de janeiro de 1936:

Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante. E você deve

⁴¹ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 156-157.

trabalhar para que Maria Antônia entre nela. Veja se consegue pegar a vida dela, a do curandeiro, isso aí que deixamos assentado. Imagino que a preguiça não lhe amarrou as mãos. Enfim tem você um excelente material, material como poucos sujeitos encontraram. Pode dar coisa muito boa.⁴²

Ao ressaltar a necessidade de que a personagem fale “como toda a gente”, justificando a não realização disso como o “que arrasou a antiga literatura brasileira”, ao enfatizar a necessidade de pegar a vida de pessoas reais e inseri-las em obras literárias, ou, ainda, ao constatar que “você tem um excelente material, material como poucos sujeitos encontraram”, percebemos, novamente, o projeto de escrita realista do autor. Nesse sentido, é muito relevante que ele aqui destaque “o palavreado difícil” como o responsável pelo atraso da literatura brasileira; é como se o linguajar difícil fosse parte do atraso, enquanto o emprego realista do vocabulário se relacionasse ao progresso – perspectiva assumida claramente, em sua primeira entrevista, de 1910. Entretanto, em algumas cartas, o autor de *Vidas secas* revela algumas dificuldades de concretizar seu projeto, como na carta enviada à mesma destinatária em 14 de março de 1937:

Você quer mandar-me as suas notas sobre a história de Ana Maria? Talvez com isso eu faça o conto para o argentino. Se você não quiser escrever a história, é claro. Não tem muita pressa. Seria necessário enviar-me a oração, que é o mais importante do caso. Para que servia a oração? Seria possível arranjar uma oração que se adaptasse ao fim da narrativa, uma oração de verdade com as palavras que os matutos empregam? Se não conseguir toda, basta que venham algumas palavras. Uma oração para doença nervosa, para afastar o espírito, não é isto? Não me lembro direito. Terminei ontem um conto horrivelmente chato. O protagonista não tem nome, não fala, não anda. Está parado num canto de parede e escuta um político também sem nome. A chateação, que saiu comprida, é para descobrir o que o personagem pensa, encolhido, calado. A pior amolação deste mundo. Um sujeito disse no Jornal que os romancistas de hoje são todos muito cacetes e o mais cacete de todos sou eu. Ele tem razão. O conto que terminei ontem é uma estopada que nenhum leitor normal aguenta.⁴³

⁴² RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 161.

⁴³ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 189-190.

O pedido para que Heloísa envie a transcrição (parcial ou total) de “uma oração de verdade com as palavras que os matutos empregam”, a fim de que ele a utilize no final de uma narrativa em produção, é, novamente, parte de um projeto de escrita realista que, em larga medida, apoia seu caráter verossímil na utilização autêntica da linguagem dos personagens. Porém, o fato de que ele venha acompanhado de comentários bastante negativos sobre um conto – pela descrição, “Um pobre-diabo”, publicado posteriormente em *Insônia* (1947) –, cuja principal problemática é a tentativa de descoberta dos pensamentos do personagem, pode ser visto como a outra face da mesma questão. Ao solicitar a oração, buscando a veracidade do discurso dos “matutos”, Graciliano Ramos confessa a dificuldade de dar voz e expressar os pensamentos de outrem de maneira verossímil – justamente o problema que faz o conto recém-produzido ser, na visão do autor, cansativo, fazendo com que ele concorde com a opinião negativa do crítico. O autor de *Angústia* esboça, assim, uma questão que será recorrente em seus comentários meta-discursivos: a dificuldade de expressar o pensamento das personagens. Também para Heloísa Ramos, em 7 de maio de 1937, ele diz:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será mesmo que há alma em cachorro? [...]. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocós; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano.⁴⁴

Ao falar da dificuldade de “adivinhar o que se passa na alma duma cachorra”, Graciliano Ramos aborda a complexidade de tentar compreender o interior de suas personagens, algo que, de acordo com ele, parece mais fácil quando analisando os bípedes. Ainda que seja irônico ao comparar o interior de uma cachorra com o “dum literato alagoano”, aqui fica evidente que a proposta dessa obra, *Vidas secas*, é a de “saber o que eles [os indivíduos da obra, incluindo a cachorra] têm por dentro”. Tom

⁴⁴ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 202.

semelhante é o adotado ao falar com seu tradutor argentino, na carta de 1º de julho de 1937:

Como vai a minha Baleia? Trabalho numa série de contos regionais; quero ver se consigo fazer psicologia de bichos: cachorros, matutos, etc. Se a minha "Baleia" for bem recebida aí, mandar-lhe-ei, caso você ache conveniente, umas histórias semelhantes, lá para o fim do ano, que é quando espero concluir o trabalho.⁴⁵

Tomando Baleia como ponto de partida, Graciliano comenta seu novo projeto, já anunciado na carta a Heloísa: o de "fazer psicologia de bichos", categoria que inclui os "matutos" e os "cachorros". Tal ideia reaparece em outras cartas enviadas para o mesmo destinatário, como na do dia 8 de novembro de 1937:

Fiz como lhe prometi, umas histórias do Nordeste, com bichos e matutos: tentei mostrar o que se passa no interior desses animais. Caso você ache conveniente, mandar-lhe-ei alguns, que, se não estiverem muito ruins, poderemos introduzir no mercado, pouco a pouco, a fim de não espantarmos o consumidor. A propósito: julgo que você não gostou da minha *Baleia*. É pena, pois não tenho nada melhor que essa cachorra. Quer ver os parentes dela? Se não quer, está acabado, não falemos mais nisso.⁴⁶

Ao falar das histórias feitas sobre o Nordeste, Graciliano Ramos, uma vez mais comenta seu projeto de compreender e mostrar o que se passa no interior de "bichos e matutos". Assim, a complexidade ressaltada constantemente ao falar da proposta de *Vidas secas*, i.e., a tentativa de expressar adequadamente o pensamento das personagens deriva de seu projeto de escrita realista, uma vez que planeja tratar de maneira verossímil o interior das figuras, de modo que o pensamento delas seja condizente com a realidade vivida.

Nesse sentido, se considerarmos todos os aspectos até aqui analisados a partir da leitura de suas cartas e entrevistas, parece evidente que o imaginário da escrita em Graciliano constitui-se em torno de um projeto realista, cujo principal objetivo é representar o outro em si mesmo,

⁴⁵ RAMOS, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, 2008, p. 57.

⁴⁶ RAMOS, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, 2008, p. 59.

reproduzindo a integralidade daquele ser – suas falas, angústias, alegrias, pensamentos; tudo o que o outro sente, vive e experimenta. Entretanto, alguns anos depois, em algumas cartas e entrevistas, surgem novos elementos e modos de abordar a questão que tornam essa primeira conclusão mais complexa.

Em uma entrevista dada a Ernesto Luiz Maia para a revista *Renovação*, em 1944, quando questionado se “acreditava na existência de escritores populares no Brasil”, Graciliano Ramos responde:

Não acredito, não. Acho que as massas, as camadas populares, não foram atingidas e que nossos escritores só alcançaram o pequeno-burguês. Por quê? Porque a massa é muito nebulosa, é difícil interpretá-la, saber de que ela gosta. Além disso, os escritores, se não são classe, estão em uma classe, que não é, evidentemente, a operária. E do mesmo jeito que não puderam penetrar no povo, não podem dizer o motivo pelo qual não conseguiram isso. Somente um inquérito entre o próprio povo poderia dizer dos motivos, e eis aí ótimo tema para uma investigação. Talvez seja isso mesmo: talvez porque um escritor não sente os problemas como o povo, este não o deixe penetrar nele.⁴⁷

Ao refletir sobre a sua percepção de que não existem escritores populares no Brasil, argumentando que, conforme “não puderam penetrar no povo”, os autores não conseguem “dizer o motivo pelo qual não conseguiram isso” Graciliano Ramos parece reproduzir os conselhos dados a terceiros, bem como os procedimentos adotados por ele – anteriormente acompanhados nas análises – em termos de conhecer um grupo, uma classe social, para abordá-la de maneira realista na obra em produção. Entretanto, ao levantar a hipótese de que “talvez porque um escritor não sente os problemas como o povo, este não o deixe penetrar nele”, o autor complexifica a questão da representação do outro, uma vez que apenas conviver e conhecer as figuras que serão abordadas nas obras parece não bastar. Parece ser preciso sentir as ocorrências do mesmo modo como as personagens representadas, para que o livro seja bem recebido e compreendido por elas.

⁴⁷ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 140.

Porém, na mesma entrevista, conforme questionado sobre o tema e o modo de abordagem do assunto nos livros, o autor de *S. Bernardo* faz observações surpreendentes acerca da abordagem do Outro:

- E o que diria o senhor sobre a questão de tema e tratamento? Eu me explico: será o assunto que afasta o escritor da massa ou o êxito depende muito mais do modo como foi escrito?
- Acho que o tema tem a maior importância. A miséria, por exemplo, pode não dar a quem a trata a mesma impressão que naquele que a sofre.
- Nesse caso porque não foi tratada objetivamente...
- Até pelo contrário. Objetivamente ela pode ter sido. O objeto, a coisa, não está ali dentro do livro? Justamente o que desafiou foi a parte subjetiva. E sem ela não pode haver obra alguma, porque *qualquer um só pode escrever o que sente e não o que os outros estão sentindo ou poderiam sentir*.
- Somente um proletário pode escrever efetivamente para o proletário?
- Sim. Um burguês só pode fazer contrafação quando trata um tema proletário. Mas eu já lhe disse que o porquê da coisa somente o próprio povo poderia dizer. Como iria eu dizer por que um operário não gosta de um livro, se não sou operário?⁴⁸

Se, por um lado, na resposta anteriormente citada, Graciliano Ramos falava da necessidade de sentir do mesmo modo como as personagens abordadas, aqui, fica clara a impossibilidade disso, uma vez que “qualquer um só pode escrever o que sente e não o que os outros estão sentindo ou poderiam sentir”. Nesse sentido, ao garantir que não é possível sair das próprias experiências, nem compreender a visão e sentimentos alheios diante das ocorrências, Graciliano parece estar abordando a impossibilidade de representar o outro, de falar por ele enquanto tal, sem falar de si mesmo. Portanto, ao constatar que “qualquer um só pode escrever o que sente”, todos os conselhos e comentários metadiscursivos dados anteriormente, a respeito da convivência e da observação dos tipos que serão representados, convivem com a ideia de que não é possível falar de experiências que não sejam as próprias, algo também evidente na carta enviada à irmã, Marili Ramos, em 23 de novembro de 1949:

⁴⁸ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 140-141. (Grifos nossos).

Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de uma menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas de nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí? Não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em Mariana, você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma.⁴⁹

Se anos antes, Graciliano estimulava sua esposa, em termos de observação das personagens e da coleta do material existente, bem como aplicava a mesma lógica à sua produção, como, por exemplo, no episódio do pedido da oração para a fabricação de um conto, aqui, o autor encontra-se significativamente afastado disso, mostrando e defendendo a impossibilidade de falar pelos outros nas produções literárias, inclusive questionando: “Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas?”. Assim, a certeza de que “[s]ó podemos expor o que somos” e o incentivo para que a irmã “[r]evele-se toda”, uma vez que “[a] sua personagem deve ser você mesma”,⁵⁰ bem como os comentários ressaltados na entrevista, podem ser interpretados como constatações do fracasso do projeto realista, em termos da inviabilidade de uma representação imediata da alteridade, isto é, isenta de marcas de si no ser representado.

Garantia similar aparece em outra entrevista, para Homero Senna, na *Revista do Globo*, em 1948. Questionado sobre diversos aspectos de

⁴⁹ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 213.

⁵⁰ RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 213.

sua produção, lá pelo meio do diálogo, ficamos cientes da seguinte perspectiva de Graciliano Ramos:

- Poderia, hoje, deixar de escrever?
- Quem me dera poder deixar...
- Sua obra de ficção é autobiográfica?
- Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? *Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou.* E se as personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano...⁵¹

Aqui, quando questionado se sua obra é autobiográfica, Graciliano Ramos, ao invés de simplesmente responder de maneira afirmativa, faz voltas e garante: "Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou". Tal gesto retórico, para falar que apenas escreveu sobre aquilo que é, diz respeito, uma vez mais, à constatação do fracasso do projeto realista de representação do outro enquanto tal. Começar a resposta ressaltando sua impossibilidade de sair de si mesmo é uma forma de mostrar, indiretamente, que esse era um de seus objetivos enquanto escritor.

É inegável que nos comentários analisados em suas correspondências e entrevistas emerge um imaginário de escrita em torno de um projeto realista, algo facilmente perceptível através de: (i) a imagem do que é ser um bom escritor como, basicamente, aquele que produz obras realistas; (ii) os diversos comentários e apontamentos sobre a linguagem equivocada utilizada pela literatura regionalista, em termos, principalmente, de falta de observação e de verossimilhança; (iii) a valorização da fala dos "matutos", e a empolgação relacionada ao julgamento da configuração de falas semelhantes em suas obras; (iv) a afirmação da necessidade de observação e convívio com os tipos que serão abordados, a fim de que a obra seja realista; e (v) a elaboração de diferentes autoimagens e *ethé*, oscilantes em perspectivas opostas, adotadas a partir de seu julgamento de realização ou não do projeto realista. Por outro lado, os últimos comentários analisados revelam uma espécie de reconhecimento da impossibilidade dessa empreitada realista: (i) a defesa

⁵¹ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 198. (Grifo nosso).

da inviabilidade de uma obra ser bem recebida pelas classes populares, uma vez que não foi escrita por um de seus membros; (ii) a garantia de que só é possível escrever sobre aquilo que o escritor sente, não sobre o que os outros experimentam; (iii) os conselhos dados à irmã, repletos de garantias como: “A sua personagem deve ser você mesma”;⁵² e (iv) a admissão da impossibilidade de sair de si mesmo, cuja consequência foi apenas escrever aquilo que viveu.

Parecem se configurar, portanto, duas perspectivas acerca do fazer literário que poderiam ser vistas como opostas: a do projeto realista *stricto sensu* e a da consciência da impossibilidade de execução do mesmo, diante da inviabilidade de representar o Outro enquanto tal. Ainda que aparentemente contraditórias, tais visões podem ser interpretadas, respectivamente, como manifestações de uma espécie de tese, realista, e antítese, subjetivista, de modo que a síntese seria a configuração de um complexo imaginário da escrita: o do comprometimento com um programa estético reconhecidamente impossível de se executar.

A propósito, lembremo-nos de que a consciência da impossibilidade de execução do projeto realista aparece já nos comentários feitos por Graciliano Ramos nas cartas e entrevistas na juventude. Na primeira entrevista publicada em *Conversas*, aquela no *Jornal de Alagoas* ainda em 1910, percebemos, em uma das respostas anteriormente citadas, uma espécie de assunção, de reconhecimento da impossibilidade de ser realista: “Se tenho feito alguns trabalhos poéticos, esquecendo a prosa – por que não confessá-lo? –, é porque não tenho talento para cultivar a escola que prefiro: a escola realista”.⁵³ Tal reconhecimento da impossibilidade de execução do projeto realista nos permite pensar que o mencionado projeto convive, desde cedo, com a consciência de sua inexequibilidade. Tal convívio se mantém, nos diversos comentários metadiscursivos, oscilantes entre as reações eufórica e disfórica, variações estabelecidas com base no julgamento de execução do referido projeto.

Assim, na medida em que o reconhecimento da impossibilidade de execução do projeto realista convive com a defesa do mesmo, podemos

⁵² RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 213.

⁵³ RAMOS, *Conversas / Graciliano Ramos*, 2014, p. 53.

nos indagar: se o programa estético realista de Graciliano configura-se de antemão como fracassado, o que justifica que ele seja permanentemente defendido? Ou ainda: o que significa reafirmar um programa estético previamente reconhecido como inexecutável?

Tudo se passa como se o locutor da referida reafirmação assumisse, ao fazê-lo, um posicionamento que, a seus próprios olhos, só pudesse figurar como absurdo. Lembremos que, para Oswald Ducrot, este aparente paradoxo enunciativo é a base do que se chama de ironia. A fim de que isso fique claro, é preciso, primeiramente, estabelecermos as diferenças entre o locutor e o enunciador de um discurso. O primeiro dos termos é definido por Ducrot como:

[u]m ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que refere o pronome *eu* e as outras marcas da primeira pessoa. Mesmo que não se leve em conta, no momento, o discurso relatado direto, ressaltar-se-á que o locutor, designado por *eu* pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor – mesmo que as duas personagens coincidam habitualmente no discurso oral.⁵⁴

Quanto ao segundo termo, Ducrot esclarece que:

o sentido do enunciado, na representação que ele dá da enunciação, pode fazer surgir aí vozes que não são as de um locutor. Chamo “enunciadores” estes seres que são considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuam palavras precisas; se eles “falam” é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras.⁵⁵

Estabelecida a diferença, o hiato, entre o responsável pelo enunciado, o locutor, e aquele que expressa seu ponto de vista, o enunciador, de modo que ambos podem ou não coincidir – um caso muito frequente de um locutor expressando o ponto de vista de outro enunciador é, por exemplo, o discurso indireto livre – fica evidente que um mesmo locutor pode expressar diferentes pontos de vista, sem deixar de ser o

⁵⁴ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987, p. 182.

⁵⁵ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987, p. 191-192.

responsável pelos enunciados. Assim, em face dos inúmeros e recorrentes comentários que evidenciam a centralidade do projeto realista na concepção metadiscursiva de Graciliano Ramos, constatamos a configuração de um enunciador realista (E1), pautado pelo mencionado projeto. Todos os comentários marcados por uma reafirmação do realismo, em seus mais variados aspectos, podem, portanto, ser considerados como alinhados à perspectiva de E1.

Entretanto, a defesa do projeto realista convive, desde cedo, com o reconhecimento da impossibilidade de realizá-lo – seja na assunção de uma incapacidade pessoal na primeira entrevista, nas reações disfóricas diante das obras em produção, ou, ainda, na constatação da impossibilidade de representar o Outro enquanto tal. Tais afirmações, incompatíveis com a defesa do projeto realista, expressam um outro ponto de vista, subjetivista ao invés de realista, atribuível, portanto, a um segundo enunciador (E2).

Diante da paradoxal coexistência desses diferentes pontos de vista nas cartas e entrevistas de Graciliano Ramos, a identificação do locutor (L) a este ou aquele dos enunciadores isoladamente considerados só pode ser “irônica” em termos ducrotianos: “Falar de modo irônico é, para um locutor L, apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador. Posição de que se sabe por outro lado que o locutor L não assume a responsabilidade, e, mais que isso, que ele a considera absurda”.⁵⁶ Na medida em que a poética graciliânica se erige em torno de um programa estético inegavelmente realista, a projeção de um enunciador subjetivista (E2), contraposto enquanto tal ao enunciador realista (E1), torna impossível não apenas a síntese harmônica de ambos em um único ponto de vista, como também que cada um deles seja tomado isoladamente em desconsideração a seu opositor. Toda vez que isso ocorre há a afirmação de algo no qual o locutor não acredita totalmente – uma vez que se acreditasse plenamente no E1 não falaria tantas vezes da impossibilidade do projeto realista, e se acreditasse totalmente no E2 não haveria a defesa do mencionado projeto. Portanto, à luz da antítese

⁵⁶ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987, p. 198.

subjetivista (E2), a reiterada defesa do realismo ao longo dos anos (E1) só poderia estar operando em uma chave irônica.

Podemos, então, pensar que o imaginário da escrita em Graciliano Ramos, que emerge em seus comentários metadiscursivos, é o de um *realismo irônico*: a reiterada profissão de fé realista opera aí em chave irônica, na medida em que se defende um projeto no qual rigorosamente não se crê, dado o reconhecimento de sua impossibilidade, mas do qual não se quer abrir mão.

Isto posto, apreendendo o conjunto da produção romanesca de Graciliano, podemos levantar a hipótese de que ela emergiu como produto de uma tensão entre a tese, realista, e a antítese, subjetivista, algo que, em última instância, justificaria as diferenças tão significativas entre os seus romances. Quando comparamos *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1937), é impossível não pensar nas diferenças enunciativas entre eles. Ainda que os três primeiros sejam narrados em primeira pessoa, eles não se assemelham em termos de narrador, ponto de vista, etc. O último da sequência, narrado em terceira pessoa, se destaca pelo uso do discurso indireto livre como uma estratégia brilhante para lidar com o ímpeto de “fazer psicologia de bichos”,⁵⁷ reconhecendo-se que “[s]ó conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida”.⁵⁸

Referências

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. Tradução de de Eduardo Guimarães. In: DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. p. 161-218.

