

SIMPÓSIO 61  
TRAVESSIAS E DIÁLOGOS LITERÁRIOS

COORDENADORES

João Vianney Cavalcanti Nuto  
(Universidade de Brasília / Departamento de Teoria Literária e Literaturas)

Mônica Horta Azeredo  
(Secretaria de Educação do Distrito Federal)



**A EXPERIÊNCIA INACABADA DA MORTE E DA LOUCURA EM  
*BERÇO DE CORVOS*, DE MARÍA ZARAGOZA E DÍDAC PLÀ, E EM  
*CEMITÉRIO DOS VIVOS*, DE LIMA BARRETO**

Maria Aline de Andrade CORREIA<sup>1</sup>

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa está em fazer uma comparação analítica entre o romance gráfico de Maria Zaragoza, *Berço de corvos*, com a obra *Cemitério dos vivos* de Lima Barreto, escritor brasileiro do início do século XX, o qual escreveu também o seu relato autobiográfico das várias passagens que teve pelo hospício Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Como primeiro ponto, é preciso esclarecer que o paralelo entre uma obra que se utiliza do aparato verbal para a construção da narrativa, como em *Cemitério dos vivos*, e da outra que se ampara numa base imagético-verbal para criar o seu texto, como em *Berço de corvos*, estará principalmente centrado no conceito de inacabamento como experiência, conceito explicitado por Bakhtin. A morte na própria imagem da prostituta, em *Berço de corvos*, torna-se um vaticínio para o seu fim, uma experiência limiar e inacabada entre a vida e a morte: a sua loucura. Dessa mesma maneira, Lima Barreto, escritor brasileiro do século passado com seu *Cemitério dos vivos*, traz em sua voz a condição inacabada da loucura a partir de sua experiência e da convivência com aqueles que por tanto tempo foram encarcerados no Brasil. Finalmente, tanto a prostituta como a personagem Mascarenhas vivem uma experiência limiar por meio da loucura, cada um com suas próprias características, já que essa se configura num diálogo infinito entre a vida e morte, um eterno inacabamento.

PALAVRAS-CHAVE: *Berço de corvos*; *Cemitério dos vivos*; loucura; inacabamento

O objetivo dessa pesquisa está em fazer uma comparação analítica entre o romance gráfico de Maria Zaragoza, *Berço de corvos*, com a obra *Cemitério dos vivos* de Lima Barreto, escritor brasileiro do início do século XX, o qual escreveu também o seu relato autobiográfico das várias passagens que teve pelo hospício Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Como primeiro ponto, é preciso esclarecer que o paralelo entre uma obra que se utiliza do aparato verbal para a construção da narrativa, como em

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela UnB e pesquisadora em temas dialógicos e outras artes pelo grupo de pesquisa Literatura e Cultura do Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Mora em QN 208 conjunto E lote 02 casa 10, CEP 72316-510, Samambaia Norte, Brasília-Distrito Federal, Brasil, alinebr.1979@gmail.com.

*Cemitério dos vivos*, e da outra que se ampara numa base imagético-verbal para criar o seu texto, como em *Berço de corvos*, estará principalmente centrado no conceito de inacabamento como experiência, conceito explicitado por Bakhtin. A morte na própria imagem da prostituta, em *Berço de corvos*, torna-se um vaticínio para o seu fim, uma experiência limiar e inacabada entre a vida e a morte: a sua loucura.

### **1. A morte como inacabamento em *Berço de corvos***

Esse romance gráfico, inicialmente, vai tratar de uma personagem sem nome, denominada apenas como “a prostituta”, que rememora toda a sua história quando já adulta. Assim o faz ao lado de outro personagem, apenas conhecido como “o garoto”, que escolheu sua companhia por dois motivos – para não passar sozinho seus últimos dias de vida – já que este decidira matar-se; e por detectar nela, física e subjetivamente, certos traços de personalidade semelhantes aos seus.

Primeiramente, como temática da imagem da morte, em *Berço de corvos*, a morte se constitui como um dos suportes constitutivos da imaginação coletiva, particularmente no âmbito das artes, e que majoritariamente esteve ligada a determinados casos de patologia clínica, quando não descrevia fenômenos de instigação religiosa. Os temas específicos conectados a ela – como tortura, psicopatia, violência doméstica, violência psicológica, loucura etc. – e os símbolos utilizados para a sua representação são de uma dimensão vasta no imaginário humano, variando em cada nicho que se predispõe a reproduzi-la.

Na grande maioria das sociedades, a figura da morte esteve ligada às simbologias religiosas e, por isso, sempre desempenhou um papel fundamental nessas culturas. Influenciou tanto o imaginário individual quanto o coletivo, por isso a importância do tema como mito social. Seu valimento ainda é acometido a todos os setores do pensamento, de tal maneira que seus desígnios ainda têm permeado a visão de muitos artistas – do passado e da atualidade – para as diversas imagens da morte em seus trabalhos.

Na literatura e nas artes, de um modo bem simplificado, o estudo da morte tem demonstrado a sua figura como símbolo da violência, da loucura ou mesmo da fuga da realidade, em que a morte está fortemente atuante no imaginário do sujeito-personagem

acometido por sua presença. Cada menção ou imagem a seu respeito vem demonstrar como cada época ou obra relativiza a sua presença enquanto elemento de sentido artístico.

Em *Berço de corvos* há a morte como miragem espelhada, apresentada como imagem alógica, em que esta também ocasiona o trabalho criativo da mente humana, pois não raro admite-lhe a verdade de que haverá um fim inevitável para os seres, levando-o a modos de poder evitá-la. A energia dispendida em despojar dessa lei da natureza sempre estimulou a sobrevivência e o trabalho mental humano (Becker, 2007).

Para a prostituta sem nome, a imagem da morte no espelho tornou-se principalmente uma maneira própria de olhar para a sua “imagem externa” (Bakhtin, 2003:25) enquanto corpo estético e uma possível explicação para a sua vida existencial, transmutada nos reflexos de seu próprio corpo mutilado e enquanto movimento recíproco de interiorização/exteriorização de seu ser.

Os temas macabros, a princípio e em geral, vão conduzir às representações realistas do corpo humano em meio à sua decomposição. Por esses e outros motivos, eles acabam sendo responsáveis por ocasionar tanto medo quanto uma visão ilusória sobre a morte (Kovács, 2003). Nesse caminho, em *Berço de corvos* há uma demonstração de que há algo mais a se vislumbrar no horizonte da morte, presa não apenas ao real, mas constituinte de outro mundo submerso ao ser, velado aos olhos do homem do mundo, porém acessível ao espaço estético da obra.

Mas há outra imagem de si mesma que só poderá ser apreendida pelo olhar do outro, segundo Bakhtin. Todo o mundo criado em *BC* concorre para essa compreensão de si mesma relacionada ao seu sentimento e ao olhar do outro sobre a prostituta. O fato de se olhar no espelho e baixar seus olhos na visão da morte precisava encontrar alguma explicação estético-ética em sua vivência, e essa possível constatação é derivada constantemente da confluência dos dois olhares que estão postos sobre a personagem: o dela mesma e o do outro, este último que se reveza entre o garoto suicida e a morte.

Em *BC*, além da visão bakhtiniana, essa autoconsciência da personagem vai além do mundo criado na ficção e atinge diretamente o autor-contemplador em seu próprio mundo circundante, exatamente no lugar de existência efetiva desse autor da história contada. Por isso, aqui há uma *autoconsciência narrativa* da personagem, pois ela agora consegue enxergar-se como parte de um mundo fictício, como parte de um mundo criado pela invenção de um escritor:

Quem dera o grasnido tomasse conta do quarto com mais insistência do que a MORTE ou a possibilidade de você ser a invenção da mente de alguém. Mas se você fosse produto da IMAGINAÇÃO de alguém, seria alguém muito distorcido. (...) Você fica apavorada ao pensar quem poderá ser a PRIMEIRA pessoa desta história. Quem a está CONTANDO para você (Zaragoza; Plà, 2010:47,85)

Essa percepção consegue utilizar o sentido de um termo muito utilizado na literatura, a *mise en abyme*, estratégia metalinguística que fala do livro dentro do livro. Em *BC* o movimento de encaixar duas realidades, uma dentro da outra, realiza-se por meio da personagem que se constitui, além de um corpo mutilado, também por sua autoconsciência narrativa. Analisando-se com mais rigor, essa *mise en abyme* transforma-se na temática principal dessa autoconsciência da personagem que é descrita por Bakhtin. Com o trabalho estilístico de Zaragoza, surge ao leitor uma personagem complexa, grotesca e fantástica.

Isso significa que a *consciência da forma narrativa* de mundo poderia estar substanciada numa consciência de sujeito, que no texto se traduziria mais obviamente no autor. Porém, a novidade estaria em fazer da personagem esse sujeito que discute o narrar e os sujeitos envolvidos nesse processo; e, por meio dessas problematizações, toma consciência do universo extraliterário e de seu próprio papel na narrativa que se apresenta como personagem. Dessa maneira, a autoconsciência narrativa da personagem seria o equivalente à *consciência da forma*, não mais na figura do autor, mas nos personagens de sua criação literária.

Essa exotopia, que a princípio toma o autor como o outro que enxerga a personagem, que a engloba, em *BC* será observada por meio de uma personagem que enxerga o autor, que o engloba parcialmente em sua restrita perspectiva e o apreende como um sujeito (não um todo real, mas somente aquele que se deixa entrever na narrativa). Isso possibilita que também ele se torne um elemento possível para a construção estética da narrativa pelo olhar do outro, da personagem.

Os lugares narrativos dos sujeitos envolvidos – autor-contemplador e personagem – não se invertem nesse momento (pois cada um ainda detém sua própria função tradicional na narrativa), mas de certa maneira tomam emprestada a visão de mundo um do outro para si, enxergando o outro que era invisível para ele mesmo, complementando-se. Dessa maneira, isso aventa um acréscimo no esquema mental de existência de cada um, mas principalmente no da personagem.

Isso significa que a *consciência da forma narrativa* de mundo poderia estar substanciada numa consciência de sujeito, que no texto se traduziria mais obviamente no autor. Porém, a novidade estaria em fazer da personagem esse sujeito que discute o narrar e os sujeitos envolvidos nesse processo; e, por meio dessas problematizações, toma consciência do universo extraliterário e de seu próprio papel na narrativa que se apresenta como personagem. Dessa maneira, a autoconsciência narrativa da personagem seria o equivalente à *consciência da forma*, não mais na figura do autor, mas nos personagens de sua criação literária.

Esse acréscimo de visão não se configura apenas como tema, mas também aprimora a maneira como os personagens foram desenhados visualmente por Didac Plà. Observando a forma do corpo da prostituta, percebe-se que não houve uma preocupação por parte do artista em lhe caracterizar prioritariamente como um corpo verossímil de mulher. Além disso, há mudanças consideráveis na sua representação ao longo da narrativa. Assim, o que se apreende é uma montagem corporal quase geométrica, com contornos que vislumbram a simplicidade dos traços na maioria das vezes:



Figura 5. Página de *Berço de corvos* (Zaragoza; Plà, 2010:68).

Um dos eixos temáticos de *BC*, então, serve de suporte para essa elucubração da verossimilhança imagética no mundo ficcional, percebido pela personagem que o constrói enquanto agente e, portanto, assumindo um novo caráter, o de sujeito autoconsciente; mas também construído estilisticamente pelo autor, que permite que

suas personagens transbordem as suas fronteiras narrativas (Bakhtin, 2003). É um jogo complexo, e fascinante, o de assumir-se autor-contemplador em várias nuances e dimensões de existência, priorizando outras virtudes narrativas de sujeito em suas personagens criadas, que não sejam aquelas já usuais na literatura.

Para Bakhtin (2003), o discurso dentro da obra se orientava para a palavra do outro e para sua resposta. A partir de suas reflexões sobre o diálogo inconcluso que primeiro surgiu na sátira menipeia, o crítico russo afirma que o inacabamento imprime uma dimensão semiótica de um discurso em devir pela interação com o discurso do outro. Por esse raciocínio, o inacabamento se constitui como princípio estético do dialogismo (Machado, 2010).

## 2. A loucura como experiência inacabada em *Cemitério dos vivos*

Do exercício de registrar a sua experiência como internado, veio para Lima Barreto a escritura de seu romance *O cemitério dos vivos*, relato autodiegético da personagem Vicente Mascarenhas sobre sua experiência também de internado no Hospício Nacional de Alienados e relatado pelo autor em suas 79 tiras rascunhadas de papel do seu *Diário do hospício*. A partir do sentido do título escolhido para a sua obra ficcional, e compreendendo o local reservado aos mortos como um espaço destinado àqueles que já não possuem vida, mas apenas matéria corpórea, o autor já desnuda para seus leitores a sensação de ter sido considerado louco naquele período da história.

Cito uma passagem do seu *Cemitério*, quando Vicente é transferido para a seção Pinel, registrada tanto no diário como aqui, como um local onde se reuniam os “pobres, dos sem ninguém, para aquela em que a imagem do que a Desgraça pode sobre [a] vida dos homens é mais formidável e mais cortante” (Lima Barreto, 2010:205):

Parece tal espetáculo com os célebres cemitérios de vivos, que um diplomata brasileiro, numa narração de viagem, diz ter havido em Cantão, na China. Nas imediações dessa cidade, um lugar apropriado de domínio público era reservado aos indigentes que se sentiam morrer. Dava-se-lhes comida, roupa e o caixão fúnebre em que se deviam enterrar. Esperavam tranquilamente a Morte. Assim me pareceu pela primeira vez que deparei com tal quadro, com repugnância, que provoca a pensar mais profundamente sobre ele, e aquelas sombrias vidas sugerem a noção em torno de nós, de nossa existência e a

nossa vida, só vemos uma grande abóbada de trevas, de negro absoluto. Não é mais o dia azul-cobalto e o céu ofuscante, não é mais o negror da noite picado de estrelas palpitantes; é a treva absoluta, é toda ausência de luz, é o mistério impenetrável e um *não poderás ir além que* [...] a nossa própria inteligência e o próprio pensamento. (Lima Barreto, 2010:212)

Como citado nesse trecho, quando do relato da personagem Vicente na seção Pinel, a sua vida plena – enquanto cidadão, trabalhador, escritor, parte de uma família e sujeito psicológico –, torna-se suspensa pela sua situação atual em ser considerado um louco, fatos que também são mencionados no diário de Lima Barreto, o qual relata a sua impressão/experiência da mesma seção do hospício relatada por seu personagem-narrador.

Dessa maneira, é claro o fato de que a voz de um moribundo pode se aproximar semanticamente dos sentidos que estão engendrados no próprio título da obra: “cemitério dos vivos”. E, nesse entendimento, fica mais evidente que deva ser esse o ponto-chave para se entender essa relação complexa que se dá no entendimento estético e autobiográfico da obra de Lima Barreto, pois a relação de identidade que se apresenta aqui, tão bem explicitada por Lejeune (2008), está no papel identitário-subjetivo do autor no momento exato de sua escrita da obra em questão: o momento de sua internação no hospício e as conseqüências que essa experiência lhe trouxe, além da sua condição de internado – um vivo-morto. Não só suas personagens fazem parte desse cemitério, mas também sua figura empírica e ficcional: o cemitério dos vivos é a própria vida que rondou a realidade de todos os que já passaram por um hospício brasileiro até um passado recente.

Assim, o pacto que o autor acaba por fazer com o leitor não está simplesmente no caráter confessional ou mesmo numa reflexão direta dos fatos vivenciados por Barreto-sujeito empírico e estes transpostos para o texto ficcional, mas também pelo momento de sua escritura com características suspensas: quem escreve aquelas linhas não é mais apenas o sujeito, mas um dos “Alguns doentes”<sup>2</sup> daquele hospício; a mão que escreve serve agora de testemunho de sua própria condição e, nesses termos, agora há outros que também falam por sua voz: por meio da sua difícil caligrafia à caneta dos manuscritos, da complicada numeração estabelecida nestes, da indecisão do título da obra, se *Sepulcro dos vivos* ou *Cemitério dos vivos* (Lima Barreto, 2010:142). Enfim, a

---

2 Título do quarto capítulo do *Diário* (Lima Barreto, 2010:67).

própria escritura de Barreto é ambígua, difusa e, por conta de sua morte prematura, deixou-nos fatos suspensos a serem analisados e aceitos como estão.

Segundo a própria conferência escrita do autor, *O destino da literatura* (1956),<sup>3</sup> feita para uma palestra que acabou não ocorrendo por conta do nervosismo que isso lhe causava, pode-se entender mais profundamente a sua visão do que vem a ser a literatura e o papel do escritor nesse processo criativo voltado para o público. Além do “pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso de nosso destino” (*Idem*:125), há também o fato de que “a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio (...) em força de ligação entre os homens” (*Idem*:62).

A partir dessa visão de arte voltada para a comunicação de temas e de idéias essenciais para a humanidade, pode-se lembrar que o estudioso Philippe Lejeune (2008), por volta dos anos 1980, quando já fazia uma releitura de seu trabalho sobre a autobiografia como gênero novo na literatura contemporânea, perfaz o caminho de demonstrá-la não apenas como um discurso literário em si mesmo, mas também como um fato cultural de uma sociedade. Essas assertivas lembram alguns dos pensamentos da personagem Vicente, quando se remete à situação dos outros internados no hospício e a visão que a sociedade põe sobre eles:

(...) eu não tinha mais ambições, nem esperanças de riqueza ou posição: o meu pensamento era para a humanidade toda, para a miséria, para o sofrimento, para os que sofrem, para os que todos amaldiçoam. Eu sofria honestamente por um sofrimento que ninguém podia adivinhar; (...) mas eu sentia que interiormente eu resplandecia de bondade, de sonhos de atingir a verdade, do amor pelos outros, de arrependimento dos meus erros e um desejo imenso de contribuir para que os outros fossem mais felizes do que eu (...). (Lima Barreto, 2010)

Como objeto de investigação literária, da autobiografia poderia se subtrair dados e conceitos preciosos pertinentes de uma cultura, entendimento que o crítico francês passa a considerar como uma prática e um ato social nos “relatos do homem comum, as edições de autor e as ‘autobiografias dos que não escrevem’, compostas em colaboração, a influência da mídia na formação da figura do autor” (Lejeune, 2008:09).

Ser considerado um louco, e estar internado em um hospício, principalmente para aquele período da história no Brasil, foi o momento em que serviu para Lima Barreto justamente experimentar tragicamente um papel de quase-morto para uma

---

3 Lima Barreto, 1956. APUD Oakley, R. J. 2011. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp.

sociedade – pois assim eram tratados e recolhidos ao espaço do hospício aqueles que desenvolviam alguma doença mental, de qualquer ordem –, trazendo como consequência a escritura dessa vivência em vários níveis para *O cemitério dos vivos* (Agamben, 2007). De certa maneira, isso também lembra a complexidade que se pode entrever no que Lejeune (2008) diz sobre as autobiografias literárias, pois elas podem ser conceituadas como um esforço do autor em fazer um discurso verídico, mas com características de uma obra de arte.

Além disso, Foucault acredita que a função-autor é aquela que assinala um modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no meio de uma sociedade, ou seja, um autor que está presente nos limites dos textos.<sup>4</sup> Nesses termos, Lima Barreto, situado entre seu texto autobiográfico, o *Diário*, e seu romance, *Cemitério*, vive e cria uma tensão estilística própria de um espaço literário criativo, enquanto tragicamente vive uma realidade em suspensão enquanto sujeito pleno, tudo isso para dar vazão a um autor-criador criticamente produtivo no curto período de sua vida (Rocha, 2008). Nessa visão, a própria experiência suspensa de ter vivido internado em um hospício, fato intermitente por si só, se iguala à condição de acabamento suspenso da obra *Cemitério dos vivos*.

### 3. Conclusão

Para *Berço de corvos*, então, há uma complexidade imagética no trato da alteridade, ou, em outras palavras, a forma visual como as personagens são desenhadas estão interligadas dialogicamente com o resultado do olhar do outro para elas mesmas. Isso quer dizer que a questão do espelhamento nesse texto não está ligada apenas a uma ilusão especular criada por um espelho, mas principalmente como resultado do olhar do outro que foi posto na vida da protagonista, toda repleta de uma história de violência física, sexual e psicológica. Dessa maneira, graficamente os corpos das personagens foram dispostos em uma assimetria disfuncional, inacabadas enquanto formas, em desalinho, quase deformadas, assim como os seus quadros de organização do espaço da folha.

---

4 Foucault, 2008. APUD Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, p. 55-64.

Pensando em dois campos de sentido – o ficcional e o referente –, é fácil perceber que o diálogo travado entre autor e personagem é mais complexo do que se imaginava. Não há somente um autor que engloba o mundo da personagem, uma exotopia, mas também uma personagem que detém uma pequena parcela da visão de mundo do autor, uma entropia estilística caracteristicamente metalingüística. E essa relação dialógica é levada aos limites de um inacabamento de mundo, pois talvez seja o motivo esculpido na personagem para as suas visões da morte no espelho: como será possível suportar uma realidade fictícia de si mesma?

No texto de Zaragoza, a personagem não adquire somente uma autoconsciência de mundo, mas também uma parte da visão transgrediente de seu autor-contemplador, pois ela sabe que ela mesma é somente uma personagem de ficção, que o seu mundo é somente um mundo inventado por uma outra mente. A autoconsciência narrativa da personagem consegue então criar uma *mise en abyme* característica de textos contemporâneos.

Entendendo as imagens especulares das personagens, em *Berço de corvos*, *Espelho* e *Sombra*, como reflexos de signos, a proposta deste estudo foi analisar o papel do processo de reflexão dos seres imagéticos na construção dos sentidos nessas narrativas, a partir principalmente da dialogia presente na conjugação dos sujeitos especulares recíprocos. Significa dizer que as personagens e o espaço na narrativa foram tratados como unidades difusas de significação, construídos progressivamente como parte decorrente e inerente da hermenêutica dos textos e como elementos de suas estruturas composicionais.