GOMURY, Andreia Queila dos Santos. “*Infelizes, miudinhos, fugitivos*”: ponto de vista, referência e imagem do sertanejo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

57 RAMOS, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, 2008, p. 57.

58 RAMOS, *Cartas*: Graciliano Ramos, 1982, p. 213. Conferir: GOMURY, “*Infelizes, miudinhos, fugitivos*”: ponto de vista, referência e imagem do sertanejo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, 2019. Dissertação escrita e defendida sob a orientação do professor Nabil Araújo, no âmbito do grupo “Retorno à Poética: imagologia, referência, genericidade” (CNPq), coordenado pelo mesmo professor.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALARD, Letícia. Graciliano: das pérolas às críticas. In: MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 197-219.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Tradução de Katia A. F. de Camargo. In: PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen (RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/EdUFMS, 2011. p. 109-127.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*: Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

RAMOS, Graciliano. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia; organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Conversas / Graciliano Ramos*; organizado por Thiago Mio Salla, Ieda Lebenstzayn. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

Roberto Bolaño e Arturo Belano: um outro em si

Fabiana de Oliveira Santos

Roberto Bolaño tem obtido grande relevância como escritor para a literatura de seu tempo, portanto, para este momento, chamemos Bolaño de contemporâneo. Contemporâneo a si mesmo porque dele mesmo se distancia, como propõe Agamben.¹ O autor se dilata num outro para ver no escuro de seu tempo. Ao se percorrer a fortuna crítica de Roberto Bolaño não é incomum que se refiram a ele como um escritor que se coloca no cânone a partir da crítica ao cânone e que, ao contrário de seus possíveis antecessores – os autores do *boom*, das utopias exotizadas do realismo mágico –, permite um olhar mais cru, visceral (desconfio que ele preferisse esse termo), sobre as mazelas e sobre a normalidade da América Latina. Também é comum encontrar quem diga, sem receio de quebrar pactos, que a obra de Bolaño é autobiográfica. Alguns, mais cautelosos, chamam de autoficcional; outros ainda, preferem não classificá-la, dizendo que há semelhança entre a vida do autor e as narrativas que ele empreende no campo literário.

O problema da contemporaneidade de Bolaño, ou, a dificuldade de situá-lo num espaço e tempo literários e de encontrar seus pares está, talvez, relacionada a um problema maior, aquele que intenciona

¹ AGAMBEN, *O que é o contemporâneo*, 2009, p. 55-76.

responder à pergunta “Quem é ele?”.² Na ausência de uma “biografia oficial” de Roberto Bolaño – ainda não produzida, provavelmente pela tão conhecida rede de conflitos entre família e editores –, o que sabemos de Bolaño vem de artigos, entrevistas, “registros” de sua vida e de sua obra. O que sabemos de Bolaño vem quase exclusivamente de sua “vida de escritor” e só sabemos porque Bolaño é escritor. Fosse ele um qualquer, não apenas um homem qualquer, mas um escritor qualquer, daqueles que ele demonstrara ter medo de ter sido, sob a figura de Ivánov em 2666, o que restaria de sua vida para sabermos?

O medo de Ivánov era de índole literária. Isto é, seu medo era o medo que sente a maioria daqueles cidadãos que um belo (ou horrendo) dia decidem transformar o exercício das letras e, sobretudo, o exercício da ficção em parte integrante das suas vidas. Medo de serem ruins. Também, medo de não serem reconhecidos. Mas, sobretudo, medo de serem ruins. Medo de que seus esforços e seus labores caiam no esquecimento. Medo da pisada que não deixa marca. Medo dos elementos do acaso e da natureza que apagam as marcas pouco profundas. Medo de jantarem sozinhos e de que ninguém repare na sua presença. Medo de não serem apreciados. Medo do fracasso e do ridículo. Mas sobretudo medo de serem ruins. Medo de habitar, por todo o sempre, o inferno dos escritores ruins.³

O medo do escritor personificado na pessoa de Ivanóv permite observar certa potência que a ficção bolaniana possui enquanto conhecimento da realidade. Há algo que aproxima as subjetividades de Ivanóv e de quem o escreve, entretanto, não é possível afirmar que é Roberto Bolaño que tem medo de ser um escritor ruim e esquecível, ainda que nossa leitura seja capaz de imaginar, e talvez assim o queira, que o sentimento de medo do escritor é genuíno e não fingido. Isso nos arremessa imediatamente para o território de dúvida que retoma a pergunta “Quem é Roberto Bolaño?”.

² Ao tratar da personagem em Dostoiévski, Bakhtin aponta para o mesmo problema para assinalar sobre a autoconsciência da personagem. Coloco aqui a mesma pergunta, “Quem é ele?”, para começarmos a entender que o tratamento crítico a respeito da imagem de Roberto Bolaño que se dá neste ensaio ignora um possível limite taxativo entre o ser social e histórico Roberto Bolaño e o autor cuja assinatura é Roberto Bolaño.

³ BOLAÑO, 2666, 2010, p. 687-688.

Afora as lacunas, que só seriam completamente preenchidas por meio do alcance da interioridade do escritor, o que não é possível, podemos nos concentrar nos rastros. O que se sabe é que muito jovem Bolaño se exilou no México, fugindo de um regime autoritário instalado no Chile. Regime este que não só o expatriou, mas que produziu nele uma espécie de descrença juvenil na qual tudo parecia apontar para um penhasco. Disso sabemos porque Bolaño fundou, no México, junto ao amigo poeta Mario Santiago o "Infrarrealismo", um movimento poético, que mais tarde ele declarou ter apenas dois membros, seus fundadores. Sabe-se também que o "Infrarrealismo" era uma espécie de viagem em busca da literatura e da vida: "uma só coisa", conforme se lê no *1º Manifiesto Infrarrealista*, escrito por Bolaño em 1976. Sabemos que em *Os detetives selvagens*, dois jovens amigos e poetas, Arturo Belano e Ulises Lima, fundam o "Real Visceralismo" e saem numa excursão em busca de uma escritora perdida. Sabemos que depois da aventura com a poesia, no México, Roberto Bolaño se fixou na Espanha, e lá produziu a extensa obra em prosa que o fez o escritor que é hoje. Enquanto isso, Arturo Belano continuou aparecendo em suas obras e as marcas biográficas pareciam tão claras que a recepção acabou por defini-lo como seu *alter ego*. Em *Amuleto*, por exemplo, a narradora Auxilio Lacouture apresenta episódios da juventude de Arturo Belano que coincidem com a juventude de Roberto Bolaño, quando, após o golpe de estado sofrido por Salvador Allende e instauração da Ditadura Militar no Chile, Bolaño retorna ao México:

Quando Arturo voltou para o México, em janeiro de 1974, já era outro. Allende tinha caído, e ele havia cumprido com seu dever, assim me contou sua irmã. Arturito tinha cumprido com seu dever, e sua consciência, sua terrível consciência de machinho latino-americano, em teoria não tinha nada a se censurar.⁴

Essa projeção de Roberto Bolaño em Arturo Belano pode trazer certa luz à questão ontológica de um eu do autor que tentarei expor analisando alguns aspectos. Trata-se de colocar em evidência a questão da autoria em Roberto Bolaño, uma vez que Arturo é uma criação de um autor, faz parte de suas opções estéticas e de um procedimento narrativo.

⁴ BOLAÑO, *Amuleto*, 2008, p. 56.

É preciso pensar em por que e como se dá o processo de dilatação do “eu” bolaniano e sua inscrição no campo ficcional, além de, a partir das relações entre obra e vida de Roberto Bolaño, compreender ambos, Arturo Belano e Roberto Bolaño, como indivíduos de autonomia dependente. Considero como recorte essencial para estas breves reflexões duas obras que, em geral, são tomadas como as mais importantes do escritor: *Os detetives selvagens*, publicada em 1998, e 2666,⁵ publicada em 2004, em volume único, embora Bolaño a tenha pensado como uma série de 5 volumes a serem publicados separadamente.

Essas opções se dão especialmente pelo comportamento do narrador nas duas obras. Em *Detetives...*, a narrativa se estrutura em três partes. A primeira e a terceira tratam de fragmentos do diário de García Madero. Conhecemos tanto Arturo Belano quanto Ulises Lima, dois personagens que têm como referentes reais Roberto Bolaño e Mario Santiago, a partir do olhar de Madero. A segunda parte, que entrecorta o diário, traz testemunhos de dezenas de personagens, algumas que aparecem na primeira parte, outras que surgem apenas nesta parte da obra, e que tratam do paradeiro de Arturo e Ulises. Nos interessa compreender que, em *Detetives...*, Bolaño opta por falar de Arturo a partir de perspectivas variadas, que opta por falar de si – já que as referências a sua vida são quase inquestionáveis – como um outro. Parrine observa que:

Os contos de Arturo Belano são, muitas vezes, em primeira pessoa. Mas o narrador nunca é Belano. Isso faz de *Los Detectives Salvajes* um romance muito singular. O que se conta são narrativas ancoradas na história pessoal de Bolaño, mas desde a perspectiva alheia, que a princípio nunca estaria acessível.⁶

A história pessoal de Bolaño que se pode acessar a partir de terceiros não deixa de ser também uma história contada a partir da perspectiva de Roberto Bolaño, embora sob uma voz outra. O autor, como enunciador, imprime no discurso uma imagem de si, ainda que não o faça declaradamente, como se pintasse um autorretrato.⁷ É preciso considerar também

⁵ Trabalho aqui com as traduções de Eduardo Brandão, publicadas pela Companhia das Letras, em 2006 e 2010, respectivamente.

⁶ PARRINE, *A ficção da ficção*: derramamentos de um “eu” em Roberto Bolaño, 2010, p. 03.

⁷ AMOSSY, *Imagens de si no discurso* – a construção do ethos, 2018, p. 09.

que, mesmo que Arturo Belano fosse o narrador em *Os detetives selvagens*, a história por ele contada viria por meio de uma voz de outro em relação a Roberto Bolaño, seria a história pessoal de Roberto Bolaño vista a partir da história pessoal de Arturo Belano. Se pensarmos nas considerações de Barthes a respeito da morte do autor,⁸ a polifonia apresentada na obra não pode ser parâmetro determinante para se definir que em *Os detetives selvagens* Roberto Bolaño está falando de si a partir de outro. O trabalho de autorar implica a fala a partir de um outro, o apagamento da subjetividade. Na escrita, a enunciação mostra-se livre de responsabilidade. Não é importante saber “quem é ele”. Portanto, ainda que o narrador fosse Arturo Belano e que essas referências fossem tão sólidas quanto são, esse eu que se supõe ser Roberto Bolaño não teria espaço de sobrevivência, por ser aniquilado pela ascensão da obra, uma vez que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.⁹

Ainda sobre a morte de Autor, é possível resgatar certa historicidade do termo barthesiano para entender o processo de parricídio de Arturo contra Bolaño. Chamo de processo porque, conforme é abordado mais adiante, na relação Arturo vs Bolaño, o assassinato não se concretiza por inteiro. É necessário assinalar que, em *Fedro ou Da Beleza*, Platão já anunciava que a escrita corroeria a ideia de autoria como domínio de sentido, uma vez que, a partir do momento em que há escrita, perde-se a individualidade do que é dito, já que o discurso passa a pertencer, agora, a quem lê, e não a quem o profere.¹⁰ É possível observar, neste caso, que a oralidade atrai a ideia de deus-autor, senhor do sentido do discurso, enquanto a escrita a dissipa.

Na contemporaneidade em que se dá a literatura bolaniana, a oralidade permite saber da vida do escritor, porque ele constrói sua imagem a partir daquilo que expõe a respeito de si mesmo em entrevistas, conferências e outros textos predominantemente orais. A literatura passa a

⁸ BARTHES, *A morte do autor*, 2012, p. 57-64.

⁹ BARTHES, *A morte do autor*, 2012, p. 64.

¹⁰ PLATÃO, *Fedro ou Da Beleza*, 2000, p. 11-17.

servir como verificação da fala do escritor e é devido a uma espécie de pacto implícito que o leitor vê em Ivanóv, por exemplo, o medo de Bolaño de ser um escritor medíocre, porque esse suposto pacto leva a crer que a escrita é, em alguma medida, o derramamento do eu que escreve, esteja ele falando ou não na voz de um *alter ego*. Este pacto suposto e implícito se aproxima do que Lejeune chamou de “Pacto 0”, quando “O leitor, segundo seu humor, poderá ler essa a narrativa no registro que quiser”.¹¹ Cabe lembrar que o “Pacto 0” é apenas uma aproximação conceitual do que tentamos expor aqui, pois, embora o leitor compreenda o texto a partir dos seus humores, o autor tenciona essa compreensão a partir das imagens que cria por meio de sua exposição pública e fora do campo literário.

No caso de múltiplos narradores, como em *Os detetives selvagens*, pode-se pensar que o eu do autor desaparece não só por sua incapacidade de existir diante de sua criação, como propôs Roland Barthes, mas também por um processo de despedaçamento. A consciência do autor se reverbera em muitas consciências de narradores-personagens e acaba por desaparecer como marca biográfica, ou biografema. O relato de Auxilio Lacouture, narradora de *Amuleto*, que antes aparece em *Os detetives selvagens*, é um exemplo interessante da dissolução dessas marcas biográficas, porque o texto fala de Arturo e o suposto pacto de leitura leva a crer que há algo da subjetividade de Roberto Bolaño naquela escrita, entretanto, é a impressão da personagem-narradora que sobressai, e com ela a subjetividade deste outro, que aqui não é Arturo e nem Bolaño, é Auxilio, como podemos observar:

Arturito tinha cumprido com seu dever, e sua consciência, sua terrível consciência de machinho latino-americano, em teoria não tinha nada a se censurar. Tinha se apresentado como voluntário no dia 11 de setembro. Tinha montado guarda absurda numa rua vazia. Saíra de noite, tinha visto coisas, e dias depois havia sido preso durante uma batida policial. Não o torturaram, mas esteve preso por uns dias, e durante esses dias se comportou feito um homem. Sua consciência provavelmente estava tranquila.¹²

¹¹ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 34-35.

¹² BOLAÑO, *Os detetives selvagens*, 2006, p. 200.

Ainda parece relevante pontuar que tanto em *Amuleto*, em que a história de Auxilio parece ser o centro da narrativa, quanto em *Os detetives selvagens*, em que aparentemente não há centro narrativo, mas os diversos quadros retomam sempre os nomes de Arturo Belano e Ulises Lima, existe a possibilidade de verificação de fatos da vida de Roberto Bolaño em episódios vivenciados por Arturo Belano na ficção. O que torna mais complexa a identificação de uma fronteira entre realidade e ficção nesses dois exemplos é o fato da narração ser realizada por subjetividades diversas a Arturo e Bolaño que, volta e meia, atravessam a subjetividade de autor e *alter ego* e se confundem com ela.

Quando Roberto Bolaño fala de Arturo Belano em suas obras, o faz a partir da voz de outras personagens. Arturo Belano é narrador em alguns contos de Bolaño, mas, em geral, fala de outros, no que diz respeito à matéria da narrativa. O Arturo Belano que fala de si, o faz pelas marcas do discurso, marcas de estilo. O exame dessas marcas é fundamental para aprofundar as questões sobre o eu Bolaño vs Belano. Entretanto, esta análise, como entrada para uma questão mais ampla, não pode se ocupar dele agora. Interessa saber que é, quem sabe, nas marcas de discurso que encontraremos elucidações mais amplas sobre Arturo ou sobre Bolaño e isso acaba por ofuscar a questão biográfica e voltar os olhares para as questões de autoria, pois, a questão que aqui se coloca é a de identificar quem é responsável pelo discurso posto nas obras. Arturo e Bolaño são um duplo, e tende-se a pensar numa marca biográfica sempre que se lê Arturo Belano nas obras de Roberto Bolaño. Entretanto, o que se pensa como biografema também pode ser observado na voz de outros narradores, diferentes de Arturo, como observamos no medo de Ivanóv, em 2666.

É conhecida a antipatia de Roberto Bolaño por Octavio Paz e pelo que o segundo representava no contexto mexicano dos anos 70 – a sacralização da literatura e separação da matéria da vida unidas a uma excessiva preocupação com as formas. É possível notar essa rejeição nos textos do *Infrarrealismo* e em declarações de Bolaño em entrevistas e palestras. Quem assina estes textos é Roberto Bolaño e não se tem dúvida de que a autoria daquele pensamento pertence a ele. Em *Detetives...*, não é incomum encontrar o rechaço a Octavio Paz. Já nas primeiras páginas,

García Madero discute um conceito formal com alguns membros do “Real Visceralismo”:

Como sei que ele não sabia? Porque cometi o erro, no primeiro dia da oficina, de lhe perguntar. Não sei em que estaria pensando. O único poeta mexicano que sabe de cor essas coisas é Octavio Paz (nosso grande inimigo), os demais nem têm ideia, pelo menos foi o que me disse Ulises Lima minutos depois de eu me integrar e ser amistosamente aceito nas fileiras do realismo visceral.¹³

Como se lê, o narrador é García Madero, a ideia é de Ulises Lima. Arturo só aparece tangencialmente no trecho citado (pode-se imaginar que ele estava presente na reunião). A marca biográfica de Roberto Bolaño aqui identificada corresponde a uma imagem dele como autor, é uma opção estética que compõe a consciência criativa do escritor, mas não deixa de trazer como referente o que é real sobre Roberto Bolaño. Assim, a singularidade do eu está comprometida na medida em que este eu está presente no discurso de diferentes enunciadores. Essas múltiplas inscrições do eu podem apontar para uma tentativa de sobrevivência do autor, algo como uma tentativa do escritor de manter o domínio de sentido sobre a obra. Os aspectos biográficos em *Os detetives selvagens* são um sinal de que o autor está vivo na obra. A numerosidade de atos de fingir,¹⁴ legitimados pela variedade de narradores e personagens que trazem marcas de um autor e da pessoa que foi Roberto Bolaño são opções estéticas, compõem o estilo bolaniano de narrar e, portanto, produzem um efeito de apagamento do eu, diante da impossibilidade de narrá-lo integralmente, mas, ao mesmo tempo remetem à presença do autor e ao domínio sobre o narrado.

Pode-se tomar Arturo Belano como principal marca biográfica em *Os detetives selvagens*. A personagem convencionada como *alter ego* de Roberto Bolaño, que não é o narrador, contribui para compreender que a produção dentro de um espaço autobiográfico não é o principal intento

¹³ BOLAÑO, *Os detetives selvagens*, 2006, p. 16.

¹⁴ Para Iser (*O fictício e o imaginário*, 2013 [1996]), o texto ficcional perpassa os atos de fingir, procedimentos de passagem do real ao fictício, que pressupõem a seleção, a combinação e a auto-indicação. Bolaño realiza esses atos a partir de referentes de sua vida pessoal e de suas ideias, concepções políticas e éticas. Essas opções de seleção acabam por borrar as duas outras etapas dos atos de fingir, já que a percepção pessoal dos fatos e o pensamento são já impregnados do fictício. Mais além, na ordem do discurso, parece inevitável a presença do fictício.

do escritor, mas sim, uma permanência do autor, portanto, uma marca de autoria. Bakhtin, ao pensar a personagem em Dostoiévski coloca que:

A personagem [...] interessa como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. [...] não importa o que a personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.¹⁵

A autonomia da personagem em relação ao autor, conforme marca Bakhtin, acena para a compreensão de que Arturo Belano não é Roberto Bolaño, que é independente, mas, como *alter ego*, é um outro de si e, assim, Arturo Belano pode ser Roberto Bolaño. Se o autor não pode permanecer na obra porque a existência dela implica em sua morte, ele resiste colocando-se na obra, sobrevive nela. Roberto Bolaño retorna em Arturo, mas não é um retorno do mesmo Roberto Bolaño, é um eu que retorna por meio de uma alteridade independente, autoconsciente e consciente do mundo. A voz narrativa negada a Arturo Belano em *Os detetives selvagens* é um artifício que maquia esse intuito de permanência do autor, uma vez que a negação da voz pode ser tida como uma negação da responsabilidade pelo discurso. Roberto Bolaño opta por falar de si a partir do ponto de vista biográfico, já que se projeta em Arturo Belano, assumindo a responsabilidade com a verdade, conquistando a confiança do leitor, que são próprias da biografia, e rejeitando as alcunhas da personalidade autobiográfica, em que a mentira é uma aspecto importante, já que a mentira, na autobiografia, fala da percepção do eu sobre si mesmo. Trata-se de uma simulação de estruturas discursivas, que tendem a confundir não só a percepção dos sujeitos como seres totalizados, aqui compreendidos como a figura do autor, mas também coloca em jogo o que é próprio da ficção e da realidade.

É a partir da leitura de *Os detetives selvagens* que se considera Arturo Belano como *alter ego* de Roberto Bolaño porque ele opta por se colocar no lugar do outro e esse olhar de fora de si determina um senso de convencimento significativo na produção do efeito de real. O jogo de simulação e dissimulação do eu aparece com a intenção de questionar o

¹⁵ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 2015, p. 52.

lugar ocupado pelo autor e pela ausência deixada por ele no ato da escritura. O mesmo texto que permite emancipação da personagem vai possibilitar que o autor reafirme sua presença. Roberto Bolaño permanece em Arturo Belano porque dá a ele os dispositivos que, como autor, possuiria, articulando e direcionando a leitura para uma intenção de sentido.