Além disso, a morte espelhada e ganhando vida pôde trazer-lhe muitos questionamentos, de várias ordens, mas um em específico se destacou: a autoconsciência narrativa da personagem em meio ao seu turbilhão de realidade fictícia. O excedente de visão que foi criado em *Berço de corvos*, antes tradicionalmente localizado no autor (e que de certa forma englobava a personagem), faz parte da teoria defendida por Bakhtin (2003), principalmente quando ele se reporta à literatura escrita. Nesta pesquisa, a novidade esteve no fato de que o excedente de visão, que possibilitava ao autor-contemplador abarcar a personagem e interferir na narrativa, cresce nele – no autor-contemplador – e atinge sua personagem, tornando-a consciente de sua condição ficcional e da do outro, como consequência lógica.

Ainda considerando os mesmos campos de sentido citados anteriormente – o ficcional e o referente –, e levando em conta quatro elementos de composição, tanto do

mundo extratextual quanto do ficcional – Lima Barreto-sujeito empírico, Vicente Mascarenhas-narrador-personagem, Efigênia-personagem e os outros internados-sujeitos empíricos e personagens – pode-se determinar que todos eles se expressam como moribundos na narrativa: o primeiro está ausente enquanto sujeito empírico em dois níveis, pois ausenta-se enquanto existe na sua função-autor – (Foucault, 2013), mas também está com a vida suspensa plenamente por estar internado em um hospício – é considerado um louco; o segundo é uma personagem que vive e narra seu casamento sem paixão, suas dificuldades e experiências com o trabalho de escritor e seu período de isolamento por estar internado em um hospício – são três experiências que evidenciam um estado de suspensão; a terceira é uma personagem moribunda que já abre a narrativa explicitando seu último desejo para o trabalho escritural do marido; e o quarto, como duplos, têm suas vidas suspensas tanto na narrativa quanto no mundo referente.

Assim, a morte na própria imagem da prostituta, em *Berço de corvos*, torna-se um vaticínio para o seu fim, uma experiência limiar e inacabada entre a vida e a morte: a sua loucura. Dessa mesma maneira, Lima Barreto, escritor brasileiro do século passado com seu *Cemitério dos vivos*, traz em sua voz a condição inacabada da loucura a partir de sua experiência e da convivência com aqueles que por tanto tempo foram encarcerados no Brasil. Finalmente, tanto a prostituta como a personagem Mascarenhas vivem uma experiência limiar por meio da loucura, cada um com suas próprias características, já que essa se configura num diálogo infinito entre a vida e morte, um eterno inacabamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bakhtin, Mikhail M. 2003. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.

Bakhtin, Mikhail M. 2005. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Bakhtin, Mikhail M. 2010. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp.

Becker, Ernest. 2007. *A negação da morte*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento. Rio de Janeiro: Record.

Foucault, Michel. 2013. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 3ª ed., p. 268-302.

Lejeune, Philippe. 2008. *O pacto autobiográfico*. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. de Jovita Maria G. N e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Lima Barreto, A. G. 2010. *Diário do hospício; Cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify.

Machado, Irede. 2010. Inacabamento como modelo artístico de mundo. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 82-98, 1º sem. 2010.

Oakley, R. J. 2011. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp.

Rocha, Fátima. 2008. Cemitério dos vivos, de Lima Barreto: entre o documento biográfico e a elaboração ficcional. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 13-17 julho, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/FATIMA\\_ROCHA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/FATIMA_ROCHA.pdf).

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

Bachelard, Gaston. 1996. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

Brait, Beth. (org.). 1997. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. Unicamp.

Brait, Beth. 2004. *A personagem*. São Paulo: Ática.

Dostoiévski, Fiódor. 2011. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34.

Eco, Umberto. 1989. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Eisner, Will. 2008. *Narrativas gráficas*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir.

Eisner, Will. 2010. *Quadrinhos e Arte sequencial*. São Paulo: WMF; Martins Fontes.

Foucault, Michel. 2000. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª ed.

## A CARNAVALIZAÇÃO EM MAR MORTO: DIÁLOGOS ENTRE BAKHTIN E JORGE AMADO

Denise DIAS<sup>5</sup>

### RESUMO

O presente trabalho investiga como o romance de Jorge Amado, *Mar Morto*, condensa o universo carnavalizado e como se dá o princípio deste mundo às avessas na narrativa. O embasamento teórico, trabalharemos com a Teoria da carnavalização na literatura, do teórico Russo Mikhail Bakhtin (1999), que aclara a maneira pela qual o carnaval pode ser transposto à linguagem literária, estuda o processo de carnavalização como manifestação da cultura popular e também de subversão do poder. As festividades são formas primordiais marcantes da civilização humana, contudo, para serem consideradas verdadeiras devem emanar não do mundo material, mas sim do mundo das ideias. A obra analisada tida pelos críticos literários como sendo de grande representação lírica, traz traços de carnavalização, pois apresenta uma linguagem carregada de símbolos e alegoria, apontando a divergência entre o oficial e não-oficial, provocando a ruptura do que é institucionalizado. Revelando o grande acervo sobre a cultura popular baiana presente também na cultura brasileira em geral. A obra conta a história de amor entre Guma e Livia sendo publicada em 1936, insere fragmentos desse período histórico, a fase política de 1930, era Vargas. Metodologia de natureza qualitativa apoia-se no raciocínio por dedução.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carnavalização; Bakhtin; Jorge Amado.

Jorge Amado,<sup>6</sup> um dos escritores brasileiros de maior destaque nacional e internacional, tem suas obras traduzidas em mais de quarenta idiomas, transitou em

---

5 DIAS. UnB, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, rua 6 B esquina 6 C, número 10, CEP 74300-000, Ceres, Goiás, Brasil, e-mail [denise9345@hotmail.com](mailto:denise9345@hotmail.com)

6 Jorge Leal Amado de Faria, (anexos 1 e 8) filho de fazendeiros, nasceu na fazenda Auricídia, em Ferradas, distrito de Itabuna, Bahia, a 10 de agosto de 1912. Cursou os estudos secundários no Colégio Antônio Vieira e no Ginásio Ipiranga, em Salvador. Durante o curso secundário trabalhou em jornais e participou da vida literária baiana. Foi um dos fundadores, em 1927, da Academia dos Rebeldes, grupo de literários que geriam a revista *Meridiano*. Formou-se pela Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro, em 1935. Militante comunista obrigado a exilar-se na Argentina e no Uruguai entre 1941 e 1942, período em que viajou pela América Latina. Em 1945, foi eleito membro da Assembleia Nacional Constituinte, na legenda do Partido Comunista Brasileiro (PCB), autor da emenda que assegura o direito à liberdade de culto religioso. Em 1948 exilou-se na França permanecendo até 1952. Eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 6 de abril de 1961 ocupando a cadeira 23, do patrono José de Alencar e

vários suportes de linguagens, como teatro, cinema e televisão. Deixou uma vasta e profunda produção para a crítica, e para o seu grande público.

Sua obra, que é amada e odiada, criticada e apreciada, está sendo estudada por pesquisadores das mais diversas áreas, quando da comemoração do seu centenário.

Grande representante da literatura de 1930, distinta da literatura neorrealista, Jorge Amado procurava romper com os padrões convencionais por meio da sua pesquisa estético-cultural. A preocupação do romancista era, até então, trazer para as letras brasileiras um tema que não fosse predominante na literatura do colonizador. Ele, literariamente, confere voz à população brasileira desconhecida, às minorias que viviam marginalizadas. Narrou o cotidiano dos pobres e oprimidos. Foi essa a origem do “romance proletário”, que se inspirou na temática da exploração e da miséria urbano-industrial, em período pós-colonial.

*Mar morto* romance de Jorge Amado que será estudado nesse artigo foi publicado em 1936, é ambientado em Salvador, tematiza o mar e a vida marítima. Narra a história de pescadores que se entregam às águas verdes, às vezes sob o “canto da sereia”, enquanto suas esposas os esperam em casa. O autor analisa prioritariamente a divisão nítida de classes sociais, revelando assim um ambiente conflituoso e onírico entre o cais e a cidade alta baiana, em que simultaneamente se desenrola a história amorosa de Guma e Lívia. Para Roger Bastide, este romance é um belo musical que se transforma em ato sincrético político-religioso, conclamando uma sociedade melhor, mais justa e mais humana.

A preocupação social se responsabiliza pelo reconhecimento do realismo na obras, proporcionando a renovação dos “cânones” europeus vigentes até o século XIX. Jorge Amado, em seus romances, não prioriza personagens individuais, mas sim as coletivas, o que reflete a própria sociedade. Assim, sua produção revela a voz “misturada” e “marginalizada” do povo baiano, até então ignorado pela literatura acadêmica.

Entre as problemáticas, evidencia-se a época crítica vivida do proletariado, suas lutas trabalhistas. Nas narrativas amadianas, o estudo dos costumes apresenta forte erotismo que caracteriza grande parte da obra literária e aumenta sua força enquanto um dos autores brasileiros mais lidos no Brasil e no exterior.

---

do fundador Machado de Assis. Faleceu em Salvador (Bahia), no dia 6 de Agosto de 2001, quatro dias antes de completar 89 anos de idade.

Atento às raízes culturais de seu povo, Jorge Amado reconheceu o valor do credo, da música, da dança, dos esportes, e principalmente das festas. Tudo isso foi remexido, revirado e transformado, como quer a forma híbrida preconizada por Homi K. Bhabha. Para o filósofo, hibridismo é o sentimento de superioridade em relação aos colonizadores e, de inferioridade em relação aos colonizados como sendo a experiência da *ironia*, na qual dois sistemas de *valores* e *verdades* se relativizam se questionam, se sobrepõem, fazendo com que a duplicidade e a ambiguidade sejam fortes características de comportamento.

Jorge Amado em qualquer uma de suas fases: engajada, humorística e regionalista como divide Wilsom Martins, aponta sempre para os problemas sociais. Embora nos primeiros livros resalta o valor ideológico do autor pode-se perceber um certo espírito carnavalesco projetado em cenas alegres e em argumentos dogmáticos entre a vida do povo e as leis oficiais. Por isso, em suas obras existem duas formas principais de sucumbir a triste realidade brasileira: a primeira é recompensar o sofrimento por meio da dança, e das festas, criando assim um mundo festivo, independente do mundo real quebrando as regras e hierarquia social; a segunda é a destruição o regime atual seja por meio da revolução armada ou através de doutrinas democráticas e libertárias.

De uma lado, se a revolução ou reforma política pode mudar a vida de um povo elas só são possível se houver a compreensão e o apoio popular. De outro, as manifestações culturais podem divulgar os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”, já que nas manifestações carnavalescas existe a intenção de subversão do poder.

Jorge Amado faz com que tudo isso - a carnavalização e os elementos carnavalescos - se transforme em valores, deixando de ser o “pólo negativo da ordem social ou da condição humana” como preceitua DaMatta, realizando “a mediação entre os universos da tristeza e da felicidade, da riqueza e da pobreza, do lazer e do trabalho”, a fim de educar os cidadãos e defender os direitos humanos de uma forma mais atraente e contagiosa.(DaMatta, 1997).

Entre as, aproximadamente, cinquenta produções do ficcionista, em seus romances, sempre cantou o “povo mestiçado, suas festas e seus sabores” (Goldestein, 2009). Declarou de maneira clara e categórica sobre a atitude humorística presente em suas obras: “se há um elemento novo e importante, mais importante que tudo que caracteriza os livros anteriores, é o humor. O humor surge em minha obra com

*Gabriela*, e a partir daí, permanece como um dos elementos fundamentais da minha criação”, acreditava não haver nenhuma divisão em sua obra, e sim numa continuidade, o marco que sempre perseguiu, valorizou as festas, a alegria e o otimismo.

*Mar Morto* é o quinto romance de Jorge Amado, do período conhecido como fase dos “romances proletários”, quando o escritor ingressou no Partido Comunista. No entanto, o livro não possui uma trama histórica comum aos romances socialistas. Nessa narrativa o que destacam-se são espaços da cidade de Salvador – o cais e o mar, a gente (os saveiristas e pescadores) e a religiosidade, enfim a regionalidade.

... Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres dos saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de Iemanjá tem muito o que contar.

Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e Lívia, que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que ouvistes da boca de um homem da terra e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem (Amado, 1994:9).

Essa regionalidade é representada sobretudo no estudo das festas populares, o carnaval ocupa lugar de destaque na discussão da natureza, da unidade e na própria ideia de cultura popular entendida como rito de passagem, como força regeneradora, é uma forma de espetáculo sincrético, originada na celebração primitiva que acontecia na passagem do ano, ou no renascimento da natureza. Representavam a liberação das restrições da vida cotidiana, funcionam como uma válvula de escape de uma sociedade extremamente repressiva e controladora, a folia não era para ser assistida, mas para ser vivida. As regras e barreiras sociais, hierarquias e tabus eram provisoriamente deixados de lado.

Para especificar este ponto, é melhor citar as palavras de Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado

pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (Bakhtin,1981:105)

O estudioso considerava que de todo conjunto de festividades populares, tanto as rurais quanto as urbanas, o carnaval recebe destaque especial por ser considerada a verdadeira expressão da cultura comum do povo.

O riso; o banquete, comer e beber em abundância; as imagens do corpo grotesco; o vocabulário, marcado por grosserias e degradações, próprias do povo; os jogos; as adivinhações; as injúrias, e ainda a satisfação das “necessidades naturais, e da vida sexual”, tudo isso são elementos que compõem o simbolismo do carnaval e das festas religiosas (Bakhtin, 1999).

As imagens exageradas e hipertrofiadas são os símbolos da carnavalização e também do realismo grotesco bakhtiniano. A mais importante era exatamente o riso, que acompanhava todas as cerimônias e ritos civis da vida cotidiana medieval, nenhuma festa se organizava sem a intervenção do cômico, pois ele

oferecia uma visão de mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; parecia ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida*. [...] Isso criava uma espécie de dualidade do mundo. (Bakhtin, 1999:5-16)

A transposição das características carnavalescas para a literatura contribuiu, tanto para a quebra do distanciamento épico e trágico dos gêneros puros, como também para aproximação entre autor, personagem e leitor, levando assim ao entendimento de uma concepção, de um novo estilo verbal literário.

Enquanto representante de uma literatura que emana do povo, visando o enfoque da cultura popular, pode ser estudado sob a perspectiva bakhtiniana da carnavalização o que significa entendê-lo sob um viés altamente elucidador. A literatura carnavalizada para Bakhtin é “aquela que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (Bakhtin, 1999:107).

No mundo pós-colonial diferentes culturas constituem os espaços transculturais considerados como local de dialogismo. É nesse espaço que a cultura estrangeira, incorporada pela popular, é subjugada. Logo os romances transculturais mesclam-se de vários discursos agregando ao ficcional às técnicas da oralidade popular, bem como suas tradições, originado desse modo a hibridização conceituada por Bakhtin como sendo:

uma mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de um único enunciado; um encontro, dentro da arena de um enunciado, entre duas consciências linguísticas diferentes, separadas uma da outra por uma época, pela diferenciação social ou por algum outro fator. (Bakhtin, 1981:358)

Faz parte da hibridização bakhtiniana a ambiguidade da linguagem cuja proposta não é a fusão de dois pontos diferentes, mas servem para contrapô-los de forma dialógica e conflituosa, para que se desfaça o discurso autoritário. É exatamente sob o prisma da subversão que Bhabha se apoia. Com tal característica é que se descortinam os mecanismos nos romances transculturais.

Ao refletir sobre a cultura popular, Bakhtin assinala que nas existências primitivas, anteriores ao feudalismo, tanto os aspectos sérios quanto os cômicos eram considerados sagrados e oficiais. Todavia, com o surgimento da divisão de classes e do Estado na Idade Média, a convivência entre o riso e o sério desapareceu. Pouco a pouco a forma cômica foi se tornando não-oficial. Assim, durante o período feudal, os festejos de carnaval, os espetáculos cômicos, as expressões populares de forma geral eram de grande importância para a vida dos homens, momento de ridicularização do discurso político-religioso, parodiavam-se as cerimônias num movimento centrífugo, comandado pela alegria. Criavam, assim, um mundo exterior ao da Igreja e ao do Estado, construindo uma segunda vida, em que todos participavam ativamente.

O carnaval é uma festa que acaba com as convenções sociais derrubando hierarquias, invertendo posições entre as pessoas: o escravo passa a ser rei, e o rei escravo; “o contato é livre é familiar, os gestos se libertam das coerções e o discurso é franco” (Fiorin, 2008:92-96). Por isso, se diz que nas festas populares operavam em dois polos: nascimento e vida, louvor e injúria, juventude e decrepitude.

Para a literatura, a carnavalização significa a transposição do espírito carnavalesco para a arte, representado pela alegria e pelo espírito jocoso da cultura popular, onde reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e das transformações. É para Bakhtin, “aquela que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (Bakhtin, 1999:107).

É na praça que se ambienta, geralmente, a literatura carnavalizada, “a praça é do povo”, ou outro lugar público de livre contato como no bar, nos cais, nos mercados, nos saveiros etc. Em torno desse pressuposto, Jorge Amado descreve festas, encontros e reuniões que guardam o sentido alegre de vida do instinto exposto e receptivo a todo

excesso carnal. Para Fiorin (2008:96), “a carnavalização constrói um mundo utópico em que reinam a liberdade, a igualdade, a abundância, e a universalidade. Ao mesmo tempo, opera com a excentricidade, na qual as coisas estão às avessas”, ou simplesmente ridicularizadas.

Os jogos, a gozação, a zombaria e a ridicularização das regras se transformam em motivos de negação, mas também afirmam a resistência do afrodescendente, tudo isso acontecia num local público, no “botequim dos marítimos”.

Também se observa semelhança com o texto medieval na primeira parte do romance, quando o narrador descreve as festas religiosas. Segundo Bakhtin (1999), “as festas populares religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição”, geralmente eram acompanhadas de feiras (lugar público para o comércio), regadas a muita bebida, muita comida, e excessivos prazeres sexuais. Tome-se por exemplo dessas atitudes de carnavalização do sagrado, a festa em homenagem a Iemanjá.

O narrador de *Mar morto* apresentou no capítulo destinado à personagem Esmeralda, a festa de Santa Conceição na Bahia, assim como nas festas medievais, durante a celebração do culto sagrado, acontecia, nos arredores da paróquia, a quermesse regada de prazeres carnavais:

Havia quermesse lá fora, o doutor Filadélfio ganhava níqueis na sua banca de fazedor de versos e cartas. Um negro cantava para uma roda:

*No dia que eu amanheço*

*danado do meu miolo,*

*faço de bolo banana*

*faço de banana bolo* (Amado, 1994:164).

Esse exemplo retrata uma cena que, *a priori*, deveria merecer um tom de seriedade por se tratar de festa religiosa, todavia é relatada com certo acento de comédia, uma espécie de carnavalização permitida nos terreiros de candomblé e também nas festas comemorativas das igrejas católicas. As festas religiosas se completam com uma verdadeira feira livre, que acontece no lado de fora da igreja, onde o público também se regozija com os desfiles de carros de bois. Nesse viés, as festas narradas em *Mar Morto* desenvolvem a ideia de que o religioso é revitalizado, entretanto, não é uma celebração essencialmente melancólica, é, sobretudo, uma subversão à moral religiosa ou uma religiosidade às avessas, sem que o povo perca sua fé.

Nessa narrativa, a festa está em todos os lugares; já na primeira parte do livro, *Iemanjá, dona dos Mares e dos Saveiros*, no capítulo intitulado *Iemanjá dos cinco nomes*, o narrador descreve em detalhes a festa realizada em homenagem à deusa africana, sincretizada na igreja católica como Nossa Senhora da Conceição. As homenagens à deusa têm início com cantos de invocação:

*“Iemanjá vem...*

*Vem do mar...”*

Cantam assim nessa noite de Iemanjá. Aquele terreno ali é onde se realiza a feira de Água dos Meninos, a maior da Bahia. Adiante, em Itapagipe, fica o porto da Lenha, porto dos canoieiros. E entre os dois a morada de Iemanjá, numa pedra do mar. A areia guarda restos de cascos de saveiros. Conchas de várias cores brilham à luz da Lua. Ao fundo, a rua fracamente iluminada. As vozes que chegam de longe cantam:

*“Eh, a Sereia*

*A sereia vem brincar na areia.”*

É a noite de festa de Iemanjá. Por Isso, o povo a chama, para ela vir brincar na areia. Se vê a sua loca, bem por baixo da Lua, toda contornada pelos cabelos de Iemanjá, que se espalharam no mar. Se ela não vier, então eles irão até lá, buscá-la. Hoje é noite da sua festa, é noite de Janaína brincar:

*“Sereia do mar levantou...*

*Sereia do mar quer brincar.”*

Iemanjá brinca no mar (Amado, 1994:69-70).

O narrador oferece interessante visualização ao descrever o ambiente festivo e lúdico junto à feira de “Água dos meninos”, a maior da Bahia, no Dique, onde a “Sereia” também tem morada. A festa é comemorada em dois de fevereiro, nessa mesma data é realizada também nas cidades de “Cabeceiras da Ponte, em Mar Grande, em Gameleira, em Bom Despacho, na Amoreira”. Entretanto, em Monte Serrat a festa é a maior, já que lá é “sua própria morada na Loca da Mãe-d’água”. Ocorre no dia 20 de outubro. Durante os festejos acontecem a cerimônia de iniciação das “feitas de Iemanjá”, virgens que eram ofertadas à rainha do mar em agradecimento à sua proteção” (*Idem*:71). Essa festa, durante algum tempo, foi proibida e substituída pela procissão de Bom Jesus, porque segundo o narrador:

Agostinho, o macumbeiro que fazia sua festa naquela época, disse que Iemanjá queria era carne humana. Levaram, aquela criança porque era a mais bela do cais, parecia até com Janaína, pois tinha os olhos azuis. A tempestade corria sobre o cais e as ondas lavavam a pedra de Iemanjá. Os saveiros corriam de lado e todos ouviam os gritos da criança, que ia de olhos

vendados. Era uma noite de crime e o velho Francisco quando conta essa história ainda treme. A polícia soube de tudo, alguns caíram na cadeia (Amado,1994:70).