2666, embora apresente uma unidade menos perceptível do que em *Os detetives selvagens*, já que a obra foi inicialmente pensada como uma série e não como um único volume, mostra uma particularidade narrativa mais presente. Há um narrador que percorre as cinco partes distintas da obra, que se afirma como principal voz narrativa e que aponta para uma onisciência sobre a obra. Essa voz não se nomeia e, a não ser que fosse oportuno observar as marcas do narrador no discurso, não seria possível determinar sua identidade, ficando a cargo do leitor decidir que ela é a voz do autor e que a forma de narrar, bem como toda opção de escritura, se trata do estilo da escrita bolaniana.

Em nota publicada na primeira edição de 2666, Ignacio Echevarría, um dos editores de Bolaño, fala a respeito do narrador:

Uma derradeira observação, que talvez não seja demais adicionar. Entre as anotações de Bolaño relativas a 2666 se lê, num apontamento isolado: "O narrador de 2666 é Arturo Belano". E em outro lugar acrescenta, acrescenta, com a indicação "para o fim de 2666": "E isso é tudo, amigos. Fiz tudo isso, vivi tudo isso. Se tivesse forças, me poria a chorar. Despede-se de vocês Arturo Belano".¹⁶

A reveladora nota de Echevarría, para Lejeune,¹⁷ não representa um dado significativo para considerar o caráter autobiográfico que Arturo Belano adquire nas narrativas de Roberto Bolaño. Lejeune, em seu ensaio "definitivo" sobre a autobiografia, *O pacto autobiográfico*, rejeita as declarações, entrevistas, notas e tudo mais que seja externo ao texto e que possa servir de argumento para confirmar as relações de identidade entre autor, narrador e personagem principal.¹⁸ Além disso, o que Bolaño aponta em suas anotações é que Arturo Belano narra os acontecimentos de 2666, e não há indicação de que Bolaño se autoidentifique como Arturo, ao menos não neste momento.

¹⁶ BOLAÑO, 2666, 2010, p. 852.

¹⁷ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014.

¹⁸ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 15-55.

A comparação de *Os detetives selvagens* e de *2666* assinala a necessidade de compreender como a ficção se configura na narrativa bolaniana, enquanto literatura contemporânea. Parece certo que há algo de Roberto Bolaño escritor na personagem de Arturo Belano. Trata-se de entender o que é essa relação entre um e outro. Caro cita uma entrevista do escritor que aponta para o entendimento da personagem para além da ficção:

Em *Os detetives selvagens*, dentro da rede de testemunhos que compõem o segundo capítulo, está o de Perla Áviles, que Bolaño usou para contar a adolescência de Arturo Belano, ou sua própria vida a partir de seu *alter ego*, o personagem que, em suas palavras, é o que ele gostaria de ter sido ou, talvez, aquele de que se salvou de ser.¹⁹

O caráter redentor que o escritor atribui à personagem indica a sobrevivência do autor na obra, já que, num pacto implícito estabelecido com o leitor, o escritor apresenta informações sobre sua subjetividade, que virão a constituir sua imagem de escritor e que, no campo literário, são verificáveis em episódios vividos ou narrados por diversas personagens. Numa análise de obsessão classificatória e tomando como referências as ideias de Lejeune, que desconsideram tudo que está fora do livro impresso, a etiqueta mais adequada para o caso Arturo Belano seria a ideia de “romance autobiográfico”, que se trata de “textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la”.²⁰

Arturo Belano não é personagem em *2666*. Ao colocá-lo como narrador, Bolaño está de fato assumindo a existência desse outro autor, assume a existência de um outro que fala por ele, que abriga a onisciência da obra e que como autor é este outro, não ele, que morre e que retorna no processo de criação. Arturo Belano não é Roberto Bolaño, é um ente limitado à ficção, mas é um autor e como autor Arturo Belano

¹⁹ CARO, *Bolaño Infra. 1975-1977: Los años que inspiraron Los Detectives Salvajes*, 2010, p. 31. (Tradução nossa). No original: En *Los detectives salvajes*, dentro del raudal de testimonios que componen el segundo capítulo, está él de Perla Áviles, que Bolaño usa para contar la adolescencia de Arturo Belano, o su propia vida a partir de su *alter ego*, el personaje que, en sus palabras, es lo que le hubiera gustado ser o, tal vez, aquello de lo que se salvó de ser.

²⁰ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, 2014, p. 29.

é eu e o outro passa a ser Roberto Bolaño. O escritor abdica de sua voz para dá-la a uma personagem. É a salvação da morte absoluta, o parricídio não concretizado. Observar Arturo Belano do ponto de vista dialógico – em *Os detetives selvagens* e em *2666* –, apesar da heteronímia, acena para pensá-lo como um procedimento de autoficcionalização do escritor Roberto Bolaño, já que “não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘dar feição’ a uma história”.²¹ Entretanto, talvez seja prematuro e limitante estabelecer que Arturo Belano é definitivamente um produto da ficção. A rubrica da autoficção pode ser utilizada como um caminho para a leitura do todo da obra de Bolaño, para pensá-la a partir da autoria, considerando as marcas autobiográficas como um indicativo de estilo, que me parece mais interessante do que o trabalho de verificação dos fatos. Não interessa saber se Arturo Belano é ou não Roberto Bolaño, mas entender que ambos assumem a condição de eu no jogo narrativo e que isso é sobrevivência.

O que sabemos de Roberto Bolaño perpassa o que sabemos de Arturo Belano. O autor, escreveu *2666* à espera da morte, a morte real, aquela da qual ele não poderia fugir se dilatando em outros, olhando-se à distância, olhando o mundo à distância, mas por dentro, a partir das vísceras. Talvez por isso, por essa impossibilidade de fugir da morte, tão determinante, é que Bolaño não tenha escrito ou declarado nada que deixasse respostas totalizantes sobre si mesmo, ou sobre como via a si mesmo e, por isso, seja tão difícil responder “Quem é ele?”, por essa descrença no enredamento e sequenciamento da vida, por uma impossível continuidade estável de sua própria vida, que ele afirmou ter em certa entrevista reproduzida por Jorge Herralde:

As únicas autobiografias interessantes são as dos grandes policiais ou as dos grandes assassinos, porque, de alguma maneira, rompem com esse molde deprimente e real de que o destino dos seres humanos é respirar e um dia deixar de fazê-lo.²²

²¹ GASPARINI, Autoficção é o nome de quê?, 2014, p. 187.

²² HERRALDE, *Para Roberto Bolaño*, 2005, p. 85. (Tradução nossa). No original: Las únicas autobiografias interesantes son las de los grandes policías o la de los grandes asesinos, porque de alguna manera rompen esse molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo.

Não se trata, portanto, de encaixotar a obra de Bolaño, limitá-la à classificações e olhares antolhados. Trata-se de diversificar a leitura e propor caminhos. Como começo, este trabalho deixa mais perguntas do que respostas. As mais necessárias, como a análise das marcas discursivas que possibilitariam comprovar, quem sabe, que o narrador e autor de 2666 é Arturo Belano, podem ser exploradas posteriormente. Por hora, fiquemos com a ideia de que tanto Bolaño quanto Arturo são a persistência do eu, que se dilata para sobreviver.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de Ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Comesu e Sírio Possenti. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Comesu e Sírio Possenti. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Tradução de Eduardo Brandão. 4. reimpress. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução de Eduardo Brandão. 5. reimpress. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARO, Montserrat Madariaga. *Bolaño Infra. 1975-1977: Los años que inspiraron Los Dectetives Salvajes*. Santiago do Chile, RIL editores, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Michel Foucault, Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: GEN/Forense Universitária, 2015.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: Acantilado, 2005.

ISER, Wolfgang. *O ficção e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora EduERJ, 2013.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maira Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PARRINE, Raquel. A ficção da ficção: derramamentos de um “eu” em Roberto Bolaño. *Revista Línguas e Letras*. v. 11, n. 21, 2. semestre de 2010.

PLATÃO. *Fedro ou Da Beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

TSUNUM. *Nada utópico nos es ajeno: Manifiestos Infrarrealistas*. Guanajuato, 2013.

Alencar, autor de *A dama das camélias*

Karoline dos Santos

Daniel Henri-Pageaux, teórico da imagologia, campo de estudo que tem como objetivo investigar as diferentes imagens do outro, afirma que:

A imagem conduz a cruzamentos problemáticos, nos quais aparece como elemento revelador, particularmente esclarecedor do funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário (quem escreve, o que e como escreve sobre o Outro) e em seu imaginário [que não pode ser outro senão o imaginário social]¹

Com base nessa afirmação de Pageaux, nossos estudos serão feitos de modo a analisar como a imagem ambígua e dicotômica de Lúcia é construída a partir do olhar masculino de Paulo. A análise será feita levando em consideração a metodologia-teórica de análise imagológica, a qual se divide em quatro níveis que são eles respectivamente: a) o Léxico; b) Sequência narrativa; c) Cenário e d) Ponto de vista.

O primeiro nível é a análise do conjunto lexical que nos permite perceber de que forma o outro é construído através das escolhas lexicais, e principalmente, o uso de adjetivos que revelam se é feito um juízo de valor sobre o Outro. O segundo nível, a sequência narrativa, trata das relações hierarquizadas geralmente em contraposição, como por exemplo: civilização x barbárie ou masculino x feminino. É na sequência narrativa que poderemos verificar se há o detrimento ou preferência a uma imagem. O terceiro nível é o cenário que indica se há reforço,

¹ PAGEAUX, *Musas na encruzilhada*: ensaios de Literatura comparada, 2011, p. 110.

confirmação, reafirmação ou questionamento da imagem que é construída, bem como indica o lugar de quem enuncia. O quarto nível, o ponto de vista do narrador, nos permite tirar conclusões sobre o modo de representar o outro e sua visão de mundo e, conseqüentemente, seu imaginário e verificar se este é produto de sua época ou não.

Lúcia sob o olhar de Paulo

Lucíola (1862), romance de José de Alencar, remonta a história de Lúcia. Nascida Maria da Glória, Lúcia troca de nome quando se torna uma cortesã que rapidamente adquire fama, dinheiro e notoriedade no cenário carioca no século XIX. Paulo Silva é o narrador autodiegético de *Lucíola*. Ele é um jovem pernambucano, recém-chegado à Corte Carioca em 1855, e apaixona-se à primeira vista por Lúcia sem saber de sua profissão. O romance é narrado em primeira pessoa e são relatos de Paulo em um tempo distante do tempo vivido, o que é bastante problemático uma vez que ele acessa suas reminiscências para narrar episódios e impressões que aconteceram há um certo tempo.

No primeiro nível de análise faremos um breve levantamento do léxico utilizado por Paulo para construir a imagem de Lúcia tomando por exemplo: o primeiro encontro dos dois, a primeira relação sexual e a apresentação de Lúcia na casa de Sá. Esses trechos são essenciais e definem bem a distinção de imagens que Paulo tem em mente.

O primeiro encontro de Paulo e Lúcia é regado de inocência e idealização por parte do jovem que se encanta ao vislumbrar a beleza casta que Lúcia aparenta ser. No primeiro encontro dos dois, Paulo não sabe que Lúcia é uma cortesã famosa, apenas aprecia sua singela beleza como espectador:

Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofado, e deixava perder pela cobertura derreada do carro a mão pequena que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarrado com ares altivos, decididos, que afetam certas mulheres à moda. No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que ilumina a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à

sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração.²

No relato desse primeiro encontro, Paulo se refere à Lúcia como *encantadora menina*, com muita *graça simples e harmoniosa*; possuidora de um *perfil suave e delicado*. Através das adjetivações, Paulo romantiza a imagem de Lúcia como a de uma donzela angelical que difere da *altivez de certas mulheres à moda*. Apesar de no momento da escrita Paulo saber que se trata de uma cortesã, ele resgata com precisão a primeira impressão e os sentimentos suscitados do momento que a vira pela primeira vez. Ao longo do romance é perceptível a retomada da imagem de Lúcia como uma donzela angelical, e sua construção como tal permanece a mesma após Paulo saber da condição de Lúcia como uma mulher pública.

Na primeira relação sexual de Paulo e Lúcia, as impressões de Paulo sobre Lúcia adquirem uma outra tonalidade:

Era outra mulher. O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam tímidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes nas narinas que tremiam com o anelo do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra. Era uma transfiguração completa.³

Em contraposição com as impressões que Paulo teve do primeiro encontro com Lúcia, ele mesmo propõe uma comparação com essa outra mulher. O rosto *cândido e diáfano* de outrora cede espaço para um rosto com *toques ardentes e fulgor estranho*. A descrição desse trecho é pautada principalmente no conceito da *femme fatale*, que é a mulher sedutora que engana o homem. A imagem de abismo é por várias vezes suscitada no discurso de Paulo, como uma forma de caracterizar Lúcia dentro desse arquétipo feminino, que carrega o homem para o abismo. Paulo utiliza a expressão *abismo de sensualidade* para marcar uma sensualidade que é deliciosa, mas ao mesmo tempo maldita.

² ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 21.

³ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 29.

Lúcia é convidada por Sá para se apresentar em um banquete que ele dará. Paulo, Sr. Couto e Rochinha também são convidados. O que Paulo menos espera é que Lúcia se apresentaria nua na frente dos convi-vas a pedido de Sá, como uma surpresa para o amigo. Após presenciar a cena, Paulo se retira e reflete sobre o que acabara de ver:

Compreenda agora por que a bacante ficou fria e gelada para mim, na sua ardente lascívia. A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, a estátua animada de desejos que eu não havia excitado, em vez de provocar em mim a admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco; eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante, do que agora na sua fulgurante impudência. Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluído que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando, porém, a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisso uma profanação da beleza da criatura humana, que não tem nome. É mais do que a prostituição; é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para desperta-lhes o tardo apetite.⁴

Em sua reflexão sobre as possibilidades de nudez feminina, Paulo aceita bem a nudez voltada para o prazer do amante e para a arte, e rejeita a nudez com o objetivo de satisfazer os prazeres carnis dos homens. Ali, Paulo reconhece uma situação digna de asco e repulsa. Lúcia ter se tornado *fria e gelada* mesmo em um momento de *ardente lascívia* evoca a imagem degradante que Paulo presenciou e lhe provocou *vergonha e asco*. As escolhas lexicais de Paulo evocam a beleza *deslumbrante* de Lúcia, mas ao mesmo tempo essa beleza está estreitamente ligada à *profanação*, ao vício e ao impudor. É uma beleza não digna e não casta.

A partir do breve levantamento do léxico utilizado para descrever e caracterizar Lúcia em suas diferentes manifestações, é possível perceber a criação de duas imagens: a imagem da Lúcia angelical e a imagem da Lúcia luciferina. Com a criação das duas imagens de Lúcia, as relações hierarquizadas se estabelecem da seguinte forma: a imagem de Lúcia angelical e Lúcia luciferina alternam em momentos distintos. A imagem

⁴ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 47.

da Lúcia angelical é aceita e exaltada por Paulo através das adjetivações de cunho positivo que expressam pureza, recato, candura e graça. Paulo preza pela imagem de Lúcia como uma donzela, uma senhora da sociedade, virtuosa e digna. Esta imagem é posta em evidência enquanto a imagem de Lúcia como cortesã é preterida, julgada e desprezada.

Ocorre uma preferência por parte de Paulo por Lúcia angelical, sua construção de imagem está estreitamente relacionada aos padrões sociais esperados da mulher dessa época. A visão de uma mulher doce, angelical e melancólica é um símbolo para a sociedade do século XIX. Paulo tem uma ideia e um conjunto de valores pré-estabelecidos referentes às características de uma mulher considerada digna para a sociedade. Em contrapartida, a imagem de uma mulher desviante da “norma” é vista negativamente e por consequência carrega descrições que possuem carga semântica negativa (*demoníaca, infernal, etc...*). Ocorre um preterimento com relação a Lúcia *femme fatale*. Ao longo do romance, Paulo domestica e apaga gradativamente a imagem de Lúcia que não lhe é aceitável.

O cenário carioca para o corpo feminino

Nessa seção, nos deteremos apenas no deslocamento dos personagens dentro dos espaços públicos e privados e analisaremos de que forma o roteiro cultural contribui para que ocorra um reforço, confirmação, reafirmação ou questionamento da imagem que é construída.

Um dos primeiros encontros de Paulo e Lúcia acontece no espaço público, na festa da Glória, em que Lúcia é vista sozinha. “Só então notei que aquela moça estava só e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão devia-me ter feito suspeitar da verdade.”⁵ Paulo percebe que a falta de um acompanhante do sexo masculino ao lado de Lúcia deveria ser percebida de antemão. Podemos perceber que há uma regência de comportamento social e normas sociais a serem seguidas pelas mulheres.

Michelle Perrot, em seu livro *Mulheres públicas*, afirma que: “uma mulher decente só anda com um homem. Sozinha, ela corre o risco de ter

⁵ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 19-20.

problemas, assédio sexual ou policial, violência e violação. Sem dúvida, o espaço da cidade nunca é simples para as mulheres”.⁶ Lúcia desloca-se pelas ruas do Rio de Janeiro, na maioria das vezes sozinha, arriscando sua vida duplamente. Primeiramente pelo fato de ser mulher e depois pelo fato de ser uma cortesã.

Perrot vai afirmar que existem papéis definidos para as mulheres, na sociedade, e que elas possuem uma função de representação. Complementamos ainda que há papéis diferentes para as mulheres: a mulher do proletariado, a burguesa, a cortesã, a escrava... todas devem representar respectivamente o que cada papel exige. No caso de Lúcia, ela deverá performar o papel da cortesã e com isso se dedicar às atividades relacionadas à sua posição social. No trecho abaixo, Perrot comenta sobre as áreas de transição em que as mulheres têm um papel de representação:

No teatro, na Ópera, no café-concerto, elas ocupam o palco, logo substituído pelas telas de cinema e pelo esplendor das estrelas. Nos bulevares, nos salões ou no concerto, lugares múltiplos da recepção mundana, as mulheres têm uma função de representação. Sua elegância, seu luxo e mesmo sua beleza exprimem a riqueza ou prestígio de seus maridos ou de seus companheiros. Espetáculo do homem, elas são também o objeto de desejo deles.⁷

O que se torna problemático aqui é o seguinte: se suprimirmos a informação de que Lúcia é uma cortesã, Lúcia seguiria as mesmas normas sociais de qualquer dama distinta quando se trata da sua presença no espaço público. Eis as vantagens de uma cortesã bem paga: ela tem ares de dama distinta e tem o poder de confundir apenas rapazes do interior como Paulo. Rapazes que não fazem ideia da dimensão do mercado do prazer na Corte Carioca e suas diversas facetas.

A representação de um papel social tem um peso importante. O papel social que Lúcia representa no espaço público é o da cortesã que esbanja beleza e luxo. Ela está centrada nas atividades que uma certa elite tem o hábito de praticar: Lúcia vai ao teatro, compra perfumes, vestidos e ostenta luxo. Aos poucos desavisados interioranos que não sabem de sua fama, ela poderia se passar por uma donzela rica; aos que

⁶ PERROT, *Mulheres públicas*, 1988, p. 29.

⁷ PERROT, *Mulheres públicas*, 1988, p.15.

sabem, ela apenas cumpre seu papel mundano de esbanjar o dinheiro do amante do momento.

Há um questionamento da imagem de Lúcia, com relação a Paulo, não somente dentro do espaço privado, bem como no espaço público. Sua presença nos espaços públicos causa alvoroço e Lúcia é um símbolo de poder e ostentação de seu amante. No entanto, para Paulo, é no espaço público que ele se deparou com a Lúcia, menina doce do primeiro encontro, sem saber que era uma cortesã, pois nenhum traço em sua aparência ou modo de se vestir denunciava sua profissão.

Podemos afirmar que há dois momentos distintos: no primeiro, o cenário ajuda a promover uma confirmação de estereótipo de cortesã por parte da sociedade. Lúcia age de acordo com o que é prescrito para o estereótipo de uma cortesã, de acordo com o imaginário da sociedade carioca. Ela desempenha todas as atividades referentes à sua profissão. No segundo momento, ocorre uma subversão, em que Lúcia já não é mais vista socialmente cumprindo seu papel e há um questionamento por parte da sociedade, ela se mantém na esfera doméstica.

Com relação a Paulo, não é possível afirmar que há a confirmação de um estereótipo, mas sim um questionamento constante dele. Lúcia carrega particularidades que a afastam da ideia de cortesã, e essas particularidades são notadas apenas por Paulo, que por não ser da capital e ter interesse na pessoa de Lúcia, presta mais atenção aos detalhes que os outros não conseguem ou não se interessam em enxergar. A todo momento Paulo se questiona a respeito de Lúcia, seja na esfera pública ou privada.

Ponto de Vista e Imaginário

Lucíola é narrado pelo narrador-personagem Paulo da Silva, o jovem que se apaixona por Lúcia, e é através dele que temos acesso ao desenvolvimento da narrativa. Paulo narra a história de seu caso amoroso com Lúcia a partir de um momento distante do ato da escrita, e para isso, ele acessa suas reminiscências.

Podemos dizer que há um desdobramento de Paulo na posição de personagem: o Paulo eufórico, entusiasmado, que sentiu as emoções e que participou dos eventos e suas aventuras com Lúcia, e o Paulo

narrador-escrevente, mais velho, que possui a “pena calma e refletida”.⁸ Paulo narra sua história com Lúcia, seis anos após a morte da amada, ele já não é mais o mesmo de suas lembranças, assim como Lúcia.

Paulo é o protagonista e narrador da sua história de amor com Lúcia e, majoritariamente, temos sua perspectiva sobre Lúcia, que é seu objeto. No entanto, na primeira parte do livro é possível perceber a existência de outros enunciadores que transpassam a enunciação de Paulo, seja oferecendo um ponto de vista diferente ou reforçando, contrapondo, adicionando alguma opinião ou informação sobre Lúcia.

Oswald Ducrot em *O dizer e o dito*, afirma que:

De uma maneira análoga, o locutor, responsável pelo enunciado, dá existência, por meio deste, a enunciadores, dos quais ele organiza os pontos de vista e as atitudes. E sua própria posição pode se manifestar, seja porque ele se assimila a esse ou a aquele dos enunciadores, tomando-o como representante (o enunciador é, então, atualizado), seja, simplesmente, porque ele escolheu fazê-los aparecer e o aparecimento deles é significativo, mesmo que ele não se assimile a eles.⁹

Conforme pode-se observar, a enunciação do locutor é interpelada pela multiplicidade de pontos de vista, dos quais o locutor também é um organizador. Ele seleciona e escolhe se vai assimilar ou não a posição dos outros enunciadores. Nesta seção, nos deteremos especificamente ao ponto de vista de Paulo, na função de locutor, e sua interação com os outros personagens quando se trata da construção da imagem de Lúcia.

Através do discurso de Sá, Paulo sabe qual é a profissão de Lúcia, e é a partir da afirmação do amigo que Paulo assimila a mesma posição de Sá. Em outros termos, por não conhecer Lúcia, ele acredita nas palavras do amigo que possui mais tempo de Corte. Ele acredita, porém procura alguma evidência externa ao discurso de Sá que possa sugerir que o amigo está correto. O fato de Lúcia não estar acompanhada de um homem de laços familiares é a prova de que Sá está correto. Não basta ser a companhia de um homem, há de ser dentro do núcleo familiar: pai,

⁸ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 18.

⁹ DUCROT, *O dizer e o dito*, 1987, p. 193.

marido ou irmão. Se ela está sozinha em uma festa de rua e o amigo afirma sutilmente que ela é uma cortesã, deve ser verdade.

Em outros momentos, Paulo vai assumir uma posição enunciativa diferente, como por exemplo, na continuação da conversa com Cunha, sobre o motivo que fez Lúcia destituí-lo do posto de amante, Cunha relata:

- São águas passadas. Estávamos falando da simplicidade de seu trajar. A razão é outra; pura avareza.
- Como! Não disse que ela não se deixava levar pelo interesse? Não compreendo. Uma mulher que rejeita ofertas brilhantes e leva o seu escrúpulo a nunca pedir, nem mesmo uma coisa insignificante... Essa mulher não pode ser avarenta! O senhor conserva algum ressentimento – disse eu sorrindo.¹⁰

A multiplicidade do foco narrativo representa a multiplicidade da representação do real. Quando temos Sá, Cunha e outros homens que falam sobre Lúcia, temos uma tensão e choque de pontos de vista, que criam assim, uma imagem não definida de quem é Lúcia. Enquanto temos Paulo que apresenta as contradições de Lúcia e as nuances de sua alternância, hora luciferina, hora angelical.

A relação entre as múltiplas vozes e perspectivas que são apresentadas através do ponto de vista de Paulo, conferem um caráter de indefinição sobre quem é Lúcia. É preciso levar em consideração que nos primeiros momentos ele não a conhece muito bem, ele só tem acesso às informações dos ex-amantes de Lúcia. Rabatel afirma que:

Se, portanto, pensamos em *Homo Narrans* como sujeito, é na medida em que sua fala é complexa, heterogênea, mas, ainda, e, sobretudo, porque ela é opaca. Por aquilo que narra e, sobretudo, pelo próprio fato de narrar, encenando diferentes centros de perspectiva, o sujeito que narra abre, potencialmente, uma caixa de Pandora de onde saem vozes autorizadas e outras que o são menos, mas que, no entanto, desestabilizam a autoridade das primeiras, de modo que a narrativa, longe de ser uma ilustração de uma verdade preestabelecida, abre-se para possibilidades infinitas de interpretação.¹¹

¹⁰ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 34.

¹¹ RABATEL, *Homo Narrans*, 2016, p. 22.

É também importante levar em consideração o fato de que quem narra é Paulo. Ele sendo recém-chegado ao Rio de Janeiro, não acostumado às regras sociais da Corte, pinta Lúcia através de uma perspectiva diferente dos demais. Ele é um interiorano que se muda para a capital com grandes expectativas de um futuro promissor, não sabe distinguir ou lidar com os jogos de interesse da sociedade carioca. Sendo assim, é na narração desse homem provinciano que Lúcia nasce e pode ser pintada ou narrada carregando características que remetem à candura e pureza que os habitantes da capital não conseguem ver. É preciso que seja um homem do interior, que se encontre fora do centro, para enxergar as virtudes de uma cortesã através de seu olhar ingênuo e ainda não contaminado pela perspectiva da capital.

No Rio de Janeiro do século XIX, existia uma série de regras sociais que deviam ser seguidas, pudemos ver que Lúcia, ao estar desacompanhada na festa da Glória, era indício de que algo não está correto de acordo com a norma social vigente, em que uma figura masculina deve acompanhar a mulher. A agre decepção de Paulo quando ele descobre que a doce menina de que ele está enamorado, na verdade, é a maior cortesã do Rio de Janeiro e as humilhações que estão reservadas à essas mulheres são alguns exemplos de um imaginário social conservador, que preza pela imagem da donzela casta que é escolhida para casar. No entanto, o que se percebe no livro é que para satisfazer os desejos da carne, são às cortesãs que os homens recorrem.

O imaginário presente na obra é um imaginário que não aceita regeneração à prostituta. A partir do momento que ela entra em estado de decadência, não há nenhuma redenção reservada a ela, não há mobilidade de condição sem que ocorra o resgate e evidência daquela reputação decadente. Nos personagens Sá, Rochinha e Couto é possível verificar quão rígida e conservadora é a moral carioca frente às prostitutas. Sá e Couto foram ex-amantes de Lúcia e a forma com que eles veem essas mulheres-objetos é apenas relacionada ao deleite e prazer masculino no mercado da prostituição. Não há particularidades entre elas, a não ser relacionada à beleza ou qualquer atributo exterior. No trecho abaixo, Paulo e Lúcia discutem sobre os rumores que Sá contara para Paulo, a respeito de ele viver à custa de Lúcia:

Lúcia ficou lívida; tinha compreendido.

– Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?

– Quem diz isso? Eu é que não posso te aceitar por semelhante preço. À custa da honra...é muito caro, Lúcia!

– Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Esses objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disso é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem aprover! O mundo é lógico!¹²

Lúcia se vê presa às normas sociais impostas pela sociedade: a que uma cortesã não deve dar-se a quem bem entender, sem receber para tal. Dar-se de graça está estritamente relacionado a amar, e o amor é algo externo e proibido no mundo obscuro da prostituição. O amor é casto e puro, não é reservado a quem já vendeu o corpo para vários homens. Lúcia, por um curto momento, parece esquecer de sua posição como objeto sexual e vocifera contra o sistema, reclamando sua individualidade, privacidade e opção de escolha; como qualquer outra mulher livre, ela pode ter o direito de escolher ter o homem que bem deseja. Porém, ela retoma à realidade e se lembra que não passa de “uma coisa pública” a ser utilizada sem que diga não.

O divertimento sexual masculino das classes mais abastadas, ou de quem pode pagar o preço, está ligado à prostituição de mulheres de origem pobre. Lúcia, aos poucos, suspende as cortinas que escondem o mundo da prostituição, ela indica a hipocrisia dos homens que abandonam suas mulheres em casa, se escondem para não serem vistos e que a difamam por puro despeito, como no caso de Cunha; revela as orgias sexuais de homens consideráveis na sociedade carioca e por fim, aponta o dedo para os homens que lucram através da prostituição do corpo feminino, como no caso de Jacinto:

¹² ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 68.

Encontram-se no Rio de Janeiro homens como o Jacinto, que vivem da prostituição das mulheres pobres e da devassidão dos homens ricos; por intermédio dele vendia quanto me davam de algum valor. Todo esse dinheiro adquirido com a minha infâmia era destinado a socorrer meu pai, e a fazer um dote para Ana.¹³

Com relação a esfera familiar, quando o pai de Lúcia descobre que ela se vendeu em troca de algumas moedas de ouro, para salvar a vida da família, Lúcia é expulsa de casa e obrigada a viver da mesma forma que obtivera as moedas, sobreviver vendendo o próprio corpo. No trecho abaixo, Lúcia conta como e por que tomou o nome de Lúcia e o alívio em ter forjado sua própria morte nas documentações. Ser uma prostituta era algo terrivelmente cruel por conta, primeiramente, dos julgamentos alheios, pela venda do corpo atrelada às constantes humilhações e escárnio, e mais ainda, a vergonha que seria levada aos parentes e família. O pai de Lúcia prefere ter a filha morta do que prostituída. Essa é uma atitude muito forte e remete à uma rigidez do padrão de conduta moral, em que vender o corpo é muito pior do que a morte. Isso também mostra que no modelo familiar brasileiro da época, ter a honra da filha subtraída, no caso, pela circunstância dos eventos, é algo que exige uma atitude drástica e punição severa por parte do pai. É um indício que a honra e virtude feminina são valores que devem ser cultivados à qualquer custo. Por isso, Paulo teoriza e reflete sobre os valores morais.

Com relação a Paulo, que é um recém-chegado à Corte, ele não está acostumado com as regras sociais do local, no entanto, seus valores morais aparentam ser bem rígidos. A idealização da mulher amada, com “leves longes de melancolia” e candura faz parte de um imaginário de como a mulher perfeita (para casar) deve ser.

O que acontece é que Paulo vem do interior, onde possivelmente não existem cortesãs tão refinadas e distintas como as da capital. O que pode existir em um Pernambuco no século XIX é a utilização de escravas como forma de satisfazer os desejos libidinosos, algo barato e palpável para Paulo. Logo, a presença de uma linda moça de pele branca, com ares doces e bem vestida, remetendo à cultura provinciana, deve ser moça boa para casar. Eis o grande engano de Paulo: assumir que a mesma

¹³ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 106.

prática cultural do interior é igual à da capital. Por isso ele questiona Sá se Lúcia é verdadeiramente uma cortesã, por conta também dos modos sérios, do jeito de falar, das roupas, em geral, por conta de sua performance social.

Lúcia domina as sutilezas da Corte em que ser e parecer são coisas totalmente distintas. Tanto que ela avisa ao rapaz “as aparências enganam tantas vezes”.¹⁴ No imaginário de Paulo, um interiorano, a imagem que se faz da prostituta está relacionada a algo demoníaco, infernal, repulsivo, uma espécie de entidade do mal que há de ser percebida pelos modos nada distintos, pelas roupas, talvez, extremamente chamativas e conversas de teor altamente erótico. Ele parece não acreditar que uma prostituta pode ter um rosto diáfano, pele alva, exalar candura e pureza.

Conforme mencionamos acima, Paulo tem valores morais muito rígidos. Apesar de estar apaixonado por Lúcia, em nenhum momento, ele menciona a possibilidade ou demonstra intenção de casar com Lúcia e fazê-la uma mulher honrada. Ele sabe que há um abismo entre os dois e por mais que Lúcia saia da prostituição, como ela faz, sempre será lembrada pela sociedade, que não fará questão de esquecê-la. Pelo mesmo lado Lúcia, que sabe que não pode cumprir o papel de esposa, por isso, pede a Paulo que tome Ana, menina ainda virtuosa, como esposa.

Podemos dizer que *Lucíola* é um romance moralista e reflete os costumes sociais da sociedade carioca no século XIX. O preconceito e hipocrisia com relação às cortesãs por parte de Paulo, Sá, Sr. Couto e outros homens que foram amantes de Lúcia é evidente. Conforme pudemos observar, o preconceito contra as cortesãs é presente no seio da sociedade carioca e se arrasta até à própria cortesã que tem consciência de sua posição de objeto. Lúcia sabe que nunca poderá voltar a ser a mesma que era antes de adentrar na prostituição, sabe que nenhum homem decente irá se casar com ela e que provavelmente não constituirá família. O fato de Lúcia não ansiar por uma vida ao lado de Paulo e escolher Ana, sua irmã mais nova, para casar-se com ele demonstra a realidade social da vida da cortesã. Ela sabe que Paulo, sendo um homem decente, jamais poderia se casar com ela, para isso ela oferece sua irmã

¹⁴ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 20.

mais nova. Pelo mesmo lado, Paulo, que sabe que sua reputação está em jogo ao ser visto associado a uma cortesã ou ex-cortesã, aceita.

Alencar, o autor de *A Dama das Camélias*

– *Está bem; deixemos em paz A Dama das Camélias.*

Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando!

– *Oh! Juro-lhe que não!*¹⁵

Na primeira parte pudemos observar, através da análise imagológica de Pageaux, como a imagem de Lúcia é construída a partir do olhar de Paulo. As escolhas lexicais que Paulo utilizou para retratar Lúcia, o jogo de imagens entre a oposição dicotômica: Lúcia luciferina e Lúcia angelical, bem como o detrimento de uma em relação à outra, o reforço do estereótipo de cortesã por parte da sociedade e o questionamento deste por parte de Paulo. Todos esses elementos das seções anteriores corroboram a criação da ideia do feminino retratado pelo masculino. A ideia de que Lúcia, na posição de cortesã, em uma sociedade patriarcal conservadora, é uma imagem da alteridade, imagem que Paulo constrói em seu discurso.

Nessa segunda parte do trabalho, propomos uma análise comparatista do romance de José de Alencar. É a partir da presença de uma cena no capítulo XV de *Lucíola*, que podemos trabalhar agora sob o viés comparatista, estabelecendo uma intertextualidade direta e explícita com o romance de Alexandre Dumas Filho, *A dama das Camélias*. Nesse capítulo, trabalharemos fora do sistema de fontes e influências da Escola Francesa, em que, na maioria das vezes, o viés comparatista era pautado apenas na análise das similaridades. E também, fora do sistema em que a fonte é privilegiada e sempre lembrada como obra originária, ao passo que a influência é tratada como uma mera cópia ou imitação.

Nosso objetivo aqui é, primeiramente, discutir o panorama da formação da literatura brasileira, para então analisarmos a posição de *Lucíola* como um romance importante que revela as características da sociedade brasileira da época com relação ao tema da cortesã. E, também, afastar *Lucíola* da alcunha de mera cópia de *A dama das Camélias*.

¹⁵ ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 83.

O romance brasileiro, na posição de obra segunda, é complexo, subverte e rompe com o modelo francês. Faremos nossa análise baseado no ensaio de Silviano Santiago, “Eça, o autor de Madame Bovary”,¹⁶ em que Silviano atribui ao romance de Eça de Queirós maior complexidade por conta, principalmente, da construção *mise en abyme* presente no romance, permitindo que os personagens tenham um momento de reflexão sobre a própria situação em que estão circunscritos. Temos a intenção de desenvolver melhor esse capítulo, posteriormente, em uma pesquisa à parte.

No Romantismo, período conhecido por conferir características mais brasileiras à nossa literatura e contribuir com uma literatura que exalte a identidade nacional, temos um romance de costumes e acima de tudo sentimental como *Lucíola*. O projeto ambicioso de Alencar e dos românticos em criar uma literatura independente estava historicamente pautado no momento de independência do Brasil (1822). Era preciso que houvesse uma distinção entre literatura portuguesa e brasileira.

Os textos fundadores da literatura brasileira, assim como os textos das literaturas hispano-americanas, são basicamente relatos da chegada dos portugueses e espanhóis que descrevem a terra, sua fauna e flora e seus habitantes, principalmente. Com o passar do tempo e o nascimento de uma identidade brasileira e, conseqüentemente, uma preocupação maior com as questões nacionais, houve o surgimento de temáticas propriamente brasileiras nos movimentos literários, como por exemplo a poesia satírica de Gregório de Matos, que criticava os governadores da Bahia, diferentemente dos textos do Quinhentismo em que havia a predominância descritiva através da perspectiva do colonizador.

É preciso levar em consideração que os movimentos literários eram majoritariamente importados diretamente da Europa e em solo brasileiro proliferaram à sua maneira, com seus traços particulares. Ocorre uma miscelânea de elementos europeus que se adaptam ao contexto brasileiro, como o caso do nosso Neoclassicismo que é muito influenciado pela mitologia greco-romana e que nossos poetas assumem pseudônimos latinos.

¹⁶ SANTIAGO, Eça, o autor de Madame Bovary, 1978.

É com a declaração de Independência do Brasil que surge a oportunidade de criar verdadeiramente um projeto nacional que consolide o Estado brasileiro, essa jovem Nação. Mas como criar uma literatura propriamente brasileira quando não existia uma tradição literária autóctone consolidada? Os movimentos literários que se sucederam eram majoritariamente marcados pela presença de elementos europeus que eram assimilados pela cultura brasileira, sem qualquer crítica ou reflexão. Contudo, vale ressaltar que no Modernismo, a proposta antropofágica se estabeleceu de maneira a utilizar a cultura estrangeira para então criar uma arte autenticamente brasileira. A apropriação do modelo europeu aparece como uma solução para contribuir na formação da nossa literatura. Silviano Santiago em "O entre-lugar do escritor latino-americano" vai afirmar que: "o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue".¹⁷ O papel do escritor latino americano consistiria em romper e transgredir o cânone. O escritor latino-americano vai assimilar o modelo europeu, mas não sem antes estabelecer uma reflexão e crítica, não se trata da criação de uma mera cópia, tanto que, conforme diz Santiago, muitas vezes a obra segunda vai afrontar e negar a primeira, que é o caso de *Lucíola*, perante *A Dama das Camélias*.

Quando Alencar decide tomar emprestado o texto de Dumas Filho, ele tem conhecimento da recepção que o livro teve na França, o quão aclamado foi e que, futuramente, poderia se tornar um cânone expressivo da literatura francesa. A distância temporal entre a primeira publicação de *A dama das Camélias* e *Lucíola* é de catorze anos. Pageaux, no trecho abaixo, comenta a respeito do uso de textos estrangeiros para elaboração da imagem do estrangeiro:

Em primeiro lugar, uma questão que pertence à Literatura comparada: a utilização de textos estrangeiros para a elaboração de uma imagem do estrangeiro implica a questão da intertextualidade, isto é, da validade cultural de certos textos "modelos" (por que razão um certo texto será eleito em um sistema cultural como "modelo"

¹⁷ SANTIAGO, O entre-lugar do escritor latino-americano, 1978, p. 25.

da cultura estrangeira observada?). Todo o fenômeno de intertextualidade (como, aliás, todo fenômeno de “recepção”) deve passar pela interrogação “imagológica”, isto é, comparatista: por que, em um dado momento, um certo texto representa uma determinada cultura? Por que tal texto é lido e interpretado, de tal maneira? ¹⁸

Diversas devem ter sido as razões para Alencar escolher *A dama das Camélias*, como obra estrangeira para se estabelecer um diálogo. A que mencionamos acima é relacionada à recepção que o livro teve na França. Poderíamos complementar e dizer também que uma das razões pode estar relacionada ao fato de o texto de Dumas Filho ser também um romance de costumes que retrata a Paris e a vida das cortesãs no século XIX. A literatura sobre as *demi-mondaines*¹⁹ e sua regeneração foi um tema bastante explorado na França, e vários escritores puderam criticar, evidenciar e refletir à sua maneira.

Valéria de Marco afirma que:

Evocando Marguerite Gautier, Alencar não está apenas mobilizando a memória de seus leitores para enriquecer sua pecadora arrependida com os matizes daquela famosa personagem dos salões franceses. Com este recurso literário ele quer discutir o aproveitamento dos modelos importados; desenvolver uma reflexão sobre as relações entre a literatura nacional e a estrangeira através das lentes oferecidas pela modernidade romântica; nacionalizar o tema da regeneração da mulher perdida; criar, enfim, o perfil da cortesã do Império. ²⁰

Para estabelecer esse contato entre o estrangeiro e o local, Alencar adapta o tema da cortesã regenerada e cria a cortesã regenerada brasileira por excelência. É a partir de uma cena no capítulo XV de *Lucíola*, em que uma intertextualidade direta é estabelecida com a obra *A Dama das Camélias*, que servirá como gatilho para o diálogo com uma literatura comparada. Santiago afirma que:

¹⁸ PAGEAUX, *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura comparada*, 2011, p. 117.

¹⁹ *Demi-mondaines*: Na França, no século XIX, a palavra semi-mundana designava as mulheres mantidas por homens ricos.

²⁰ DE MARCO, *O Império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*, 1986, p. 148.