Para Bakhtin (1999:8-9), as festividades são formas primordiais marcantes da civilização humana, contudo, para serem consideradas verdadeiras devem emanar não do mundo material, mas sim do mundo das ideias, sem o qual não haverá nenhum clima festivo.

Outro princípio importante da carnavalização de Bakhtin é o do “baixo ventre” ou “rebaixamento”, isto é, a transferência ao corporal de tudo que é elevado, espiritual, ideal. Nesse sentido, o princípio material é o mesmo da festa, do banquete, da alegria, sendo profundamente positivo. Segundo Fiorin (2008), a comunicação com a vida acontece na parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, o baixo toma o seu lugar, não como algo negativo, mas como algo positivo, o momento de renovação vital.

O realismo grotesco, isto é, “sistema de imagens da cultura cômica popular”, em que o “princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica”. “O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível” dessa forma, Bakhtin vê que o alto e o baixo têm sentido sublime. O “alto” representa o céu, o cosmos, e o “baixo” a terra, o túmulo, o ventre e, ao mesmo tempo, o nascimento e a ressurreição. Portanto, rebaixar-se consiste em aproximar-se da terra, como princípio de absorção, “entrar em comunhão”, quando degradada, “mata-se, mas dá a vida”. (Bakhtin, 1999:17-19).

A carnavalização também é vivida nas festividades comemorativas das bodas do protagonista desse universo, Guma. Seu casamento significa um rito de passagem, pois gozava de todos os privilégios de uma festa popular estabelecida pela tradição: riso, brincadeiras, cantorias, onde se fundia baixo material e o corporal. Sendo considerado como um ritual de renovação, o nascimento para algo melhor, ei-lo:

Jeremias trouxera o violão. Outros tinham trazido harmônica e o negro Rufino trouxera sua viola também. Ali estava Maria Clara com sua voz. E cantaram as canções do mar, desde aquela que diz que a noite é para o amor (e todos sorriam para Guma e Lívia) até a que dizia *que é doce morrer no mar*. E dançaram também, todos quiseram dançar com a noiva, beberam cachaça, comeram os doces que D. Dulce tinha mandado e a feijoadada que o velho Francisco, ajudado por Rufino, tinha preparado. Riam muito, esquecidos da noite úmida, do vento sul, do mês de junho. Breve seria São João e as fogueiras crepitariam no cais.

.....

Olhava para as cabrochas na sala e cantava para elas que ele (Rufino) gostava de variar de mulher e as mulheres gostavam de rolar na areia com ele. (Amado, 1994:127) (grifos nossos).

O caráter carnavalesco da cena pode ser observado nos exageros, nas hipérboles, excessos de comidas e bebidas, enfim, a abundância é acompanhada de muita música e dança, tudo isso presente no rito carnavalesco. A presença da figura do violão invade musicalmente toda a cena e se torna significativo, com sua conotação erótica, pois esse instrumento brasileiro, por muitos anos, esteve diretamente associado à malandragem, à sedução e à corrupção das moças de família, ao ócio e à desordem social, o que o levou a ser discriminado por muitas gerações nas elites sociais. O erotismo que dele emana pode ser sentido nesta letra:

Foi ele que me ensinou  
Namorar – que eu não sabia.  
A onça pega no sarto  
E a cobra pega no bote.  
E o vaqueiro pra sê bom  
Tira a novia do lote (Amado, 1994:129).

A descrição da festa continua com Mestre Manuel que observava:

Riam na sala, mulatas requebravam os olhos para Rufino, Mestre Manuel acompanhava a música da embolada batendo as maois nos joelhos Rufino cantava:

“Quem tem ferida é quem geme  
Quem geme é quem sente a dô.”

“Ferreiro é quem bate o malho  
Sacristão é quem bate o sino.”

Pinicava o violão. Lívia gostava, mas preferiria sem dúvida uma canção, uma daquelas velhas canções que só são cantadas no cais (Amado, 1994:129).

Segundo Bakhtin, esse gestual de golpes pode significar a metáfora da realização do ato sexual. Assim como Rebelais, Jorge Amado utiliza largamente o excêntrico vocabulário popular de onde extrai várias metáforas e comparações, pois, numa visão baktiniana, é na cultura popular que se encontra grande número de expressões de metáforas eróticas. E, por fim, Rufino, o violonista, não se contenta, deixa o violão no chão e clama a todos no salão:

Depois de todos esses gabos, botou o violão no chão, pinicou os olhos:

-Vamos dançar, minha gente, que o dia é de alegria...

Dançaram. As harmônicas se desesperavam na música, eram como as ondas que iam e vinham (Amado, 1994:129).

Portanto, o simbolismo do baixo ventre no episódio acima tem uma significação ampliada e ambivalente, que para Bakhtin significa o recomeço, o novo, “o desejo de renovação e renascimento” (Bakhtin, 1999:49), o próprio espírito carnavalesco. Outra característica da carnavalização, segundo DaMatta (1973), presente na cena supracitada é o que “pode ser chamado, ainda com certa reserva de ‘transe carnavalesco’ [...] quando pessoas virtualmente possuídas pelo ritmo e música, parecem perder o controle do seu próprio corpo, especialmente em fins de bailes, quando a ‘animação’ é maior”.

Pode-se dizer que a carnavalização nessa obra quebra a regra convencional e inverte o mundo real, à medida que a inclinação política tem objetivo de construir uma sociedade ideal, uma utopia. Sem carnavalização, puras doutrinas não podem mudar a realidade, sua influência é limitada em determinado tempo, espaço.

Um olhar universal sobre a obra amadiana nos possibilitará o entendimento melhor de nossas incompletudes, reconhecendo a diferença já que é “marcada pelo dualismo clássico que contrapõe o carnaval (e tudo que ele simboliza ou representa) a uma realidade econômica e social que é preciso denunciar e transformar”(DaMatta, 1997). É fácil perceber a ligação entre os romances de Jorge Amado e a teoria de carnavalização, especialmente levando em consideração que todas as quatro categorias carnavalescas que Bakhtin indica – o livre contato familiar entre os homens, ao livre contato familiar entre os homens, a excentricidade (que se opõe “às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca”), as *mésalliances* carnavalescas e a profanação – são distintas na obra.

Nesse aspecto, ao assinalar a predominância da linguagem corporal, as obras de Jorge Amado percebe-se que se aproximam da obra de Francois Rebelais, que também recolheu na sabedoria na popular as fontes que determinaram o conjunto de imagens das suas narrativas. Uma vez que na narrativa percebe-se o que Bakhtin (1999) denomina peculiaridades do gênero cômico-sério, resultantes da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca. O Mar Morto é uma obra atual e inovadora, à medida que procura desvelar um retrato de uma classe brasileira, aferrada a preconceitos alicerçada em valores que privilegiam o dinheiro, a propriedade e a opressão. Mesmo em tais condições, existe a experiência existencial e da fantasia livre, estabelecendo a aproximação entre autor, personagem e leitor.

Na obra esta presente também uma linguagem construída com base na raízes populares, pela qual expressa um tipo de discurso híbrido e ambivalente, que assegura a fusão do sério com o cômico e do sagrado com o profano.

A narrativa é, então, ao mesmo tempo denúncia e anúncio. Denúncia da realidade social e anúncio de novos tempos. Para tanto, cria vários ambientes em que os processos de hibridismos estão inseridos, fazendo uso de personagens que vivem nos intervalos fronteiros da cultura, transitando por vários “lugares”, tentando se adaptarem às novas condições de vida.

Dessa forma, e, sobretudo, neste veio popular, denunciando o feio: a desigualdade social e os preconceitos vários, Jorge Amado prova que na vida como na arte, pode haver uma verdadeira harmonia. O instrumento literário transforma homens e mulheres em seres despidos de preconceitos, numa sociedade mais igualitária, plenos de si e do Outro. Esta revolução promovida por sua literatura dessacraliza normas canônicas e inaugura uma arte literária híbrida como o povo brasileiro.

Na literatura, por meio da carnavalização, estão explícitos ou implícitos os problemas sociais, na tentativa de denuncia-los ou ainda, desconstruí-los artisticamente. Até mesmo a negação é uma forma de interpretá-los. Assim, os estudos culturais na obra literária são uma maneira de ampliar os horizontes das análises, já que as influências sociais e as relações de poder são enfatizadas. A arte literária, portanto, nas palavras de Antônio Candido (1989), “sempre foi algo [...] empenhado na construção e na aquisição e de uma consciência nacional”.

Neste cenário, o então jovem baiano, na contramão da tendência dominante da literatura, pouco dado a mergulhar na introspecção psicológica, dizeres de Machado (2006), consegue construir um universo literário mesclado, híbrido, que nos estimula a uma leitura profunda das identidades contemporâneas, sem, contudo, deixar de visualizar a crítica ao etnocentrismo cultural do colonizador. *Mar morto* não representam só a resistência cultural multiplicadora da angústia existencial, mas valorizam, sobretudo, os encontros e a criatividade cultural pertencentes ao homem e à literatura brasileira.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amado, Jorge. 1994. *Mar morto*. ed. 67<sup>a</sup>. Rio de Janeiro: Record.

Duarte, E. A. 1996. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN.

Bakhtin, Mikail Mikhailovitch. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

\_\_\_\_\_. 1999. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília.

Candido, Antonio. 2000. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz.

Machado, Ana Maria. 2006. *Romântico, Sedutor e anarquista: como e porque ler Jorge Amado hoje*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Damatta, Roberto Augusto da. 1997. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. In: De Franceschi, Antônio Fernando. *Cadernos de literatura Brasileira*, n. 3: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

\_\_\_\_\_. 1973. *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: ed.Vozes.

\_\_\_\_\_. 1989. *A educação pela noite*. 2.ed. São Paulo: Ed. Ática.

Fiorin, José Luiz. 2008. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: ed. Ática.

Goldestein, Ilana Seltzer. 2009. A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado. In: *O universo de Jorge Amado*. São Paulo: Ed. Schwarz Ltda.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

Abdalja junior, Benjamin. 2010. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione.

Azevedo, Francisco Ferreira dos Santos. 2010. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lexikm.

Araújo, Jorge de Souza. 2003. *Dionísio&Cia. Na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: relume Dumará; Salvador, BA: Academia de Letras da Bahia.

Bakhtin, Mikail Mikhailovitch. 2000. *Estética da criação verbal*; trad. feita a partir do francês por Maria Eumantina Galvão; revisão da trad. Marina Appeneller, 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

Barros, Diana Luz Pessoa de. 2003. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: Barros, Diana Luz Pessoa de; Fiorin, José Luiz (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: Ed. da Edusp.

Brait, B. 1996. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Ed. da Unicamp.

Bosi, Alfredo. 1992. Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras. In: *Dialética da Colonização*. 4ª. ed. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras.

Burke, Peter. 2010. *Cultura Popular a Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann, 1ª reimp São Paulo: Companhia das Letras.

Coutinho, Eduardo de Faria. 2004. *A literatura no Brasil*. Vol.1. dir. Afrânio Coutinho. Ed. 7ª, São Paulo: Global.

Candido, Antônio. 1978. Dialética da malandragem. In: Lara, Cecília de. *Memórias de um Sargento de Milícias*; ed. Crítica. Rio de Janeiro: LCT.

DaMatta, Roberto. 1997. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_. 1997. *A Casa & A Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_. 2004. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.

Gancho, Cândida Vilares. 1999. *Como Analisar Narrativas*. 6ª. Ed. São Paulo: Ed. Ática.

Hall, Stuart. 2005. *A identidade cultural na pós-modernidade*; trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. , Rio de Janeiro: DP&A.

Wellek, René; Warren, Austin. 1976. *Teoria da Literatura*; trad. de José Palla e Carmo. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América.

## FICCIONALIZAÇÃO DO MUNDO: UMA VIAGEM NO INFORME

Elizabeth de Andrade Lima HAZIN<sup>7</sup>

### RESUMO

No romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins (1924-1978), lê-se que um mapa para ser exato deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada. Na medida em que *Avalovara* constitui alegoria do ato de escrever um romance, *mapa* assume aqui caráter muito particular. Um mapa (como um romance) de modo algum é idêntico ao que representa, motivo pelo qual se utiliza de sistema semiótico complexo. Zumthor afirma que a carta – instrumento de referência e de mensagem – possui uma lógica própria e implica técnicas de criação que trazem a marca da personalidade do autor. Além disso, passa por procedimento de esquematização e de simbolização que atesta, por um lado, seu aspecto informativo e, por outro, a torna – em certo sentido – uma obra ficcional, pois ainda que não venha a ser lida como uma página escrita o é, termina por exigir de quem a examina um tipo particular de leitura e de interpretação. O narrador do romance nos lembra que só existem cidades sonhadas porque existem cidades verdadeiras, sendo estas que dão consistência às que só existem no nome e no desenho. As cidades ficcionalizadas ou ligadas a um espaço irreal não apresentam, segundo ele, a consistência da prancheta nem do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem precisamente com o desenho e assumem realidade na folha em branco. “Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e seu contorno, assemelha-se, portanto, a uma viagem no informe”. Suas palavras referem-se à escrita, naturalmente. Assim, levando em conta aspectos da construção desse romance, bem como leituras teóricas sobre os conceitos de *espaço* e de *ficcionalidade*, este trabalho pretende refletir sobre uma das ideias que regem *Avalovara*: a de que a fatura de um romance se assemelha ao trabalho de um cartógrafo.

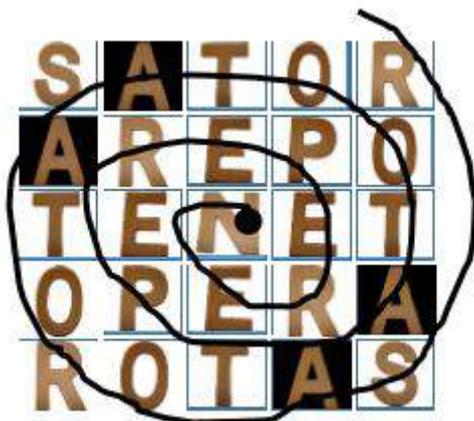
**PALAVRAS-CHAVE:** *Avalovara*; Osman Lins; Ficcionalidade; Representação; Espaço Literário.

Desde seu prefácio escrito por Antonio Candido, *Avalovara* se delinea para o leitor como um texto cujos personagens fundadores são o quadrado e a espiral, figuras

---

<sup>7</sup> Universidade de Brasília – Brasil, [ehazin555@gmail.com](mailto:ehazin555@gmail.com)

geométricas de simbolismo universalmente reconhecido: o **quadrado** seria a figura de base do *espaço*, enquanto o círculo, e particularmente a **espiral**, a do *tempo* (Cf. *Dicionário de Símbolos*, 1988:751).



O diagrama de *Avalovara* que se vê acima representa um itinerário: o tempo que desliza sobre o espaço, com o objetivo de alcançar o centro. Ora, esse diagrama corresponde ao mapa do mundo, à sua representação, e como nos mapas, traz no centro – no **N** – o Paraíso. No 10º fragmento da linha narrativa **S** (linha nitidamente metaficcional), fica claro que o diagrama é um mapa, quando o Narrador nos revela um sonho que tem Publius Ubonius, na noite em que Loreius – autor da frase latina que dá origem ao romance – se mata:

O Unicórnio dava ordens a Ubonius. “**O Quadrado Mágico é a Terra**”, dizia-lhe. “Move-te pois de onde sonhas, gira dentro do **N**, dentro de Pompéia, invade o **E**, o **P**, o **E**, o **R**, novamente o **E**, ainda o **P**, mais uma vez o **E**, não te detenhas.” As determinações do Unicórnio obrigam Ubonius a caminhar sem trégua, não por exemplo em direção ao Norte, mas em espiral, sobre um **mapa** jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas. Em outros termos, condenam-no a mover-se pelo resto dos seus dias, buscando a cauda da Eternidade (...). (Lins, 1973:94. Grifos meus)

Em 24 de abril de 1973, Lins escreve a José Otávio Bertaso, diretor da Editora Globo, a respeito do romance e se refere à rigorosa estrutura que determina o número de linhas de cada um dos fragmentos das oito linhas narrativas: “Há na estrutura do **AVALOVARA**, dentre outras intenções, a de representar o tempo (a espiral) e o espaço (o quadrado). Mas a intenção mais clara e ambiciosa, insisto, é a de representar, com essa estrutura, rigorosamente obedecida, o movimento ordenado do mundo”. Levando em conta aspectos da construção do romance, bem como certas leituras teóricas sobre o

conceito de *espaço*, este trabalho pretende mostrar que a fatura de *um romance* se assemelha ao trabalho de um cartógrafo.

Quando digo que se assemelham, não quero significar que sejam a mesma coisa. Em seu romance, Lins nos lembra que “Na verdade, um mapa, para ser exato, deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada” (Lins, 1973:153). Ora, na medida em que *Avalovara* é uma alegoria do próprio ato de escrever um romance, o elemento mapa assume, aqui, um caráter muito particular. A carta (como o romance) não é de modo algum idêntica ao que representa e é justamente por isso que lança mão de um sistema semiótico complexo (Cf. Zumthor, 1993:317). Em relação ao contexto, funciona como um holograma: cada um de seus pontos contém a informação referente ao todo (Cf. Zumthor, 1993:317). Zumthor deixa claro que a carta – instrumento de referência e de mensagem – possui uma lógica própria e implica técnicas de criação, que são marcadas pela personalidade de seu autor. Afirma que ela passa por um procedimento de esquematização e de simbolização que, por um lado, atesta seu lado informativo, mas, por outro, a torna num certo sentido uma obra de ficção, pois embora não venha a ser lida como uma página escrita o é, como texto ela exige um tipo próprio de leitura, além de interpretação (Cf. Zumthor, 1993:318-19).

Voltemos nosso olhar ao romance. Na terceira página lucila o fragmento **S 2** e é mesmo muito provável que ao leitor de *Avalovara* não sejam perceptíveis, em seu primeiro contato com o texto, os muitos níveis de leituras que este encerra. Escutemos as palavras que daqui nos interessam no momento:

Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e seu contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe. (Lins, 1973:14)

Que significam as palavras do Narrador – *Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários assemelha-se a uma viagem no informe* – vistas para além de sua literalidade? Referem-se à escrita, naturalmente.

Tomemos, agora, as palavras do Narrador, a respeito da já referida frase inventada por Loreius:

A idéia de rigor e a de universo estão presentes na frase que tão caro custou ao escravo frígio de Pompéia: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos.* Ou, como também pode entender-se: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.* Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, sua vontade, o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, no sulco das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. (Lins, 1973:72)

Com essas palavras, ele estabelece um vínculo entre o lavrador do campo e o grande Lavrador do mundo, em nítida alegoria da Criação. Indo mais além - e por ser justamente a frase de Loreius, aqui citada, aquela que serve de matriz ao romance -, esta vinculação termina por incluir o escritor. Ora, sabemos que o aparecimento da escrita se deu no âmbito da agricultura, fato que determinou o entrelaçamento dos campos semânticos de uma e de outra. Assim, o escritor é aquele que não *delira*, embora sustente “com zelo e constância, a Charrua no seu rumo”. Além disso, aqui, Criador e escritor se identificam, na medida em que ambos ordenam o caos, fazem surgir universos. Sim, porque - ainda segundo o nosso narrador - pela força da frase (o que equivale a dizer pela força da palavra) surge o universo que corresponde ao espaço e às coisas criadas. Ora, sendo assim, o livro que o leitor tem nas mãos corresponde – em um dos possíveis níveis de leitura - ao mundo. É Osman quem confessa, referindo-se a *Avalovara*: “A construção desta obra é uma construção que nos remete ao cosmos (...) todo o romance é construído minuciosamente para nos remeter à ordem cósmica” (Lins, 1979:223). E ainda: “Parti para uma construção que fosse significativa, evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo” (Lins, 1979:207). E aí, sua fatura encontra

equivalência perfeita na das cartas geográficas que representam o mundo, como o *Theatrum orbis terrarum*, de Abraham Oertel (1574), um atlas que simboliza a arquitetura do mundo.<sup>8</sup>

“Um bom mapa vale mil palavras, dizem os cartógrafos”, conforme se pode ler à p. 14 do livro de Franco Moretti – *Atlas do Romance Europeu*. E o inverso, pode ser dito? A soma de milhares de palavras que integram o corpo de *Avalovara*, por exemplo, vale um mapa? Se o mapa é ferramenta intelectual capaz de proporcionar a organização específica de determinados objetos no espaço, a ponto de lhes conceder inteligibilidade, este inverso pode, sim, ser dito: as palavras de *Avalovara* valem um mapa, na medida em que conduzem o leitor a um determinado lugar, ainda que mental, o lugar em que o conhecimento se transmuta, o lugar da revelação final. Ou até mais que isso: *Avalovara* é, em si, um mapa.

Não por acaso, *espaço* é o primeiro substantivo que se lê no romance, no fragmento **R 1**, descrição da sala em que se encontram os amantes, a inominada<sup>9</sup> e Abel: “No espaço obscuro da sala”, recorte de uma realidade mais ampla, que é a vasta porção do universo. No fragmento seguinte, **S 1**, o mesmo substantivo aparece ao lado do adjetivo *amplo*, associado a texto, *espaço do texto*, deixando clara a equivalência entre espaço do mundo e espaço literário. No verbete *espaço* de seu *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant nos revelam que na China o espaço é quadrado e que – entre os chineses – “o formato quadrado da Terra é uma ideia muito antiga, inscrita na língua. (...) o espaço é constituído de quadrados encaixados uns nos outros (em relação ao Centro do Mundo) ou justapostos (ao redor de centros secundários)” (Chevalier, 1988:751).