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma originalidade do modelo, do arcabouço abstrato dramático do romance ou do poema, mas da transgressão que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante.²¹

Em *Lucíola*, no capítulo XV, Lúcia é encontrada lendo *A Dama das Camélias* numa construção *mise en abyme*. Ao inscrever a personagem do romance, lendo um outro romance sobre uma situação parecida com a sua cria-se, assim, um momento e oportunidade para refletir sobre o modelo importado. Abaixo citamos, em linhas mais exatas, como funciona o procedimento e a cena em que ocorre a *mise en abyme*.

Chegando uma tarde vi Lúcia assustar-se e esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

– Estavas lendo?

Ela perturbou-se.

– Não: estava esperando-o.

– Quero ver que livro era.

Meio à força e meio rindo consegui tomar o livro depois de uma fraca resistência. Ela ficou enfadada.

Era um livro muito conhecido – *A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se, por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia, teria, como Marguerite, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?

Ela tornou-se de lacre sentindo o peso de meu olhar.

– Esse livro é uma mentira!

– Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Marguerite ame?

– Talvez; porém nunca dessa maneira! –, disse indicando o livro.

– De que maneira?

– Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria então entre o amor e o vício? Essa moça não sentia, quando se lançava nos braços de seu amante, que eram os sobejos da corrupção que lhe oferecia? Não temia que seus lábios naquele momento latejassem ainda com os beijos vendidos? ²²

²¹ SANTIAGO, Eça, autor de *Madame Bovary*, 1978, p. 58.

²² ALENCAR, *Lucíola*, 2004, p. 81-82.

Nesse trecho pode-se perceber Lúcia lendo sobre as experiências da vida amorosa de uma cortesã fictícia, experiências que se aproximam muito de sua própria vida, criando assim, um breve efeito de espelhamento por conta da situação amorosa em que as duas se encontram: cortesãs que se apaixonaram por rapazes sem fortuna. Em contrapartida, é nesse momento de crítica e reflexão de Lúcia e reprovação das atitudes de Marguerite que Lúcia procura sua individualidade como sujeito, reflete sobre sua situação através da experiência do outro e decide seguir um rumo diferente de Marguerite.

São muitas as diferenças entre as heroínas de Alencar e Dumas Filho e ao longo dos dois romances poderíamos delinear os pontos de divergência e convergência entre elas. Por conta disso, acaba sendo um erro falar em plágio da obra francesa, conforme durante muito tempo Alencar foi acusado, assim como Eça de Queirós.

Enquanto Lúcia rejeita a ideia de amor de Marguerite, em que a entrega do mesmo corpo que foi vendido anteriormente se configura um amor não puro, uma vez que aquele corpo já foi coisa pública e vários homens o usaram; Marguerite mantém vivo o pensamento de que a pureza do corpo é irrelevante para o amor. Com isso, podemos perceber a reflexão que as duas cortesãs têm sobre a ideia de amor. Lúcia é mais conservadora e moralista, em uma situação que é impraticável que o amor seja maculado pela sujeira da prostituição, por outro lado, Marguerite se livra dessas amarras morais e não pensa que a entrega do mesmo corpo pudesse diminuir a veracidade de seu amor.

Nesse capítulo de *Lucíola*, em que Lúcia critica as atitudes e ideologias de Marguerite, e Paulo afirma que ele não é Armando e ela não é Marguerite, ocorre a concretização da ruptura com o modelo europeu. Em "Eça, autor de *Madame Bovary*", Silviano Santiago reflete sobre o uso da construção *mise en abyme* no romance, presente na peça escrita por Ernestinho que tematiza sobre adultério feminino, situação similar à que Luísa, personagem de *Primo Basílio*, está vivendo.

Santiago afirma que:

O círculo que se estabelece em torno dos personagens do *Primo Basílio* e da peça *Honra e Paixão* vai se estreitando cada vez mais, organizando quase que por completo a vida imaginária de Luísa. Daquela espécie de desdobramento pelo reflexo, passamos a uma forma de simbiose, onde os personagens do romance perdem a sua identidade e se perdem nas máscaras dos personagens da peça de Ernestinho, atores que são, e nos meandros da intriga estabelecida pelo Dumas Filho de Portugal.²³

Em *Lucíola*, a *mise en abyme* é criada a partir da leitura de um livro famoso em que, conforme mencionamos acima, Lúcia veste a máscara de Marguerite e Paulo a de Armando, por conta da mesma situação amorosa em que o casal se encontra. Santiago afirma que no caso lusitano, ocorre uma simbiose e a identidade dos personagens do romance é perdida nas máscaras dos personagens da peça. O oposto ocorre no caso brasileiro, em que temos o reforço da identidade através da diferença. A afirmação: “Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando!” funciona como uma reflexão crítica consciente. Na posição de espectadora do desenlace amoroso de Marguerite e Paulo, Lúcia pode, com base nesse afastamento produzido por conta da narrativa em abismo, produzir uma reflexão crítica e em seguida tomar uma atitude diferente da de Marguerite.

A crítica moralista e incisiva que Lúcia levanta contra Marguerite é uma prova do reflexo do imaginário da sociedade brasileira perante à francesa. Pode-se perceber a moral rígida e conservadora, produto do imaginário social brasileiro que é impiedoso com as prostitutas. Diferentemente, em *A Dama das Camélias*, Armando tem sonhos de se casar com Marguerite, que apesar, de assim como Lúcia, saber sua posição social, entrega-se ao desejo do amado. No entanto, é na figura do pai de Armando, o senhor Durval, que se expressa as moralidades e este frisa as impossibilidades para seu filho, um jovem com uma carreira promissora, envolver-se com uma cortesã que, por fim, o arruinaria. Assim, Armando pede que Marguerite não o procure mais. Prudence Duvernoy, amiga de Marguerite e ex-cortesã, também aconselha Armando a não se arruinar por conta de Marguerite, que seria muito dispendiosa. Nessas duas figuras temos a personificação dos valores morais, na figura do pai, que não aceita que o filho se relacione afetivamente com uma cortesã,

²³ SANTIAGO, Eça, autor de *Madame Bovary*, 1987, p. 62.

e das relações movidas à dinheiro, na figura de Prudence, que para chamar Armando à realidade, enumera precisamente todos os gastos de Marguerite, seus caprichos, a pensão que recebe de cada amante e seus gastos relacionados à doença, para no fim, tentar convencer Armando a não ser arruinado pela cortesã.

Paulo e Armando são muito diferentes. Armando parece ser menos rígido moralmente do que Paulo. Em um certo momento na narrativa, Armando reflete a respeito do quão difícil é fazer uma cortesã se apaixonar, em contraposição a mocinhas de dezesseis anos. Não há um questionamento insistente a respeito de Marguerite, diferentemente de Paulo, Armando aceita a cortesã com seus modos e não há uma contraposição de imagens.

No caso brasileiro, não temos a presença da figura paterna de Paulo intervindo no relacionamento dos dois, no entanto, a figura da moralidade rígida brasileira se faz presente na própria concepção dos personagens masculinos, principalmente, Sá, Cunha e Couto e Paulo. No entanto, na relação de Paulo os termos financeiros não aparecem tão especificadamente da forma que foram expressos em *A dama das Camélias*, a questão da moral parece ser muito mais cara à sociedade brasileira do que o dinheiro em si. O peso do dinheiro na sociedade francesa é considerável, ao ponto que Marguerite possui diversos amantes ao mesmo tempo para tentar se manter financeiramente. Já Lúcia não possui vários amantes concomitantemente. Ela é amante de cada um por vez. Isso expõe o quão dispendioso era ser uma cortesã na França, que não se podia dar ao luxo de manter um amante por vez. Paulo demonstra certa preocupação com o dinheiro, mas ele é consciente e agrada Lúcia dentro de suas possibilidades financeiras. Ao passo que Armando entra no vício do jogo e hipoteca a casa para ter dinheiro para pagar as dívidas de Marguerite.

A dama das Camélias abre a narrativa em um tom imperiosamente moralista em que o narrador cita o exemplo de Jesus ter perdoado Maria Madalena como num apelo para ter pena e piedade das mulheres perdidas, em contraposição, em *Lucíola* não há espaço para apelação de cunho religioso. Algo que é importante mencionar é o reconhecimento dado a Marguerite em vida e muito mais após a morte, que é reconhecida

por todos como “uma boa moça” apesar de ser cortesã. A preocupação com a imagem de ser uma exceção no mundo das cortesãs é enfatizada de diversas maneiras ao longo do romance. Em *Lúciola*, esse reconhecimento é dado apenas por Paulo, que pôde conhecer Lúcia mais intimamente, apenas ele e a senhora G.M., que lê as cartas, são testemunhas do caráter diferenciado de Lúcia.

Para concluir, através da leitura e da breve comparação entre alguns aspectos dos dois romances, pudemos observar o reaproveitamento do modelo europeu por Alencar. Alencar cria a obra “segunda” estabelecendo um diálogo direto com a “primeira”, no entanto, sua intenção é de questionar e romper com o modelo “originário”. Para isso, ele molda Lúcia de acordo com o contexto brasileiro, em que a pobreza e a falta de condições levaram Lúcia a adentrar no mercado da prostituição, a preocupação da sociedade carioca com a honra da mulher, o forte preconceito que a própria cortesã tem contra a sua profissão, a contradição por parte de Paulo com relação ao caráter ambíguo de Lúcia. Podemos perceber que ao longo do romance ele delinea a cortesã brasileira à sua maneira, com suas particularidades em oposição à Marguerite, e a concretização da ruptura com o modelo ocorre com o uso da construção *mise en abyme* que permite uma reflexão de Lúcia.

Referências

- ALENCAR, José. *Luciola*. São Paulo: Editora Moderna, 2004.
- DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Luciola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Fontes, 1987.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura comparada*. Elementos Editora UFSM. 2011. p. 109-127.
- PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1988.
- RABATEL, Alain. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa: pontos de vista e lógica da narração teoria e análise*. São Paulo: Cortez Editora, 2016. v. 1.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do escritor latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. Eça o autor de Madame Bovary. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Crônica da casa assassinada – uma obra polifônica? (Modulações teóricas de um debate crítico)¹

Helena de Barros Binoto

Mapeando o debate

Lúcio Cardoso (1912-1968) publica em 1959 sua obra-prima, *Crônica da casa assassinada*, “pela qual”, de acordo com Alfredo Bosi, “perpassa um sopro de romantismo radical”, a qual “fixa as angústias de um amor que se crê incestuoso”.² Bosi acrescenta que, nessa fase, o romancista se direcionava para uma forma de romance “em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapusessem mas se combinassem no nível de uma escritura cerrada, capaz de converter o descritivo em onírico e adensar o psicológico no existencial”.³

De maneira fragmentada, a *Crônica* narra a história dos Meneses, uma família tradicional do interior de Minas Gerais, que é contada através das perspectivas dos diversos narradores existentes na obra. O romance conta com dez narradores, mais especificamente com dez narradores-personagens (André, Valdo, Ana, Padre Justino, Farmacêutico, Médico, Coronel, Nina, Betty e Timóteo). Cada um deles narra, de sua própria perspectiva, a história da família Meneses, de sua derrocada física e moral, sempre tomando Nina como peça-chave dos desencadeamentos da narrativa.

¹ Este artigo apresenta um primeiro momento, ainda incipiente, de minha pesquisa e minhas reflexões acerca da questão da polifonia na obra de Lúcio Cardoso.

² BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 2017, p. 442.

³ BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 2017, p. 442-443.

Ainda na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi tece as seguintes considerações:

Refina-se na *Crônica* o processo de caracterização. Em vez de referências diretas, são as cartas, os diários e as confissões das pessoas que conheceram a protagonista (e dela própria) que vão entrar como partes estruturais do livro. A tragédia de um ser passa a refletir-se no *coro das testemunhas*; e estas percorrem a vária gama de reações, que vai da febre amorosa ao ódio, deste à indiferença ou ao juízo convencional. O “caso” psicanalítico sai, portanto, do beco da autoanálise e assume dimensões familiares e grupais.⁴

A partir das ponderações feitas por Bosi, podemos perceber por que a *Crônica*, desde os primórdios, foi, e ainda é, um desafio para a crítica e para a historiografia da literatura brasileira, em vista da “opção [de Lúcio] por pulverizar a narrativa, que se apresenta sob a forma de fragmentos”.⁵ Pouco mais de uma década após o lançamento da *Crônica*, Bosi já atentava, mitigadamente, para uma problemática que viria a assombrar a fortuna crítica de Lúcio Cardoso, quando emprega o termo “coro” para caracterizar a instância narrativa da obra. A problemática propriamente dita da *multiplicidade de vozes* no romance de Lúcio viria definitivamente à tona após a publicação, em 1981, da primeira edição brasileira de *Problemas da poética de Dostoiévski*, livro no qual Mikhail Bakhtin discorre sobre a *polifonia* narrativa do grande escritor russo.

Por conta da referida fragmentação enunciativa, a *Crônica da casa assassinada* é caracterizada em grande parte de sua fortuna crítica como uma obra polifônica. Podemos perceber, portanto, que a questão das múltiplas vozes sempre foi um problema estrutural para a análise da *Crônica*. Uma das abordagens mais recentes deste tópico é a de Elizabeth Cardoso, com seu artigo “Personagem feminina e múltiplas vozes em *Crônica da casa assassinada*”,⁶ no qual ela retoma a discussão empreendida em seu livro *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*,⁷ em que revisita o debate sobre a polifonia em Lúcio.

⁴ BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 2017, p. 442.

⁵ BUENO, *A tormenta da existência*, 2000, p. 24.

⁶ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “*Crônica da casa assassinada*”, 2013.

⁷ CARDOSO, *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*, 2013.

Na primeira parte de seu artigo, Elizabeth Cardoso relata que o problema da polifonia, tomada como a principal característica da obra, acabou segmentando a fortuna crítica da *Crônica* em duas vertentes: a dos que a leem sob o olhar de Mikhail Bakhtin, a partir da sua célebre abordagem de Dostoiévski, e a dos que julgam a obra como um fracasso técnico de Lúcio Cardoso. Na segunda parte de seu artigo, a autora responde essa questão da multiplicidade de vozes e logo após propõe uma leitura a partir da figura feminina pelo viés da psicanálise, apontando também para uma problemática da verossimilhança/inverossimilhança da obra de Lúcio. Para reconstituir o debate, Elizabeth Cardoso recupera escritos de Mario Carelli e Nelly Novaes Coelho.

Mario Carelli, um dos maiores especialistas em Lúcio Cardoso, preocupou-se em publicar uma edição crítica de *Crônica da casa assassinada* (1991, 1ª ed.), na qual reuniu diversos artigos de professores, críticos e pesquisadores que dissertaram a respeito de Lúcio e de sua obra-prima. Em sua maior parte, a fortuna crítica caracterizou a obra como polifônica, tese também defendida por Carelli em "*Crônica da casa assassinada*: a consumação romanesca". Em um dos artigos que compõem a versão crítica intitulado "Lúcio Cardoso e a inquietude existencial", Nelly Novaes Coelho vai contra essa premissa, sustentando que apenas uma única voz atravessa o romance de Lúcio, desbancando-se, assim, a tese de uma obra polifônica.

A primeira vertente da fortuna crítica de Lúcio Cardoso, representada por Mario Carelli, dissemina a tese da polifonia na *Crônica*. Carelli fala sobre as múltiplas personalidades de Lúcio Cardoso e sobre como elas influenciaram a peculiar narrativa da *Crônica*, dando ao autor o título de "escritor dilacerado",⁸ expressão retomada em diversas partes do texto. Carelli reforça, ao longo de seu artigo, a ideia de manifestação das diversas facetas da personalidade de Lúcio:

Muito se falou da vida de escritor maldito, angustiado, dilacerado entre a formação e as convicções religiosas e, de outro lado, tanto sua tendência à autodestruição pelo álcool como seu fascínio pela

⁸ CARELLI, *Crônica da casa assassinada*: a consumação romanesca, 1996, p. 625.

transgressão homossexual. Essas tensões levaram-no a uma lucidez dolorosa que não tolerava a comédia social: "Não foi apenas todos os sexos que Deus me deu: também todas as formas de morrer".⁹

Carelli conclui, então, a respeito da narrativa da *Crônica*, que "o percurso humano e artístico evocado sumariamente desembocou nesse romance propriamente polifônico, não só pela opção narrativa fragmentária, mas, sobremaneira, pela complexidade de suas criaturas".¹⁰ A multiplicidade de personalidades do autor seria tal que teria ecoado e se transformado na multiplicidade de vozes existentes na obra.

Já a segunda vertente, a que aponta para um fracasso técnico de Lúcio Cardoso, é representada por Nelly Novaes Coelho, para quem haveria uma única e invariável voz a permear a *Crônica*:

Obviamente, a onipresença dessa voz não seria o elemento negativo na estruturação dos romances, pois, via de regra, cada romancista, cada poeta, cada artista enfim, tem uma única problemática, e é ela que alicerça toda a sua criação. Porém em Lúcio essa onipresença adquire uma peculiar característica. Nota-se, portanto, que acima de tudo suas personagens parecem servir de instrumento a uma presença mais forte: a voz do narrador... essa voz que faz, de todos os romances, um obsessivo e angustiante monólogo, a desvendar, em bruscos clarões, uma sede de vida e de afirmação existencial em que se sente o halo do demoníaco.¹¹

É importante enfatizar que Coelho, além de alegar que as personagens são apenas mecanismos para conceber a presença/voz do narrador, também contesta a existência da polifonia na multiplicidade de personagens. Para ela, o "talento essencialmente de poeta" de Lúcio justificaria "a ausência de despersonalização que é facilmente verificada na manipulação desse foco narrativo múltiplo (= multiplicação de perspectivas distintas, elucidando cada qual a sua visão de um fenômeno central, no caso a personalidade enigmática de Nina)".¹² A autora conclui que o predomínio dessa única voz na obra faz com que esta se torne inverossímil:

⁹ CARELLI, *Crônica da casa assassinada*: a consumação romanesca, 1996, p. 637.

¹⁰ CARELLI, *Crônica da casa assassinada*: a consumação romanesca, 1996, p. 638.

¹¹ COELHO, Lúcio Cardoso e a inquietude existencial, 1996, p. 778.

¹² COELHO, Lúcio Cardoso e a inquietude existencial, 1996, p. 782.

Dessa ausência de despersonalização decorre inevitavelmente a inverossimilhança em que caem a cada momento os vários depoimentos, prejudicando a magia que fluindo da narrativa deve envolver o leitor e fazê-lo participar daquilo que é narrado. Assim, através de todos os focos o que permanece sempre indisfarçável é a voz a que já aludimos acima, aquela voz que dá a coerência interna de seus romances e faz com que todas as personagens surjam como máscaras diversas de um único ser.¹³

Em suma, enquanto para Carelli a multiplicidade de personalidades do autor é tanta que se desdobra numa obra verdadeiramente polifônica, para Coelho, ao contrário, o predomínio de uma invariável voz autoral na *Crônica* gera uma narrativa inverossímil.

Elizabeth Cardoso, em seu artigo supracitado, aponta que “o conceito [de polifonia], em Carelli, abarca um amplo espectro e, rigorosamente, não basta para determinar tal característica num romance”,¹⁴ ou seja, ela discorda de Carelli e apresenta seus argumentos para tal contestação, como, por exemplo: “há elementos comuns nas estratégias dos diversos narradores, sendo o mais evidente deles o recurso à memória, primeiro abalo na tese da polifonia”,¹⁵ “outro elemento que também compromete a polifonia é a semelhança no modo de escrever dos narradores-personagens”.¹⁶ Para sustentar a sua discordância, Elizabeth Cardoso apoia-se em Nelly Coelho, para quem a *Crônica* “mantém uma voz inalterada e inconfundível”:¹⁷ “por diferenciado que seja ele [o mundo romanesco de Lúcio Cardoso] no plano da fabulação, por distintas que sejam suas personagens [...] algo há que permanece inalterável: uma ‘voz’ que se revela”.¹⁸

Apesar disso, Elizabeth Cardoso defende Lúcio do ataque feito por Coelho quando esta diz que a obra é inverossímil:

Para compor essa sinfonia Lúcio fundamentou o livro em três pilares, a linguagem, a mulher e a verdade. Uma tríade unida pela incerteza e que se retroalimenta. Assim, para além das intrigas folhetinescas, pode-se ler em *Crônica da casa assassinada* o esforço de evidenciar que onde o saber completo escapa (na linguagem)

¹³ COELHO, Lúcio Cardoso e a inquietude existencial, 1996, p. 782

¹⁴ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”, 2013, p. 111.

¹⁵ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”, 2013, p. 114.

¹⁶ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”, 2013, p. 115.

¹⁷ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”, 2013, p. 111.