Afinal se esta forma, o *quadrado*, liga-se à ideia da Terra, e se é esta forma geométrica então uma das que tratará o romance, o que de melhor haveria para representá-la senão um mapa, atando-a aqui definitivamente à ideia de **espaço do mundo**? Abel é um viajante, alguém que se move na Terra e que, mais do que isso, busca uma Cidade sonhada. Ora, de que se serviria ele senão de um mapa? Eis aqui, portanto, um texto que, à semelhança das cartas geográficas, também representa o mundo. Representação cartográfica e representação literária encontram-se, dessa maneira, situadas lado a lado.

---

8 Cf. Enciclopédia Einaudi vol.1, p. 130.

9 Trata-se da terceira mulher da vida de Abel, sem nome, representada no texto pelo símbolo.

A ideia para tal aproximação se imiscuiu em minha mente por conta do excesso de animais que saltavam das páginas do livro. Toda essa fauna me conduziu inicialmente aos mapas medievais e seus desenhos de bichos, que serviam de ilustração aos continentes diversos. A seguir, a aproximação inevitável e imediata entre o cartógrafo e o escriba, sobretudo no que diz respeito à presença de animais - sejam eles reais ou fabulosos -, ornamentos nas folhas de papel sobre as quais se debruçam ambos e que ganham vida nas páginas do livro de Osman Lins: leões, touros, pássaros, peixes, anfisbenas, grifos, o Unicórnio, que – no dizer do Narrador – circula entre as páginas (Cf. Lins, 1973:56). A certa altura do livro, Abel dirá: também tenho visto alguns mapas antigos. São tão estranhos. Dão a impressão desses desenhos da fauna asiática ou africana, feitos por europeus que não haviam saído da Europa e imaginavam um elefante de acordo com os animais que conhecemos: cães, cavalos, melros” (Lins, 1973:153).

A propósito do escriba, escreve George Steiner: “Já não temos começos. *Incipit*: a orgulhosa palavra latina que designa o início sobrevive no poeirento vocábulo inglês *inception*. O escriba assinala o início de uma linha, o novo capítulo, por meio de capital iluminada. No seu turbilhão dourado ou carmim, o iluminista de manuscritos dispõe animais heráldicos, dragões matinais, cantores e profetas” (Steiner, 2002:11). Não passe despercebida a menção de Steiner à capital iluminada. De algum modo pode ser dito que os fragmentos do romance trazem sempre de início uma capital: a letra que define a linha narrativa a ser lida. E o leitor de *Avalovara* não precisará avançar tanto no território do romance para se dar conta de que a ideia para a história do livro que tem nas mãos não foi inventada pelo Autor, mas imita, ponto por ponto, um poema místico consagrado ao Unicórnio, cujo único exemplar existente encontra-se na Biblioteca Marciana de Veneza, entre milhares de outros manuscritos, todos preciosos. Conforme explicado pelo Narrador na linha metaficcional que dá as coordenadas da fatura do texto, vê-se – no tal manuscrito da biblioteca – à maneira de *Incipit*, em belos caracteres latinos, agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico, investidas todas elas de um significado místico.<sup>10</sup>

Próximo ao fim do percurso da espiral, a inominada dirá que “o Avalovara lembra um manuscrito iluminado”,<sup>11</sup> palavras que designam o pássaro que sobrevoa os

---

10 Cf. Lins, 1973:96.

11 Lins, 1973:281.

amantes, mas quem sabe também não designem – em outro nível mais profundo – o próprio romance cujas páginas ornamentadas o leitor compulsa. A essa altura, é impossível não chamarmos a atenção para dois fatos importantes para a tessitura desse argumento que aqui defendo. O primeiro deles, ser a Biblioteca Marciana guardiã de um acervo composto – entre incunábulos e trabalhos artísticos – de manuscritos e cartas geográficas. Afinal, não pode ser esquecido que Veneza foi, séculos atrás, um reino que se dedicava à navegação e dela auferia sua riqueza. Natural, pois, que haja ali depositados mapas do mundo, de todas as épocas. E o segundo fato, a informação – por parte dos geógrafos – de que os primeiros cartógrafos lançavam mão de textos literários, como o de Homero, por exemplo, para o traçado de seus mundos.<sup>12</sup>

Ao escrever sobre o pensamento geográfico na Idade Média e no Renascimento, Márcia Siqueira de Carvalho lembra que os mapas medievais são uma representação fiel da imagem que então se tinha do mundo, além de serem verdadeiras obras de arte. Termina aproximando-os da literatura, na medida em que alude às palavras de Bevan e Phillot: “Deixe que alguém compare o Mapa de Hereford com o Romance de Alexandre e ele não deixará de ver a semelhança aproximada no espírito e mesmo nas características entre os dois documentos. Em resumo, um *mappamundi* medieval, para ser devidamente apreciado, deveria, num grau considerável, ser visto como um romance ilustrado”.<sup>13</sup>

Deparamo-nos, a essa altura, com duas questões sutilmente diversas:

A da analogia entre mapas e textos literários, na medida em que ambos representam – a seu modo – o mundo;

A do modo de organização que tanto pode ser aplicado a um mapa como a um texto literário.

A primeira supõe uma comparação e para tanto, o escritor se vale de um campo semântico específico, de alusões à situação, à aproximação com a astrologia (mapa astral), à recorrência aos animais reais e fantásticos soltos no livro, à semelhança dos animais que povoavam os mapas medievais. A segunda, todavia, tem a ver com o procedimento adotado na composição seja do mapa, seja do romance. No caso de

---

12 Cf. Carvalho, Márcia, p. 2.

13 Cf. Idem, *ibidem*.

*Avalovara*, é como se fosse este mesmo um mapa, caminho (ou percurso)<sup>14</sup> percorrido por Abel, em busca da Cidade, da Revelação.

No prefácio que escreve ao livro *A reinvenção do espaço*, Ruy Moreira lembra que a moderna percepção do espaço nasce da pintura, mais especificamente da técnica de perspectiva e do ponto de fuga.<sup>15</sup> Seu nascimento se dá por meio da geometrização do quadro, cuja elaboração exige do pintor o artifício de interpor uma tela de quadrículas entre o modelo a ser retratado e a tela, de modo a facilitar a sua transposição. Assim é que a descrição de Chevalier, a propósito *de quadrados encaixados uns aos outros em relação a um centro*, encontra acolhida tanto no desenho que o leitor descobre já na explicação do romance que lhe oferece Antonio Candido em seu prefácio, quanto na grande maioria dos mapas traçados pelo homem, com suas linhas e quadrículas. “As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos”,<sup>16</sup> nos diz Abel, o personagem escritor, repetindo, assim – com outras palavras – o que disseram Ruy Moreira e o *Dicionário de Símbolos*.

Não por acaso, após estabelecer a referida comparação entre escritor e Criador, o Narrador fará ao leitor uma pergunta, com cuja resposta – implícita - apenas quer reafirmar o significado anteriormente sugerido: “Estão menos presentes, na espiral, as ideias de universo e de exatidão?” É a primeira vez que usa a palavra exatidão, palavra que remete a um conjunto de técnicas oriundas da geometria e das matemáticas, que tornam possíveis as representações geográficas, sobretudo na civilização ocidental. Na sequência, o Narrador dirá, ainda, a respeito da espiral:

Podemos concebê-la, traçada século após século, com mão firme e ignota. Seus começos perdem-se num abismo aquático, infestado de sereias, de peixes cantores, grandes hipocampos alados e aves que não pousam, assim como acabavam para os antigos, o mundo então conhecido e seus mapas imperfeitos.<sup>17</sup>

Refere-se, aqui, aos mapas conhecidos como mapas T-O. A denominação se origina dos mapas medievais em que aparecia nitidamente uma letra **T** contida em um círculo (representando o universo físico conhecido), ou seja, contida em um **O**. A letra **T** dividia o mundo nos três continentes conhecidos até então: Europa, África e Ásia. Os

---

14 Cf. o título da linha narrativa R – Encontros, Percursos, Revelações.

15 Santos, 2002:9.

16 Cf. Lins, 1973: 27.

17 Lins, 1973:72.

dois primeiros situavam-se lado a lado, enquanto a Ásia era vista na parte superior do círculo, acima do **T**. Além disso, havia a crença que bem no centro do círculo situava-se o Paraíso. Em muitos mapas antigos, a cidade de Jerusalém era inscrita pelos cartógrafos no centro do mundo. Às vezes, as colunas de Hércules. O **T** representava precisamente os caminhos de água: pequenos mares e rios, enquanto o círculo correspondia ao vasto oceano que rodeava os continentes. Essa era a imagem que as pessoas da Idade Média tinham do mundo. Textos que acompanhavam esses mapas se referiam a oito regiões situadas para além do oceano circular. Todavia, chegou até nós notícia apenas de cinco. Entre estas, a terceira região, onde *os pássaros de asas não terminam seu vôo*, deve ser justamente aquela à qual o narrador se refere ao delinear o ponto onde o mundo - para os antigos - se acabava: “o abismo aquático” em que “as aves não pousam”. Ao lado desses mapas mais simples, a cartografia medieval apresentava outros mais detalhados, de tipo qualitativo e conceitual. Com frequência traziam elementos decorativos: ora fortificações e torres, a sugerir – em terra - os reinos existentes; ora animais reais ou fantásticos – no oceano -, acenando ao desconhecimento que se tinha de tudo o que se situava para além dos limites habitados.

No fragmento **E 1 - '☉' e Abel: ante o Paraíso**, lê-se uma alusão aos mapas em **T**:

Fim e início. '☉' e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em **T**? Onde? Surgem ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocoides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um **T** sobre um **O**: um **T** sobre a Terra. Seremos nós, com os braços abertos, **T** ante, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes?

É de Abel a elocução, é ele que fala aqui dos mapas, e que vê, a ambos, como um mapa, com os braços abertos em **T**, após um giro de 360°<sup>18</sup> feito por cada um deles em torno do outro, o que constitui uma bela metáfora: ou de périplo ao redor do mundo, na busca de um Paraíso possível, ou da demonstração panorâmica da completude dos mapas forrando o globo. **T ante**, diz ele, remetendo o leitor para o título da linha narrativa que acaba de iniciar: '☉' e Abel [braços em **T**]: ante o Paraíso. No espaço

---

18 Acompanhe-se, aqui, a descrição do movimento de rotação: frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso (...) dorso contra dorso, lado a lado, face a face.

diegético, como nos mapas: diante do Paraíso. Seremos nós um mapa? A palavra *onde*, seguida de interrogação, é sintomática: sugere a necessidade humana de localização, que os mapas são supostos de suprir. Diante do leitor, vai perdendo sua opacidade o significado do ensaio que Abel escreve – *A viagem e o rio* - e de que nos dá a ler aqui e ali pequenos excertos. Nos mapas antigos, era o Paraíso sempre cortado por quatro rios sagrados, ou talvez se devesse dizer: ao Paraíso se podia chegar navegando-se pelos rios que o cortavam.