¹⁸ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”, 2013, p. 111.

pulsa a possibilidade de configurar o feminino e a verdade, uma vez que, por serem elementos marcados pela ambiguidade, favorecem a vocação da linguagem para o engano e podem ser estabelecidos de modo *verossímil*.¹⁹

Além disso, Elizabeth Cardoso sustenta a existência de um “narrador-regente” que orquestraria toda a *Crônica*:

O narrador-regente, em sua tarefa fictícia de organizar o dossiê, não lança mão de documentos oficiais, como certidões de nascimento e casamento, registro de imóveis ou jornais da época, compilando apenas testemunhos pessoais, definitivamente marcados pela memória. Em todo caso, ressalta-se aqui a tentativa de forjar sua atuação de comando sobre as narrativas — selecionando, recortando, acrescentando e, conseqüentemente, modificando o texto dos narradores-personagens, tornando-o, automaticamente, algo como regente de um coral.²⁰

Isso posto, retornemos à discussão teórica sobre a polifonia.

Polifonia: modulações teóricas

Mikhail Bakhtin, referência fundamental da fortuna crítica da *Crônica*, faz as seguintes colocações em sua leitura de Dostoiévski:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.²¹

Ainda sobre a polifonia, Bakhtin acrescenta:

a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de

¹⁹ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”, 2013, p. 130.

²⁰ CARDOSO, Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”, 2013, p. 114.

²¹ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1981 [1929], p. 4-5.

princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.²²

Uma obra polifônica é, portanto, aquela em que cada personagem tem autonomia sobre sua própria voz, sua visão de mundo e seu ponto de vista. Logo, de acordo com a definição de Bakhtin, parece realmente temerário afirmar que a *Crônica* seja uma obra polifônica, pois, apesar de haver diversos narradores, suas vozes não soam, individualmente, “independentes e imiscíveis”, no sentido bakhtiniano.

Devemos nos atentar, contudo, para a guinada que Carlos Alberto Faraco, um dos maiores especialistas brasileiros na obra de Mikhail Bakhtin, percebe na teorização bakhtiniana sobre o romance posteriormente ao seu *Problemas da poética de Dostoiévski*,²³ obra na qual a polifonia é postulada como “um princípio artístico que constrói um todo estético radicalmente democrático em que todas as vozes têm igual poder e valor e interagem em contraponto dialógico”, em suma, como uma “espécie de ágora perfeita”.²⁴ Observando, então, que “a categoria estética ‘polifonia’ desaparece completamente do discurso bakhtiniano alguns poucos anos depois”, e que “quando ele elabora sua teoria do romance, nos anos 30, não faz qualquer referência a ela”, Faraco então se indaga:

É impossível não ficar com a pulga atrás da orelha diante desse completo abandono de uma categoria tão extensamente valorada no livro sobre Dostoiévski. Teria Bakhtin percebido que seu impulso utópico o tinha conduzido, de novo, a um beco sem saída? Teria se dado conta de que um mundo radicalmente democrático e dialógico, do qual estão ausentes relações de poder, de subordinação, de redução da alteridade era um exagero quimérico?²⁵

Desaparecida a polifonia, “na teoria do romance, o que aparece é a heteroglossia e o que Bakhtin diz ser ainda mais importante, a heteroglossia dialogizada”, explica Faraco, concluindo: Bakhtin “não abandona, portanto, o conceito de multidão de vozes, nem de seu contraponto

²² BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1981 [1929], p. 16.

²³ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1981 [1929].

²⁴ FARACO, Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares, 2011, p. 25.

²⁵ FARACO, Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares, 2011, p. 25.

dialógico (categorias, aliás, constitutivas do discurso romanesco). O que desaparece é a equipolência e a plenivalência”.²⁶

Apontamos que Bakhtin é uma referência fundamental para a fortuna crítica de Lúcio Cardoso, mas vale a pena especificarmos de que Bakhtin estamos falando: o de *Problemas da poética de Dostoiévski*,²⁷ em que se postula a profusão de vozes autônomas sem hierarquização das mesmas no romance dostoiévskiano. Já o Bakhtin da *Teoria do romance* abandona esta concepção utópica de polifonia, mas “não abandona o conceito de multidão de vozes, nem de seu contraponto dialógico”, portanto “não abandona uma concepção da irredutibilidade do outro”.²⁸

Bakhtin atentar^á, de fato, para a existência de uma “bivocalidade” no heterodiscurso tal como representado na narrativa romanesca:

O heterodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é *discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor. A palavra de semelhante discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor. Nessa palavra há duas vozes, dois sentidos e duas expressões. Ademais, essas duas vozes são correlacionadas dialogicamente, como que conhecem uma à outra (como duas réplicas de um diálogo, conhecem uma à outra e são construídas nesse conhecimento recíproco), como se conversassem uma com a outra. A palavra bivocal é sempre interiormente dialogada.²⁹

Além disso, Bakhtin ora insiste que esse “discurso do outro na linguagem do outro” é sempre “enformado” e “emoldurado” por um discurso moldurador com o qual aquele entra, então, em “relação dialógica”:

É necessário observar o seguinte: incluído no contexto, o discurso do outro sempre sofre certas mudanças semânticas por mais precisa que seja a sua transmissão. O contexto que moldura o discurso do outro cria um fundo dialogante cuja influência pode ser muito grande. Através dos meios correspondentes de *molduragem* podem-se conseguir transformações muito substanciais de um

²⁶ FARACO, Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares, 2011, p. 25-26.

²⁷ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1981 [1929].

²⁸ FARACO, Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares, 2011, p. 26.

²⁹ BAKHTIN, *Teoria do romance I*, 2015, p. 113.

enunciado alheio citado com precisão. [...] Inserida no contexto do discurso, a palavra do outro não entra em contato mecânico com o discurso que a moldura, mas numa unificação química (no plano semântico e expressivo); o grau de influência dialogante recíproca pode ser imenso. Por isso, quando se estudam as diferentes formas de transmissão do discurso do outro não se pode promover uma separação entre os meios de enformação do próprio discurso do outro e os modos de sua molduragem contextual (dialogante); uma é inseparável da outra. Tanto a enformação quanto a molduragem do discurso do outro (o contexto pode começar a preparar de muito longe a inserção do discurso do outro) traduzem o ato único de relação dialógica com tal discurso, relação essa que determina todo o caráter de sua transmissão e todas as mudanças semânticas e acentuais que nele ocorrem durante essa transmissão.³⁰

A heterodiscursividade e a bivocalidade romanescas denotam, assim, a coexistência de diversas vozes, mas sem a utopia de autonomia e igualdade entre elas. O reconhecimento da *molduragem* evidencia uma inevitável hierarquização entre as vozes no romance, não existindo “equipolência” entre elas. Em suma, houve uma decisiva guinada conceitual em Bakhtin que não foi acompanhada, até agora, pela fortuna crítica de Lúcio Cardoso. Levada em consideração, ela há de necessariamente reconfigurar a discussão acerca da polifonia na *Crônica*. Quanto a isto, consideremos mais algumas modulações teóricas importantes.

Em seu hoje clássico “Esboço de uma teoria polifônica da enunciação”,³¹ Oswald Ducrot retoma a teoria bakhtiniana da polifonia, observando que, até então, ela “sempre foi aplicada a textos, ou seja, a sequências de enunciados, jamais aos enunciados de que estes textos são constituídos”, por isso “não chegou a colocar em dúvida o postulado segundo o qual um enunciado isolado faz ouvir uma única voz.”³²

Ao invés de se restringir ao texto, como Bakhtin, Ducrot busca analisar o enunciado, “considerado como a manifestação particular, como

³⁰ BAKHTIN, *Teoria do romance I*, 2015, p. 133.

³¹ DUCROT, *Esboço de uma teoria polifônica da enunciação*, 1987[1984].

³² DUCROT, *Esboço de uma teoria polifônica da enunciação*, 1987[1984], p. 161.

a ocorrência *hic et nunc* de uma frase”.³³ E o sentido do enunciado, para Ducrot, é “a descrição de sua enunciação”.³⁴ Esta “descrição”, segundo Ducrot “constitutiva do sentido dos enunciados”, constitui-se de “indicações, que o enunciado apresenta, no seu próprio sentido, sobre o (ou os) autor(es) eventual(ais) da enunciação”; assim: “Ela contém, ou pode conter, a atribuição à enunciação de um ou vários sujeitos que seriam sua origem. [...] é necessário distinguir entre estes sujeitos pelo menos dois tipos de personagens, os enunciadores e os locutores”.³⁵

Aí Ducrot explicita a sua tese polifônica da enunciação, retomando a ideia de polifonia conforme a própria etimologia do termo: a enunciação coloca em cena vários sujeitos, vários “personagens”, sejam eles “locutores” propriamente ditos, isto é, portadores de uma voz própria, ou tão-somente “enunciadores”. Quanto ao primeiro tipo de personagens da enunciação, esclarece Ducrot:

entende-se por locutor um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a *responsabilidade deste enunciado*. É a ele que refere o pronome *eu* e as outras marcas da primeira pessoa. [...] o locutor, designado por *eu*, pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor – mesmo que as duas personagens coincidam habitualmente no discurso oral.³⁶

Ainda sobre o personagem do locutor do enunciado, Ducrot distingue o “locutor enquanto tal” (L) do “locutor enquanto ser do mundo” (λ):

L é o *responsável pela enunciação*, considerado unicamente enquanto tendo esta propriedade. λ é uma pessoa “completa”, que possui, entre outras propriedades, a de ser a origem do enunciado – o que não impede que L e λ sejam seres de discurso, constituídos no sentido do enunciado, e cujo estatuto metodológico é, pois, totalmente diferente daquele do sujeito falante (este último deve-se a uma representação “externa” da fala, estranha àquela que

é veiculada pelo enunciado) [...] (de um modo geral, o ser que o pronome *eu* designa é sempre λ , mesmo se a identidade deste λ só fosse acessível através de seu aparecimento como L).³⁷

³³ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 164.

³⁴ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 181.

³⁵ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 181-182.

³⁶ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 182.

³⁷ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 188.

É o locutor L, ademais, o responsável pelo enunciado, quem “dá existência, através deste, a enunciadore de quem ele organiza os pontos de vista e as atitudes”.³⁸ Os “enunciadore”, segunda categoria de personagens enunciativos a que se refere Ducrot, “são considerados como se expressando através da enunciação, sem que para tanto se lhe atribuem palavras precisas; se eles ‘falam’ é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista”.³⁹ Quanto à tese da polifonia, Ducrot não deixará de atentar, portanto, para a presença de um responsável pela enunciação e pelo enunciado – o locutor (L) –, para o qual “o enunciadore está [...] assim como a personagem está para o autor”,⁴⁰ reforçando, com isso, o argumento da impossibilidade de um discurso sem hierarquia enunciativa.

A partir disto, sustento que a *Crônica*, é, de fato, polifônica, no sentido em que Ducrot especifica o termo bakhtiniano. A narrativa é entretecida por múltiplas vozes, mais especificamente por dez locutores, cujos respectivos discursos frequentemente emolduram discursos outros (bivocalidade) e mobilizam pontos de vista de enunciadore diversos, de modo que a imagem central do romance, a da protagonista Nina, só pode emergir aí caleidoscopicamente.

Em *Homo Narrans*,⁴¹ Alain Rabatel retoma a teoria polifônica de Ducrot para desenvolver, com base nela, uma teoria estendida do ponto de vista (PDV) na narrativa:

Todo PDV é assumido, seja diretamente, por um locutor/enunciadore primeiro, seja indiretamente, por um locutor/enunciadore segundo não locutor. O locutor é a instância que profere um enunciado (nas dimensões fonéticas e fáticas ou escriturais), conforme um posicionamento dêitico ou um posicionamento independente de *ego*, *hic et nunc*. Se todo locutor é um enunciadore, todo enunciadore não é necessariamente, locutor, o que leva a dizer que um locutor pode,

³⁸ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 193.

³⁹ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 192.

⁴⁰ DUCROT, Esboço de uma teoria polifônica da enunciação, 1987[1984], p. 192.

⁴¹ RABATEL, *Homo Narrans*, 2016.

em seu discurso, ecoar em vários centros de perspectiva modais, mais ou menos saturados semanticamente.⁴²

Tais “centros de perspectiva” não têm, contudo, numa narrativa, o mesmo peso, isso porque “todos os enunciadores (enquanto fonte de conteúdos proposicionais) não se equivalem”, explica Rabatel, “alguns são mais importantes que outros, conforme seu grau de atualização no discurso, a natureza dos fenômenos de responsabilidade enunciativa e as reações dos interlocutores”.⁴³ Rabatel julga por bem, então, distinguir entre o enunciador “primário” e os enunciadores “segundos”, assim:

Primeiramente, o enunciador primário, aquele que assume a responsabilidade enunciativa dos PDV aos quais ele adere, aquele a quem se atribui um grande número de PDV, redutíveis a um PDV geral e a uma posição argumentativa global que, supõe-se, corresponde a sua posição sobre a questão. Nomearemos *principal* o enunciador em sincretismo com o locutor, porque esse último exprime o PDV em um triplo aspecto: enquanto locutor, por intermédio de seu papel na enunciação (o locutor enquanto tal, de Ducrot); enquanto ser do mundo (o locutor λ , de Ducrot) e, por fim, enquanto sujeito que fala, aquele a quem se pede que preste contas pelo que é dito e pela forma como é dito. [...] Em seguida, os enunciadores segundos, internos ao enunciado que correspondem, no caso da narrativa, aos personagens e que são verdadeiros centros de perspectivas, visto que agregam em torno de si um certo número de conteúdos proposicionais que indicam o PDV do enunciador intradiscursivo sobre tal evento, tal estado, tal noção etc.⁴⁴

Com dez narradores distintos, a *Crônica* apresenta, portanto, dez diferentes “principais”, isto é, dez locutores-enunciadores “sincreticos” exprimindo seu próprio PDV. Cada um desses locutores-enunciadores, portanto, “assume a responsabilidade enunciativa dos PDV aos quais ele aderem”, seja, prioritariamente, o PDV do “principal”, seja, eventualmente, os PDV de personagens (enunciadores segundos) mobilizados por seus discursos.

“Quer o locutor se engaje no dito, do qual ele está na origem, quer ele se refira a outras fontes que assumem o enunciado, explicitamente ou

⁴² RABATEL, *Homo Narrans*, 2016, p. 82-83.

⁴³ RABATEL, *Homo Narrans*, 2016, p. 86.

⁴⁴ RABATEL, *Homo Narrans*, 2016, p. 86-87.

implicitamente, entre essas posturas, emerge, frequentemente, a voz de um *principal* que não tem, necessariamente, nome”, conclui Rabatel⁴⁵, “que exerce uma certa autoridade, enquanto que a *figura* corresponde à imagem de si no discurso”; em suma: “A ideia de identificar um principal é muito útil, pois ele fornece um ponto de apoio à necessária hierarquização dos enunciadores que estão em cena”.

Seria preciso, assim, em relação a cada um dos dez locutores-enunciadores sincréticos da *Crônica*, perguntar-se por sua responsabilidade enunciativa em face dos PDV aos quais aderem, analisando seu estatuto como *figuras* narrativas que correspondem a uma determinada “imagem de si” no discurso, a um determinado *ethos*, no sentido que confere ao termo Dominique Maingueneau,⁴⁶ também na esteira da teoria polifônica de Ducrot:

Duas razões me levaram a recorrer à noção de *ethos*: seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica. É insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente.⁴⁷

Quando falo da construção da imagem de si no discurso, ou seja, do *ethos*, automaticamente falo da construção da imagem do outro, já que, conforme Daniel-Henri Pageaux, “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures”,⁴⁸ ideia corroborada pela afirmação de Rabatel de que “todo indivíduo, na singularidade de sua construção social, só existe pelo outro e graças à coletividade à qual pertence, pelos múltiplos pertencimentos que o ajudam a construir sua personalidade, seus valores, a ajustar comportamentos práticos e suas representações”.⁴⁹

⁴⁵ RABATEL, *Homo Narrans*, 2016, p. 85.

⁴⁶ MAINGUENEAU, *Ethos*, cenografia, incorporação, 2005.

⁴⁷ MAINGUENEAU, *Ethos*, cenografia, incorporação, 2005, p. 70.

⁴⁸ PAGEAUX, *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*, 2011, p. 110.

⁴⁹ RABATEL, *Homo Narrans*, 2016, p. 26.

Voltando ao debate inicial, afastamo-nos aqui de Elizabeth Cardoso quanto à problemática da verossimilhança/inverossimilhança da *Crônica*, quando consideramos, com Pageaux, que “o problema da falsidade da imagem, da representação, não cabe aqui. Trata-se de compreender a lógica da representação ou, para não esquecer a literatura, a lógica de uma escrita, de um imaginário”.⁵⁰

Considerações finais

Buscamos reconstituir, aqui, o debate apresentado por Elizabeth Cardoso, indo além da discussão fomentada pelo viés polifônico de *Problemas da poética de Dostoiévski*.⁵¹ Abandonada a concepção estrita, “útópica”, de polifonia de Bakhtin de 1929 em favor da concepção estendida de polifonia enunciativa de Oswald Ducrot, é preciso reler e reanalisar a *Crônica* à luz de operadores como *heterodiscursividade*, *bivocalidade*, *molduragem*, *locutor*, *enunciador*, *ponto de vista*, *responsabilidade enunciativa*, *ethos e imagem*, com vistas a um estudo *imagológico* da mais célebre personagem de Lúcio Cardoso, Nina:

A imagem é, então, expressão literária, ou não, de uma distância significativa entre duas ordens de realidade cultural. Ou ainda: a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam. [...] A imagologia deve desembocar na identificação de imagens que coexistem numa mesma literatura, numa mesma cultura. [...] A imagem é, até certo ponto, linguagem (linguagem acerca do outro). [...] Eu observo o Outro; mas a imagem do outro veicula também uma certa imagem de mim mesmo. É impossível evitar que a imagem do Outro, a um nível individual (escritor), coletivo (uma sociedade, um país) ou semicoletivo (família), não apareça também como negação do Outro, o complemento, o prolongamento do meu próprio corpo e do meu próprio espaço. Quero dizer o Outro e, ao dizer o Outro, nego-o e digo-me a mim mesmo.⁵²

No estudo da composição caeleidoscópica da imagem de Nina a partir da fragmentação da instância narrativa em dez locutores-enunciadores responsáveis pelo PDV a que aderem, seria preciso, ademais,

⁵⁰ PAGEAUX, *Musas na encruzilhada*: ensaios de literatura comparada, 2011, p. 111.

⁵¹ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1981.

⁵² PAGEAUX, *Da imagética cultural ao imaginário*, 2004, p. 136-138.

retomar criticamente a proposição de Elizabeth Cardoso de um “narrador regente” na *Crônica*, não como um décimo primeiro narrador ao lado dos demais, mas a título de um orquestrador dos depoimentos que constituem o romance.

Poder-se-ia, dizer, afinal, que o “coro das testemunhas” da *Crônica* tem um maestro?

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017 [1970].
- BUENO, Luis. A tormenta da existência. *Folha de São Paulo*, 02 abr. 2000. p. 24.
- CARDOSO, Elizabeth. Personagem feminina e múltiplas vozes em “Crônica da casa assassinada”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 22, n. 1, p. 109-131, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1979.
- CARDOSO, Lúcio. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARELLI, Mário. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. CARELLI, Mario (coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos). p. 625-639.
- COELHO, Nelly Novaes. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. CARELLI, Mario (coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos). p. 776-783.
- DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. Tradução de Eduardo Guimarães. In: DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987[1984]. p. 161-218.
- FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n 1, p. 21-26, jan/mar. 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. Tradução de Sírio Possenti. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Tradução de de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004. p. 133-166.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM; Frederico Westphalen: URI, 2011.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans*: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa: pontos de vista e lógica da narração teoria e análise. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, Luis Passeggi, João Gomes da Silva. São Paulo: Cortez, 2016.

Da tipologia à imagologia: personagens e ponto de vista narrativo em E. M. Forster

Vinício Berbat

Hoje em dia célebre e corrente, como indicada por Antonio Candido,¹ a tipologia entre personagens planos e redondos parece ter alcançado um tal caráter de senso comum que é usada e citada praticamente sem nenhuma alusão às suas origens: a obra *Aspectos do Romance*, de Edward Morgan Forster. Talvez para não especialistas a obra crítica realmente não desperte o mesmo interesse que seus romances aclamados e redescobertos pelo grande público nas últimas décadas, em grande parte, graças às famosas adaptações para o cinema. Romances como *Howards End*,² *Maurice*³ e *Uma Passagem para a Índia*⁴ são hoje considerados clássicos por diversos motivos, bem avaliados por público e crítica. O primeiro se destaca como um romance social que explicita pontos de tensão entre diferentes classes sociais na Inglaterra edwardiana. O segundo, publicado postumamente apenas nos anos 70, nos leva a acompanhar a vida de um jovem homossexual por suas descobertas e amadurecimentos numa época em que a homossexualidade ainda era criminalizada na Inglaterra. Já o terceiro, o mais célebre do autor, desde a sua publicação, aborda a relação entre diferentes personagens ingleses e indianos e também pontos de tensão e discussão que se suscitam no contexto da ocupação imperialista dos ingleses na Índia. O ponto crítico para este trabalho, no

¹ CANDIDO, A Personagem do Romance, 2014, p. 62-63.

² FORSTER, *Howards End*, 2006 [1910].

³ FORSTER, *Maurice*, 2006 [1971].

⁴ FORSTER, *Uma Passagem para a Índia*, 2005 [1924].

entanto, reside precisamente na relação entre a obra crítica de Forster e seus aclamados romances. Apesar de amplamente conhecida e mesmo muito útil, a tipologia de personagens de Forster é acompanhada timidamente por um rechaço a uma grande questão de análise e discussão por parte dos estudos narrativos: o ponto de vista. Em suas colocações sobre personagens, Forster minimiza a importância do trabalho com o ponto de vista narrativo na construção de um romance, apesar de estar falando em meio ao ápice dos trabalhos com ponto de vista em alguns dos mais importantes romances modernistas. Além disso, a própria questão do ponto de vista vem sendo repensada desde então à luz de debates pós-estruturalistas sobre heterogeneidade discursiva, dialogismo e polifonia, sobretudo a partir dos trabalhos seminais de Mikhail Bakhtin. Assim, o presente trabalho parte para uma análise das posições de Forster sobre personagem e ponto de vista colocando-as em contraste com seus escritos romanescos, sob uma perspectiva teórica enunciativa que possibilita uma melhor compreensão da construção de personagens forsterianos e como (e se) o autor trabalha com ponto de vista em sua obra ficcional.

Forster e seu *Aspectos do romance*

Em 1927, E. M. Forster já é considerado por boa parte da crítica e público como um grande romancista. 26 anos depois de formado, o já aclamado Forster, então, ministra uma série de palestras sobre o gênero romanesco na também prestigiada Universidade de Cambridge, onde ele estudara nos anos finais do século XIX. Essa série de palestras foi compilada e publicada na obra que hoje conhecemos como *Aspectos do Romance*. Dentre os vários capítulos dedicados, cada um, ao enredo, à história, à fantasia, etc., Forster dedica dois (cada capítulo como uma palestra apresentada a cada semana) para tecer suas ideias sobre as personagens.

Logo de início, percebe-se um ponto contrastante entre as visões de Forster e terminologias de análise mais contemporâneas: os capítulos sobre personagens são intitulados "Pessoas". Forster compara frequentemente, nos dois capítulos, a criação de personagens com a constituição física e psicossociológica de pessoas reais e sua apreensão por parte de outras pessoas reais. O autor primeiro resume, de maneira excessivamente sintética, os que, para ele, são os cinco "fatos principais na

vida humana”.⁵ Numa aproximação excessiva com a vida real, Forster passa boa parte do primeiro capítulo discorrendo sobre como os fatos principais da vida humana (segundo ele, nascimento, alimentação, sono, amor e morte) são mais ou menos transponíveis para o romance para, em seguida, pontuar que o romance possui leis próprias e, sendo assim, os personagens seriam reais quando vivessem de acordo com essas leis. Ainda que um pouco contraditórias, suas proposições se adequam perfeitamente ao espírito despretenso de sua fala, ao qual alude constantemente. Forster encerra o capítulo considerando que, na verdade, pessoas reais são diferentes de personagens, uma vez que não seria possível acessar integralmente a realidade psicológica de uma outra pessoa real, enquanto com personagens de ficção isso seria perfeitamente possível. Forster já dá sinais, aqui, de uma certa negligência sobre questões de ponto de vista narrativo, afinal de contas, algumas dúvidas surgem: que realidade psicológica é construída para cada personagem? Como podem ser entendidas certas características psicológicas de cada personagem e o que elas revelam? Certamente, mesmo que seja possível ter acesso total à realidade psicológica de uma personagem, escolhas são feitas, caso contrário qualquer romance seria uma obra praticamente interminável. O que as escolhas linguísticas revelam sobre o posicionamento enunciativo do narrador sobre as personagens e, mesmo, delas próprias sobre outras personagens e elementos da obra? Naturalmente que esses questionamentos estavam apenas se iniciando em 1927, mas isso não impede uma relativização das posições tomadas por Forster à luz de todos os debates que vem ocorrendo de lá para cá.

No segundo capítulo, Forster se debruça sobre alguns clássicos da literatura (principalmente inglesa, mas ele também cita Proust, dentre outros) e delinea sua tipologia de personagens planos e redondos. Os personagens planos seriam, de uma certa forma, como os personagens-tipo das comédias clássicas. O próprio Forster faz uma alusão aos chamados *humours* (cuja etimologia é explicada pela tradutora em uma nota – uma alusão aos fluidos corporais humanos, que possuem cada um sua função), uma vez que estes apresentam uma única característica

⁵ FORSTER, *Aspectos do Romance*, 1998, p. 47.

de maneira acentuada. Os personagens redondos, por sua vez, seriam aqueles que não se restringiriam a uma característica predominante e, portanto, seriam personagens mais complexos do que os planos. Forster não chega a hierarquizar os dois tipos de personagens (ambos seriam importantes na construção de romances), mas destaca que personagens redondos, por serem mais complexos, são frutos por excelência de grandes romancistas, analisando em detalhes uma cena de um romance de Jane Austen, um exemplo de grande romancista para ele. A tipologia de Forster ganhou notoriedade especial no Brasil graças a Antonio Candido, que, no final dos anos 60, publica *A Personagem do Romance*. Nesse texto, apesar de parecer reduzir a importância da contribuição de Forster, Candido não se furta a apoiar-se na tipologia do romancista inglês. Por conta do endosso do crítico brasileiro, a tipologia de Forster é hoje muito conhecida nos estudos literários brasileiros e, sem dúvida, ela serve como uma importante chave de análise em narratologia.

O segundo capítulo sobre personagens, contudo, apresenta uma segunda parte dedicada à discussão sobre o ponto de vista narrativo. É nesse pequeno espaço, em meio à discussão sobre personagens, que Forster lança seu olhar à problemática tão cara a romances e narrativas em prosa (uma vez que nem o drama nem a poesia apresentam a figura do narrador, central para tal questão). Em diálogo com o crítico Percy Lubbock, que havia dado especial atenção ao tema na esteira das considerações tecidas por Henry James algumas décadas antes, Forster minimiza a relevância da questão para a construção de romances. Para ele, tal questão interessaria mais aos críticos:

Os críticos são mais inclinados a objetar que os leitores. Zelosos da eminência do romance, são um pouco propensos demais a atentar para os problemas que devem ser peculiares a ele, e diferenciá-lo do drama; sentem que deve ter suas próprias dificuldades técnicas antes que possa ser aceito como uma arte independente; e desde que o problema de um ponto de vista é certamente peculiar ao romance, têm-lhe dado demasiada ênfase. De minha parte, não creio que seja tão importante como uma mistura adequada de personagens— um problema que o dramaturgo também tem que enfrentar. E o romancista deve nos conduzir: isso é imperativo.⁶

⁶ FORSTER, *Aspectos do Romance*, 1998 [1927], p. 76.

O trabalho de conduzir o leitor, considerando que a obra deve tocá-lo, é algo que Forster considera como central, mais do que o ponto de vista. Porém, o trabalho com ponto de vista não seria crucial no encadramento do enredo, nas escolhas linguísticas dos personagens e, assim, em como a obra conduz o leitor através de suas páginas? Como construir bons personagens sem fazer certas escolhas linguísticas e enunciativas que moldam esses seres em seus aspectos psicossociais como os leitores vêm a conhecê-los? O ponto de vista narrativo é uma questão subjacente a várias outras nos romances, como a criação de personagens e possíveis efeitos de recepção. Mesmo romances que não se valem de inovações e experimentações como os do alto Modernismo ocidental inevitavelmente trabalham com ponto de vista narrativo conjuntamente à construção de seus personagens e de sua trama. Levando em consideração que Forster, além de crítico, é também um grande romancista, torna-se um trabalho tentador analisar como ele próprio lida com a questão em seus romances e como sua atenção à criação de personagens se conjuga a essa problemática inescapável. O presente trabalho analisará em seguida, mesmo que de sobrevoo, dada a concisão requerida, alguns personagens de Forster em três de seus romances mais célebres, deixando espaço para que essa discussão se aprofunde no futuro.

O caso de *Howards End*

Publicado em 1910, o romance marca uma virada na obra de Forster, adotando um tom mais sério e levantando para debate questões sociais inerentes à sociedade eduardiana da época. O enredo gira em torno de três famílias: os Wilcox, uma família de ricos industriais burgueses, os Bast, de trabalhadores assalariados de origem humilde, e os Schlegel, que, como a alusão ao nome dos dois irmãos Schlegel, os pensadores românticos alemães, é uma família de intelectuais, que vive uma vida de classe média-alta com a herança deixada por seus pais falecidos. Dentre as muitas reviravoltas e mortes inesperadas (muito comum nas obras de Forster), o narrador acompanha a interação entre as três famílias, mas não de maneira neutra e imparcial, o que seria impossível e, mesmo que tentado, tornaria a leitura do romance um ato insípido e esvaziado de

certo prazer estético. Num dos primeiros capítulos, o narrador discorre sobre a origem do nome dos Schlegel:

Uma palavra sobre sua origem. Não eram “ingleses até a medula”, como asseverara piamente sua tia. Mas, por outro lado, não eram “alemães da mais pavorosa espécie”. Seu pai pertencera a um tipo que era mais proeminente na Alemanha de cinqüenta anos antes do que nessa época. Não o alemão agressivo, tão caro ao jornalista britânico, tampouco o alemão domesticado, tão caro ao humor britânico. Se alguém, de um jeito ou de outro, decidisse classificá-lo, seria como um compatriota de Hegel e Kant, como o idealista, inclinado a ser um sonhador, cujo imperialismo era o imperialismo de quimeras.⁷

No trecho acima, o narrador inevitavelmente imprime suas opiniões sobre os Schlegel, como pode ser esperado de um narrador onisciente. Em tom ácido, há críticas a uma visão estereotípica dos alemães por um certo imaginário comum na sociedade inglesa da época. O narrador, como essa entidade responsável pelas seleções linguísticas num romance, direciona o leitor para uma certa visão dos personagens. Mesmo os personagens redondos mais complexos, ainda como personagens, criados e existentes tão somente através das palavras que moldam o enredo, são construídos sob uma ótica, a ótica desse narrador. O narrador, principal enunciador (aquele que vê, seguindo a terminologia de Oswald Ducrot, aqui tomada por empréstimo) e locutor (aquele que fala) no romance, possui suas próprias visões de mundo, preconceitos e opiniões que, como no trecho destacado, se imprimem na sua fala e até mesmo no que o leitor verá ou não dos personagens, o que os personagens falarão ou não, etc. Esse conjunto de visões, preconceitos e opiniões, o *ethos* enunciativo tão debatido por Dominique Maingueneau, molda as escolhas do narrador e dos personagens, de forma que o que se vê dos Schlegel, a visão que se tem desses personagens idealistas e empáticos criada através dos capítulos, só existe como tal através de um filtro, do *ethos* do narrador.

Em outro momento, já mais para o final do romance, Margaret confronta seu marido sobre deixar sua irmã, Helen, dormir por uma noite na casa de campo da família, *Howards End*. Seu marido, Henry, não se sente confortável devido ao fato de Helen ter tido um filho fora do casamento, o

⁷ FORSTER, *Howards End*, 2006 [1910], p. 50.

que iria contra seus valores (de que mulheres não deveriam ter filhos fora do casamento). Margaret, indignada com a atitude moralista do marido, confronta-o a fim de que sua irmã tenha garantido um lugar para dormir com seu filho por uma noite antes de voltar para a Alemanha e, dada a atitude do marido, o motivo principal da tensão que cresce ao longo do capítulo é o fato de que o próprio Henry já havia tido um caso extraconjugal, de conhecimento de Margaret, enquanto ainda era casado com sua antiga esposa. O capítulo se inicia com o narrador equilibrando comentários próprios, como em “seguiu-se um silêncio espantoso”,⁸ com discursos diretos dos personagens, com momentos de intrusão nas mentes tanto de Henry quanto de Margaret, expressos através de discurso indireto, e mesmo com uma mescla de vozes e ponto de vista, o famoso discurso indireto livre. Após Margaret perguntar a seu marido sobre o porquê do interesse na identidade do amante da irmã e descobrir a intenção em aplicar-lhe um corretivo, o narrador segue com o seguinte parágrafo:

De modo que o primeiro disparo dela errou o alvo. Nisso ficou agradecida. O que a instigara a pôr em risco a vida de ambos? A obtusidade de Henry poupava a irmã, bem como a ele mesmo. Exausta de raiva, sentou-se outra vez, piscando diante do marido conforme este lhe dizia tudo que julgava adequado. Finalmente, disse: “Posso fazer minha pergunta agora?”.⁹

O parágrafo claramente alterna entre a visão onisciente do narrador, o enunciador E1, e a visão de Margaret, uma enunciativa E2 indignada e em profundo questionamento das posições de Henry, tudo na mesma voz do narrador, o locutor L1. Mais adiante, quando Margaret finalmente propõe a Henry que sua irmã durma por uma noite em Howards End, vemos mais uma vez o narrador, em toda sua onisciência, adentrando a mente de Margaret e dando-lhe novamente espaço privilegiado, mas dessa vez sem discurso indireto livre, ou seja, sem mistura de perspectivas enunciativas:

Foi um momento decisivo na vida dele. Mais uma vez, ela teria retirado as palavras assim que foram pronunciadas. Não havia preparado o terreno com cuidado suficiente para dizê-las. Almejava

⁸ FORSTER, *Howards End*, 2006 [1910], p. 345.

⁹ FORSTER, *Howards End*, 2006 [1910], p. 347.

precavê-lo de que eram muito mais importantes do que ele supunha. Viu que as pesava, como se fossem uma proposta de negócio.¹⁰

Em determinado ponto, logo após Margaret questioná-lo sobre seu caso extraconjugal, o narrador inicia o seguinte parágrafo:

Talvez, lá no fundo, ele houvesse captado a indireta. Se o fez, apagou-a. Lá de dentro de sua fortaleza, respondeu: "Pareço um tanto quanto inflexível, mas tenho alguma experiência de vida, e sei que uma coisa leva a outra. Receio que sua irmã venha a passar uma noite de sono mais agradável no hotel. Tenho meus filhos e a memória de minha querida esposa para considerar. Sinto muito, mas faça com que deixe a casa imediatamente".¹¹

Apesar de onisciente, o narrador escolhe se aproximar mais ou menos de determinados personagens, dar mais ou menos voz a eles, o que Alain Rabatel chama de *centros de perspectiva*. No caso dos trechos acima, o narrador não penetra tanto na consciência de Henry quanto na de Margaret, com quem parece ter maior afinidade e que, principalmente, graças ao espaço privilegiado dado (tanto ao expor mais a consciência da personagem quanto pela maior aproximação no discurso de ambos e no espaço dado à voz dela), ganha conseqüentemente um protagonismo na trama. As duas primeiras frases do trecho acima revelam bem a maior distância do narrador em relação a Henry: ele parece estar falando de dentro do enredo, como na perspectiva de um personagem, como na perspectiva da própria Margaret, que apenas pode especular o que se passa na cabeça de Henry.

Assim, ao longo de todo o romance, o espaço privilegiado dado a certos personagens, Margaret sendo uma das principais, aliado aos comentários do narrador e às constantes aproximações e misturas de pontos de vista, são cruciais para criar a imagem de cada personagem para o leitor. As escolhas linguísticas revelam muito sobre as perspectivas, os posicionamentos, ou seja, o *ethos* do narrador, e as constantes mudanças no centro de perspectiva são muito importantes ao revelar e

¹⁰ FORSTER, *Howards End*, 2006 [1910], p. 347.

¹¹ FORSTER, *Howards End*, 2006 [1910], p. 349.

moldar os personagens de acordo com as escolhas desse principal locutor, dessa principal voz que nos guia pelo romance.

O caso de Maurice

Romance escrito entre 1913 e 1914, mas publicado apenas postumamente em 1971, devido ao conteúdo homossexual e os inevitáveis paralelos com a própria vida e homossexualidade de Forster, o romance nos leva através de momentos da juventude de Maurice Hall, desde sua adolescência até sua vida adulta e seu desabrochar sexual, passando pelos principais momentos da descoberta de sua sexualidade, ao estilo do romance de formação. Acompanhamos Maurice, assim, desde a conversa sobre mulheres e casamento com seu professor, o sr. Ducie, ainda na época de escola, passando pela primeira paixão, Clive Durham, nos seus anos universitários em Cambridge, a rejeição, a crise existencial e a tentativa de negação da própria sexualidade e, por fim, a descoberta de um novo amor na figura de Alec Scudder, um funcionário na propriedade dos Durhams. Assim como *Howards End*, *Maurice* é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, que não se furta de comentários e também de misturar os pontos de vista de personagens com o seu. Talvez até mais do que em *Howards End* (ou até mesmo *Uma Passagem para a Índia*), o narrador de *Maurice* equilibra bem os pontos de vista de diversos personagens ao longo dos capítulos, apesar de naturalmente dar mais espaço para a perspectiva do personagem que carrega o título do romance. Como descreve Rabatel em seu *Homo Narrans*, este “é, finalmente, o homem com mil pontos de vista, que sabe empatizar seus personagens e simpatizar com eles, para o maior proveito de seu auditório”.¹² O último capítulo de *Maurice* parece exemplificar muito bem essa capacidade de um sujeito narrante simpatizar e nos fazer empatizar com seus personagens.

Após ser dispensado por Clive, que rejeita e tenta ao máximo recalcar sua homossexualidade (e, por fim, casa-se com uma mulher), Maurice passa por uma profunda crise e chega mesmo a recorrer a uma questionável terapia de conversão por hipnose, até que conhece Alec Scudder, jardineiro na propriedade de Clive. Mais uma vez, Forster aborda

¹² RABATEL, *Homo Narrans*, 2016, p. 24.

a relação entre pessoas de classes sociais diferentes e o romance entre Alec e Maurice aparece como o sopro de vida que o personagem principal precisava em plena crise e serve também para afastar os fantasmas da relação com Clive. Após fazer Alec desistir de aceitar um emprego na Argentina para ficar com ele, Maurice concede um último encontro com Clive, ao fim do romance, para colocar de vez um ponto final na relação entre ambos antes de fugir com Alec para que possam viver felizes juntos em uma espécie de exílio. O capítulo apresenta um desfecho aparentemente equilibrado, a princípio, com espaço para os sentimentos de ambos. O primeiro parágrafo começa com o narrador acompanhando Clive no momento em que Maurice aparece. Este o espera do lado de fora e se nega a entrar, o que o deixa bem desconfortável, uma vez que estão a sós e longe de sua mulher ou outras pessoas, e incomodado, pois estava ocupado preparando material de campanha para eleições locais a que estava prestes a concorrer. No início, pouco vemos de Maurice, o que retém a aura de mistério e incerteza sentida por Clive. Acompanhamos principalmente este através de discurso direto e seus pensamentos através de discurso indireto do narrador onisciente. Maurice aparece principalmente, neste momento, através de suas falas.

Conforme o capítulo progride e Maurice pouco a pouco revela o que queria a Clive, a posição do narrador vai sutilmente se revelando, ainda que acompanhemos mais a consciência de Clive. E, justamente conforme esses posicionamentos se revelam, é possível entender melhor o porquê de acompanharmos Clive tão mais de perto. Além de manter a aura de mistério e distanciamento que reforçam o posicionamento agora firme de Maurice, disposto a seguir em frente e superar os traumas e crises do passado, acompanhamos Clive e seu *ethos* classista e elitista (além de acovardado, pois nos é revelado pelo narrador que, internamente, este ainda tem sentimentos conflitantes sobre Maurice e sua própria homossexualidade), como explicitado no seguinte parágrafo:

Clive havia compreendido apenas o mínimo. Supusera que “Scudder” era *uma façon de parler*, como alguém poderia ter dito “Ganimesdes”, pois a intimidade com qualquer pessoa socialmente inferior lhe era impensável. Da forma como era, sentiu-se deprimido e ofendido, pois havia concluído que Maurice comportara-se tal qual um sujeito normal nas últimas duas semanas, tendo, assim, encorajado sua amizade com Anne.¹³

Assim como um deus apaixonar-se por um reles mortal, uma pessoa como Maurice se apaixonar por Alec, um reles jardineiro, seria algo impensável para Clive. O desafinamento entre ambos continua: Maurice expressando seus sentimentos de maneira curta e seca (ele não busca mais nada recíproco por parte de Clive), o narrador nos apresentando um pouco mais da consciência de Maurice, e Clive retrucando sempre com profundo desgosto e repúdio ao fato de Alec ter desistido de embarcar para Buenos Aires. Para além dos diálogos em discurso direto, com falas curtas e amargas por parte de Maurice e discursos mais longos e patéticos por parte de Clive, o narrador intervém mais e mais como que para reforçar o ridículo da atitude de Clive, se valendo de adjetivos críticos e de uma leve ironia, como que alternando, num mesmo parágrafo, da perspectiva de Clive para a de Maurice:

Clive pôs-se de pé com um gemido de desgosto. Queria golpear o monstro e fugir, mas era civilizado, e sua vontade, débil. Afinal, eram homens de Cambridge... dois pilares da sociedade; não podiam recorrer à violência. Não recorreu; manteve-se quieto e prestativo até o fim. Mas sua fraca e amarga desaprovação, seu dogmatismo, a estupidez de seu coração, tudo isso revoltava Maurice, a quem apenas o ódio era digno de respeito.¹⁴

Conforme o fim se aproxima, o narrador penetra mais e mais na consciência de Maurice, de maneira mais colada, como se as vozes se misturassem, revelando, agora, a diferença de centro de perspectiva. Maurice está ali por alguns motivos: para prestar esclarecimentos sobre o que ocorreu em segredo entre ele e Alec na propriedade de Clive e para colocar um ponto final na relação com seu velho amigo. O narrador

¹³ FORSTER, *Maurice*, 2006[1971], p. 246.

¹⁴ FORSTER, *Maurice*, 2006[1971], p. 247.

parece expressar esses desejos quase como se fossem seus em trechos como o seguinte:

“Não sei. Vim lhe contar o que eu fiz.” Sim, era essa a razão da visita. Era o fechamento de um livro que nunca mais seria lido, e tanto melhor fechar tal livro do que deixá-lo ao léu para que seja conspurcado. O volume do passado de ambos deveria ser restituído à estante, e lá era o local, em meio às trevas e às flores minguentes. Também devia isso a Alec. Não podia permitir que o velho se imiscuísse ao novo. Toda concessão era perigosa, pois furtiva, e, tendo terminado sua confissão, ele precisava desaparecer do mundo que o havia trazido à luz.¹⁵

Em sua última fala, Maurice finalmente entrega o discurso com tudo que precisava ser dito, toda a negligência e todo o desprezo de Clive por ele, e assumindo seu novo caminho, apesar do desprezo do futuro ex-amigo. O romance termina com um convite de Clive para que Maurice jante com ele em seu clube em Londres, que provocou: “uma risada foi a resposta. Sempre gostou da risada de seu amigo e, naquele momento, seu suave ribombar o tranquilizou, pois lhe sugeriu felicidade e segurança”.¹⁶ Clive claramente não entende que aquele momento era de “adeus”. Enquanto Clive continua com seu discurso em toda sua prepotência, Maurice desaparece por entre os arbustos e o comentário final do narrador revela toda a paradoxal melancolia deste final feliz (uma vez que as palavras finais revelam um fim não tão feliz para Clive; justificado, aparentemente, através do romance, por suas péssimas escolhas e seu negacionismo e recusa de aceitação da própria sexualidade):

Foram suas últimas palavras, pois Maurice havia desaparecido por ali, sem deixar nenhum traço de sua presença, exceto um montículo de pétalas de primulas noturnas, que jaziam no chão como um fogo agonizante. Até o fim de sua vida, Clive não soube dizer qual foi o momento exato da partida e, com a chegada da velhice, já não tinha certeza se o momento havia de fato ocorrido. O quarto azul cintilava, as samambaias ondulavam. De algum ponto de uma Cambridge eterna seu amigo começou a acenar para ele, todo envolto pela luz solar e espalhando os eflúvios e os sons da primavera. Mas, naquela hora, apenas ficou ofendido pela descortesia e a comparou com lapsos semelhantes no passado. Não percebeu que

¹⁵ FORSTER, *Maurice*, 2006[1971], p. 248.

¹⁶ FORSTER, *Maurice*, 2006[1971], p. 250.

aquele era o fim, sem crepúsculo nem concessão, que nunca mais cruzaria o caminho de Maurice, nem jamais falaria com aqueles que o tinham visto. Aguardou um pouco na alameda antes de voltar para casa, a fim de corrigir as provas e descobrir um modo de esconder a verdade de Anne.¹⁷

Com um último capítulo equilibrado, em que o narrador adentra e expõe bastante a consciência de Clive enquanto reforça os posicionamentos de Maurice em sua própria fala, o desfecho do romance segue a linha profundamente polifônica e dialógica que parece ser uma constante na obra de Forster: com um sujeito narrante através de cuja voz outras também perpassam, porém sempre com um posicionamento firme e claro ao final, deixando explícito o ponto de vista dos personagens principais e, acima de tudo, desta figura que, aqui também, naturalmente, costura e nos guia pela obra.

O caso de *Uma passagem para a Índia*

O romance mais aclamado da carreira de Forster, que começou a ser escrito em meados da década anterior, mas só foi concluído e publicado em 1924 depois de uma viagem à Índia, *Uma Passagem para a Índia* representa o maior exemplo de polifonia na obra de Forster (ainda que com um narrador claramente menos pretensamente imparcial e com exemplos mais nítidos e frequentes de discurso indireto livre do que em *Maurice*). O romance retrata a viagem de Adela Quested e de sua futura sogra, a Sra. Moore, à Índia para que Adela e Ronny Heaslop oficializem seu noivado. Ao chegarem lá, as duas tem um choque ao perceberem a segregação, o desprezo dos ingleses para com os indianos. Ambas desejam conhecer o povo e a cultura indiana, enquanto oficiais como Ronny e outros moradores ingleses se distanciam e se cercam o máximo que podem de uma cultura e um povo considerados trapaceiros e incultos. Nesse contexto, Adela e a Sra. Moore conhecem um jovem médico indiano, o Dr. Aziz, que as leva para conhecer a Índia real, não aquela dos clubes restritos dos ingleses. Em visita às famosas (e também fictícias) cavernas de Marabar, algo estranho acontece: por conta da atmosfera e dos ecos das cavernas, a Sra. Moore não se sente bem e não chega até as cavernas superiores.

¹⁷ FORSTER, *Maurice*, 2006[1971], p. 250.

Adela chega até lá com o Dr. Aziz, porém, se perde e depois reaparece machucada já fora de lá. O que ocorre em seguida é um julgamento em que o Dr. Aziz é acusado de crime de abuso sexual contra Adela. O mistério e as incertezas tomam conta do enredo enquanto se desenrola um panorama dos abusos e das injustiças do regime imperial inglês na Índia.

Logo no início do romance, mais para o final do capítulo 5, temos uma excelente oportunidade de análise do caráter polifônico da obra. Já sabida a profunda insatisfação de Adela e da Sra. Moore com o comportamento e o hábito de isolamento e distanciamento dos ingleses em relação aos indianos, Ronny prepara uma festa para apresentar parte da comunidade indiana a ambas. A festa (chamada de "Festa da Ponte", ou "Bridge Party" em inglês), no entanto, se mostra um fracasso, com a presença de indianos com hábitos altamente afetados e ocidentalizados. No meio da festa, a Sra. Moore escapa do clube e adentra uma mesquita, onde conhece o Dr. Aziz. Após a festa, Ronny conversa com sua mãe sobre Adela. A Sra. Moore busca explicar o ponto de vista de Adela para Ronny, principalmente após a desastrosa festa que deveria ter servido para aproximar duas culturas e apresentar a ambas parte da real comunidade indiana local. Ronny logo perde a paciência com a mãe e o diálogo que se desenrola mostra algo muito simbólico, que perpassa o romance: o ponto de vista do narrador acompanha o posicionamento de Adela e da Sra. Moore, um posicionamento de empatia, ou o que Daniel-Henri Pageaux classifica como *filia*.

Para Pageaux, imagens são criadas a partir da delimitação consciente da realidade cultural de um "Eu" e da distância entre essa realidade cultural e a de um "outro". Muito desse "Eu" é revelado na forma com que o discurso sobre o outro é construído. Pageaux identifica três formas de posicionamento em relação a uma cultura "outra": *mania*, *fobia* e *filia*, retomando conceitos do grego antigo. *Mania* se dá quando há uma obsessão do "Eu" em relação à cultura do "outro", *fobia* quando há uma profunda aversão em relação à cultura do "outro", calcada principalmente em estereótipos, e *filia*, o mais interessante dos três, quando há uma estima, uma abertura ao conhecimento e à identificação. Seria, portanto, um posicionamento intermediário. Uma vez que imagens, segundo Pageaux, não são cópias fiéis do real, e sim maneiras de apreender o real,

a maneira como uma cultura apreende e se expressa em relação a outra diz muito sobre essa própria cultura.

No caso da conversa entre Ronny e a Sra. Moore, é nítida a distinção. Assim que a Sra. Moore revela o que Adela sente, uma vez que ambas são mais próximas e passam mais tempo juntas, Ronny expressa toda a sua *fobia* em relação à cultura indiana, alegando que Adela se preocupava demais com coisas secundárias. A Sra. Moore tenta explicar, em vão, o quão prepotente é a postura dos outros ingleses. O narrador, por sua vez, expõe a consciência de ambos, mas não deixa de tecer comentários que parecem favorecer a visão da Sra. Moore, alterando o centro de perspectiva e apoiando a postura mais empática, de *filia*, da matriarca. Num dos primeiros rompantes de Ronny, o narrador faz um sutil comentário: “explodiu ele um tanto patético”.¹⁸ Em seguida, o narrador expõe, em discurso indireto, o posicionamento de Ronny, de maneira onisciente mesmo e sem colamentos de pontos de vista (claramente o narrador está falando). O parágrafo se inicia com “ele falou com sinceridade” e, em clara referência anafórica deliberada, o parágrafo seguinte, em que o narrador expõe a perspectiva da Sra. Moore, começa (e prossegue) da seguinte forma:

Ronny falou com sinceridade, mas a Sra. Moore teria gostado que fosse com menos entusiasmo. Como ele se deleitava com os inconvenientes da sua situação! Como ele repisou que não estava na Índia para se comportar cordialmente, e era evidente que se comprazia com isso! Ela rememorou a época em que o filho estava ainda na escola particular, antes da universidade. Os resquícios de humanismo da juventude haviam desaparecido e ele falava como um rapaz inteligente e amargurado. Aquelas palavras sem a sua voz poderiam tê-la impressionado, mas, ao ouvir a cadência afetada com que elas foram ditas, ao ver a boca se movimentando de modo tão complacente e competente sob o narizinho vermelho, ela sentiu um tanto illogicamente que aquela não era a última palavra sobre a Índia. Um toque de pesar – não o sucedâneo conveniente, mas o verdadeiro pesar vindo do coração – teria feito dele um outro homem e do Império britânico uma instituição diferente.¹⁹

¹⁸ FORSTER, *Uma Passagem para a Índia*, 2005 [1924], p. 49.

¹⁹ FORSTER, *Uma Passagem para a Índia*, 2005 [1924], p. 49-50.

No parágrafo acima, em que o narrador aparentemente segue o mesmo movimento do anterior, há vários indícios de um maior colamento da perspectiva da Sra. Moore (uma enunciadora E2) com a do narrador (o enunciador E1) numa mesma voz, ou seja, outro exemplo de discurso indireto livre. As duas frases exclamativas revelam justamente o ponto de vista e os sentimentos que só alguém envolvido no calor do momento, a Sra. Moore, poderia ter. Todos os julgamentos subsequentes e o claro sentimento de indignação com a pobreza de espírito de Ronny revelam os interstícios de posicionamento entre a Sra. Moore e o narrador, além de uma clara crítica ao Império Britânico ao final do parágrafo (um traço do *ethos* compartilhado entre ambos, como a leitura da obra como um todo revela).

Em seguida, a Sra. Moore utiliza um argumento religioso que parece esvaziar a importância da conversa para ambos. O que se segue é um diálogo em discurso direto, alternado com comentários do narrador em discurso indireto sem alternância de perspectiva ou discurso indireto livre. A Sra. Moore ressalta que apoia um tratamento cordial e com compaixão com os indianos pois segue fielmente seus preceitos cristãos, mas Ronny não parece muito religioso e desconversa. A conversa se encerra, então, com a Sra. Moore indo para a cama arrependida de não ter de fato aproveitado o momento para aparar as arestas do relacionamento e do noivado entre Ronny e Adela. Aqui também, como nos outros dois romances, a figura do narrador é crucial na seleção de falas e acontecimentos, na construção do *ethos* de cada personagem e da obra como um todo e, principalmente, num romance que aborda relações interculturais entre dois povos e culturas diametralmente opostos, no posicionamento em relação ao "outro" construído por um "Eu" narrante.

Conclusão

Para além da reticência de Forster, é impossível renegar a problemática do ponto de vista narrativo a um segundo plano quando se trata da construção de personagens em romances e em prosa narrativa em geral. Principalmente graças a essa figura tão central em romances, contos e novelas (a figura do narrador), o trabalho com ponto de vista é mais complexo e acaba se tornando inescapável. Diferentemente do que coloca

Forster, personagens não são pessoas, mas construções de linguagem, que passam, evidentemente, por seleções lexicais. Essas seleções, por sua vez, são deliberadas e revelam muito sobre posicionamentos, visões de mundo, estereótipos, fixações, aversões, dentre outros, do principal personagem de qualquer obra em prosa narrativa: o narrador. Os romances e seus personagens, portanto, não teriam como tocar nenhum leitor da forma única e singular que cada uma toca sem um trabalho deliberado com o ponto de vista narrativo. Alterações ou diferentes pontos de vista geram diferentes resultados, impactos e efeitos, e a criação de qualquer personagem passa por filtros e recortes que nos faz conhecê-lo ou conhecê-la da maneira que conhecemos.

Mesmo nos romances de Forster, o trabalho com ponto de vista se mostra crucial na criação de uma Margaret Schlegel que se impõe contra as hipocrisias do marido e que busca ajudar pessoas de classes sociais diferentes e conciliar os diferentes universos em que vivem essas diferentes pessoas. É o trabalho de seleção linguística e construção de *ethos* feito pelo narrador forsteriano que nos revela, por exemplo, um Maurice Hall ao final do romance que toma uma decisão firme em prol de sua própria felicidade e reafirmação sexual, enquanto Clive Durham sucumbe ao medo e às suas escolhas infelizes. E precisamente porque há um trabalho de ponto de vista, temos personagens como a Sra. Moore, que se negam a seguir uma corrente de sentimentos e atitudes negativas em relação ao “outro”, condenando preconceitos e buscando empatia sempre. A criação de personagens, assim, passa inevitavelmente por um trabalho com ponto de vista narrativo, uma questão central, não apenas um preciosismo de críticos.

Referências

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998 [1927].

- FORSTER, Edward Morgan. *Howards End*. Tradução de Cássio A. Leite. São Paulo: Globo, 2006[1910].
- FORSTER, Edward Morgan. *Maurice*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2006[1971].
- FORSTER, Edward Morgan. *Uma Passagem para a Índia*. Tradução de Cristina Cupertino. Rio de Janeiro: Globo, 2005[1924].
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de Si no Discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (org.) *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- RABATEL, Alain. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. Tradução de Maria Rodrigues, Luis Passeggi e João G. S. Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

Sobre os autores

Elcio Loureiro Cornelsen é doutor em Estudos Germanísticos pela Freie Universität Berlin, na Alemanha, com pós-doutorado em Estudos Organizacionais pela FGV, em Teoria e História Literária pela Unicamp, e em História Comparada pela UFRJ. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Entre outras obras, coorganizou os livros *Literatura e Guerra* (2010), *Imagem e Memória* (2012), *Em torno da imagem e da memória* (2016) e *Memórias da Segunda Guerra Mundial: imagens, testemunhos, ficções* (2018).

Fabiana de Oliveira Santos é professora de Língua Portuguesa na Secretaria de Estado e Educação do Distrito Federal. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Sua pesquisa é voltada para a obra do escritor chileno Roberto Bolaño. Também participa do Grupo de Pesquisa “Literatura e Cultura” (LITCULT), do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas sociais da Universidade de Brasília.

Helena Binoto é bacharel em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, é mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ; em sua pesquisa, busca compreender a polifonia e a construção das personagens na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

Ivete Lara Camargos Walty é doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela USP, com pós-doutorado na Universidade de Ottawa, Canadá; professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas e professora aposentada da Faculdade de Letras da UFMG; pesquisadora nível 1 C do CNPq. Entre suas publicações estão *A rua da literatura e a literatura da rua* (Editora UFMG, 2014) e *Literatura marginal e sua crítica* (HUCITEC, 2018, organização com Raquel Beatriz Guimarães).

Janine Resende Rocha é graduada em Letras, mestre e doutora em Estudos Literários – área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada – pela Faculdade de Letras da UFMG. Pesquisa, principalmente, os seguintes temas: Wolfgang Iser; teoria da ficção, do romance e da leitura; hermenêutica literária; modernidade.

João Gonçalves Ferreira Christófaró Silva é doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Sua pesquisa explora a interface entre o texto literário e os gêneros autobiográficos, em especial o diário. Atualmente é professor contratado da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul.

Karoline dos Santos Silva é mestranda em literatura comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro e especialista em literatura brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem interesse na área de literatura comparada e estudos de gênero. Sua pesquisa atual versa sobre mulheres e escravidão no contexto caribenho. Atualmente, atua como professora de inglês da educação básica do Município de Volta Redonda (RJ).

Luis Alberto Brandão é escritor, professor titular da Faculdade de Letras da UFMG e pesquisador do CNPq e da Fapemig. Entre suas publicações, estão os livros de ensaio *Teorias do espaço literário* (Editora Perspectiva), *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional* (Lamparina), *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna* (Fale/UFMG); e os livros de ficção *Manhã do Brasil*, *Chuva de letras* (ambos pela

Scipione), *Tablados: livro de livros* (7Letras) e *Saber de pedra: o livro das estátuas* (Autêntica).

Nabil Araújo é graduado em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela UFMG. Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da UERJ. Líder do grupo de pesquisa interinstitucional "Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade" (CNPq). É autor dos livros *O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica* (EDUEL, 2019) e *Teoria da Literatura e História da Crítica: momento decisivos* (EDUERJ, 2020). Organizou diversos volumes coletivos de estudos literários e tem publicado regularmente capítulos de livros e artigos em periódicos acadêmicos na área de Letras.

Pedro Gomes Dias Brito é mestre pelo Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT/UFMG), com dissertação intitulada *Uma questão de corpos: a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda* (2019). Atualmente, cursa a Licenciatura Português/Francês na Faculdade de Letras da UFMG.

Rafael Guimarães Tavares da Silva é graduado, mestre e doutorando em Estudos Clássicos (UFMG). Elaborou a monografia *Uma poética de Platão*, a dissertação *Arqueologias do drama: uma arqueologia dramática*, e, atualmente, a tese *Os Estudos Clássicos na universidade contemporânea*. Seus interesses passam por Filosofia e História, Teoria da Literatura, Tradução e Educação. Foi coorganizador dos Seminários de Estudos Clássicos e Medievais do NEAM (2017-2019) e professor substituto de Grego Antigo na UFMG (2019), atuando, desde 2016, no Apoio Pedagógico dessa instituição.

Sara Anjos é graduanda em Letras Clássicas na UFMG, com formação complementar em teatro e performance. Participou como atriz e tradutora do grupo Trupersa (Trupe de Tradução e Encenação de Teatro Grego Antigo) e atualmente é estagiária do projeto de extensão "Contos de Mitologia" da Faculdade de Letras da UFMG. Realiza pesquisas a partir de

perspectivas críticas feministas, pós-coloniais e *queer*, com ênfase na anti-guidade mediterrânea e suas (im)permanências na contemporaneidade.

Thayane Verçosa é graduada em Letras Português/Literaturas, especialista em Literatura Brasileira e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. Sua monografia e sua dissertação tratam da natureza discursiva e política da produção de Graciliano Ramos durante o Estado Novo. Atualmente, é doutoranda em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, com bolsa da CAPES, e sua pesquisa é voltada para o estudo das relações diferenciais entre literatura e mito.

Thiago Santana é graduado em Letras e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, cursa doutorado na Universidade de Minnesota/Twin Cities. Publicou artigos em periódicos acadêmicos da área de Estudos Literários, focados em questões da História da Crítica, Teoria da Literatura e Classicismo.

Vinício Berbat é bacharel e licenciado em Letras Inglês/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em seu mestrado, em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, desenvolve pesquisa sobre a obra teórico-crítica do autor britânico E. M. Forster em diálogo com sua obra romanesca.

Publicações Viva Voz de interesse para a área de estudos literários

Imagens em discurso

Nabil Araújo (Org.)

Mario de Andrade e os trabalhadores: antologia de prosa e verso

Antônio Augusto Moreira de Faria (Org.)

Denise dos Santos Gonçalves (Org.)

Maria Juliana Horta Soares (Org.)

Futebol, imagens e artes

Elcio Cornelsen (Org.)

Thiago Carlos Costa (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

I31

Imagens em discurso II: escrita do outro como escrita de si /
Organizador: Nabil Araújo. – Belo Horizonte: Faculdade de
Letras da UFMG, 2020.
250 p.: il., fots. (color) (p&b). – (Viva Voz)

Inclui referências.

ISBN: 978-65-87237-07-7 (digital)

ISBN: 978-65-87237-06-0 (impresso)

1. Literatura – História e crítica – Teoria 2. Ficção – História e
crítica. 3. Imagem (Psicologia) na literatura. I. Araújo, Nabil. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III.
Título. IV. Série.

CDD : 809

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

v
v v
v v
viva voz