Em entrevista de 1973 a Geraldo Galvão Ferraz, Osman define seu romance dizendo que se trata da aventura de Abel que, através de três intensas experiências amorosas, vividas em épocas e lugares diferentes, realiza simultaneamente o conhecimento do amor e da criação literária.<sup>19</sup> É bem esta fusão de espaço e sonho, de literatura e mundo, de sentimento e escrita que vamos surpreender nas palavras de Abel à primeira das três mulheres de sua vida, com que concluo estas páginas:

Há inúmeras maneiras de amar e eu jamais conseguiria dar-lhe uma ideia do modo como a amo, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria. (Move-se na minha boca o instrumento estranho?! Sim, léxico e sintaxe, dóceis, obedecem-me e tornam-se, associados, um mapa menos rasurado e mais preciso). No entanto, Roos, quando eu escrevo que a amo, exprimo a substância e a natureza do que você deflagra em mim. Não se parece com os mapas?<sup>20</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carvalho, Márcia Siqueira de. O pensamento geográfico Medieval e Renascentista no Ciberespaço. Disponível em: <http://www.geocities.ws/pensamentobr/medievalciber.pdf>

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. 1988. *Dicionário de Símbolos*. Rio: J. Olympio.

Lins, Osman. 1973. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos.

\_\_\_\_\_. 1979. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus Editorial.

Micheli, Gianni. 1990. Natureza. In: *Enciclopédia Einaudi 18*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 11-54.

Santos, Douglas. 2002. *A reinvenção do espaço*. São Paulo: UNESP.

---

19 Lins, 1979:165.

20 Lins, 1973:153.

Steiner, G. 2002. *Gramáticas da criação*. Lisboa: Relógio d'água Editores.

Zumthor, Paul. 1993. *La mesure du monde*. Paris: Seuil.



## VOZES D'ÁFRICA: AUTORIA E RELAÇÕES DE PODER EM DUAS AUTOBIOGRAFIAS DE ESCRAVOS

João Vianney Cavalcanti NUTO<sup>21</sup>

### RESUMO

Este ensaio aborda as relações de poder na constituição da autoria em duas narrativas de escravos: o latino-americano (cubano) Juan Francisco Manzano e o africano do Benim Mahommah Gardo Baquaqua. São vozes resgatadas da mais oprimida das condições: a escravidão. Vozes que, para serem ouvidas, ainda assim excepcionalmente, precisaram contar com a atuação dialógica de mediadores cuja condição social e ideologia, aos resgatarem-nas, também deixam marcas de sua interferência. No caso de Manzano, o escravo assimilou, à sua maneira, a escrita e o discurso literário do branco, mas sua condição de autor só se tornou possível pela atuação de editoria, divulgação e mesmo adaptação de intelectuais abolicionistas. No caso de Baquaqua, a “auto”-bio-“grafia” resulta da “transcrição” de sua narrativa oral por pelo abolicionista Samuel Moore.

Considerando a autoria uma dimensão dessas formas particularmente complexas de enunciação, este trabalho analisa as tensões ideológicas no dialogismo que constitui um tipo também complexo de autor. Para isto, o trabalho baseia-se em reflexões e conceitos sobre autoria de Mikhail Bakhtin e Michel Foucault.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manzano, Baquaqua, autoria, autobiografia

Já se escreveu indagando sobre a possibilidade de o subalterno falar (Spivak, 2010). Que dizer daquele que se encontra no nível mais baixo da subalternidade, ou melhor, abaixo da própria subalternidade, o escravo? Privado da liberdade, o escravo tem sua humanidade negada também pela privação da voz. Seu discurso – tanto quanto sua força física e sua habilidade manual e intelectual – é reduzido a instrumento a serviço daquele que é dono de sua voz tanto quanto do seu corpo. A humanidade do escravo não é negada somente pelos discursos que o reduzem a objeto e pelo estatuto jurídico que o reduz a propriedade. Sua desumanização também é complementada, “confirmada”, pela repressão do seu pensamento, cuja manifestação é tolhida pela proibição do discurso pleno. Se o escravo é proibido de falar plenamente, pode-se

---

21 Professor Adjunto de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB); líder do Grupo de Estudos de Literatura e Cultura. Endereço: SQN 104, bloco D, apto. 502 – CEP: 70.733-040 – Brasília (DF), Brasil. Contato: [litcult.unb@gmail.com](mailto:litcult.unb@gmail.com)

imaginar a excepcionalidade das circunstâncias em que seu discurso alcança a condição de autoria.

Este trabalho problematiza a constituição da autoria nos relatos autobiográficos do afrocubano Juan Francisco Manzano e do afro-brasileiro-americano Mahommah Gardo Baquaqua. Manzano é um caso – excepcional na América Latina – de um escravo autodidata que consegue alfabetizar-se e (caso ainda mais excepcional) logra dominar as convenções poéticas da classe dominante, o que lhe rende certo prestígio, contribuindo para sua libertação. Baquaqua é um muçulmano oriundo do Benin, vendido como escravo no Brasil. Conseguindo fugir de um navio comercial no porto de Nova Iorque, Baquaqua é protegido pelos abolicionistas locais. Depois embarca para o Haiti, onde se converte ao Cristianismo; retorna aos Estados Unidos; e se muda para o Canadá. Sua narrativa é o único caso de relato publicado de um africano escravizado no Brasil.

Em ambos os casos, a emergência da voz autoral escrava foi possibilitada pelas ações abolicionistas. Manzano, que já era conhecido como poeta, tem sua autobiografia encomendada por abolicionistas que organizam uma tertúlia literária em benefício de sua libertação. No entanto, seu relato, escrito em 1835, só é publicado, em tradução para a língua inglesa, pelo abolicionista inglês Richard Robert Madden, em 1840. Baquaqua tem sua voz autoral resgatada pela prática do abolicionismo do norte dos Estados Unidos de compilar e publicar as chamadas *slave narratives*. Sua narrativa, ditada ao missionário Samuel Moore, é publicada em 1854.

Em que pesem as diferenças na produção de cada um dos textos – escrito por Manzano e ditado por Baquaqua – em ambos os casos da autoria resulta da ação do trabalho dois ou mais atores empíricos, pois são as ações do abolicionista que permitem aflorar, ainda que de forma controlada, a voz reprimida do escravo. Naturalmente, a “colaboração”, entre escravo e abolicionista não acontece sem tensões ideológicas e certas marcas de assimetria de poder, pois nenhum dos relatos está livre da interferência daqueles que estimulam sua produção e publicação. Cada relato é refratado por um ponto de vista em que o relato do sofrimento e o desejo de liberdade do escravo adapta-se a visões abolicionistas bem específicas dos seus patronos, mas também permitem, sutilmente, que algumas divergências transpareçam.

Para a análise dos traços em comum, mas também das especificidades de cada relato, distinguimos, inicialmente, três tipos de autoria: a autoria ética, com base na noção de ato, por Mikhail Bakhtin (2014); a autoria estética, em que se analisa o papel

do que Bakhtin denomina autor-criador (Bakhtin, 2003); e a autoria que denominamos socioliterária, com base na noção de função autor proposta por Michel Foucault (2007; 2009). A autoria ética refere-se aos objetivos dessas narrativas em relação ao problema social que lhes dão origem. Para quê e para quem o escravo narra? Para quê e para quem o abolicionista publica? Até que ponto seus objetivos são comuns? A autoria estética refere-se ao modo como a relação entre escravo e patrono e também entre escravo/patrono e leitor, com suas consonâncias e dissonâncias desenvolve-se na própria elaboração do discurso. A autoria socioliterária relaciona-se com o papel de escravo e patrono na atribuição de certa distinção aos textos dos escravos, cujas narrativas deixam de ser vistas como insignificantes e são alçadas à condição de textos autorais. Cabe, antes de tudo, observar que os tipos de autoria que distinguimos encontram-se imbricados nas narrativas. Pelo fato de que a autoria depende da colaboração entre dois tipos de atores, podemos considerar que se trata de casos de autoria mista, podendo o peso autoral deslocar-se ora para um, ora para outro dos atores envolvidos.

No conjunto das narrativas, encontramos formas diversas de relação com o outro. Ambas as narrativas são promovidas pelos bons sentimentos abolicionistas, sem que, no entanto, haja um diálogo claro entre a forma de abolicionismo desejada pelo escravo e aquela idealizada pelo patrono. De maneira mais ou menos sutil, cada narrativa adapta-se, até certo ponto, às expectativas de responsividade ideológica dos primeiros receptores (os patronos) e dos segundos (o público leitor). Ambas as narrativas manifestam interferências diretas dos primeiros receptores: no texto de Manzano, a interferência editorial (por exemplo, na adaptação da ortografia); no relato de Baquaqua pela inserção de comentários que ora podem ser facilmente atribuídas a Moore, ora são ambíguos.

Conhecido em Cuba como “o poeta escravo”, Manzano tem sua biografia encomendada por abolicionistas pertencentes à elite de Cuba, eles mesmos proprietários de escravos. Percebe-se, desde o início, uma coincidência somente parcial – com um conflito latente – entre as motivações do escravo e aquelas dos seus patronos. Manzano escreve para comprar liberdade e denunciar maus tratos que o revoltam, mas também, principalmente, para distinguir-se como homem de talento. Por mais que o relato dos seus sofrimentos seja pungente, percebe-se que Manzano não deseja ser visto apenas como mais uma ilustração da condição do escravo, mas também como uma subjetividade rica, um poeta:

A poesia, em todos os trâmites de minha vida, me fornecia versos análogos à minha situação, ora próspera, ora adversa. Eu pegava seus livros de retórica, me dava minha lição e a memorizava como um papagaio e já acreditava eu que sabia alguma coisa, mas não reconhecia o pouco fruto que tirava daquilo, pois nunca havia ocasião de lhe fazer uso. Então, decidi dar-me outro uso mais útil, que foi o de aprender a escrever.

(...)

Me proibiram de escrever, mas em vão. Todos iam se deitar e, então, eu acendia meu toquinho de vela e me compensava, a meu prazer, copiando as mais bonitas letrinhas do poeta Arriaza. Sempre imaginava que, ao imitar sua letra e parecer-me com ele, já era eu poeta o sabia compor versos.

Uma vez, roubaram alguns papezinhos de poesias e o Senhor Doutor Coronado foi o primeiro que prognosticou que eu seria poeta, embora todo mundo se opusesse: soube ele como aprendi a escrever e com que finalidade e me assegurava que da mesma maneira os outros poetas tinham começado.

(...)

Os dias em que havia visitantes, que eram quase diários, eram coroados regularmente por três ou quatro poetas improvisadores que, ao concluir-se o banquete, me deixavam bastante versos, pois eu tinha meu tinteiro e minha pena e, assim que terminavam, enquanto outros aplaudiam e outros transbordavam os copos, eu atrás de alguma porta copiava os trechos que guardava na memória. (Manzano, 2015:67,68,81)

Como para compensar a humilhação pelos maus tratos que descreve, Manzano compraz-se em relatar sua distinção em relação aos outros escravos. Embora sujeito a caprichos, ele é uma espécie de favorito de sua senhora. Distingue-se dos demais escravos também por seu talento para a música, a costura, o desenho e a poesia. Mesmo sem pretender reproduzir o discurso racista, Manzano deixa transparecer certo orgulho por ser mulato, além de ter o privilégio de crescer próximo a sua família.

No entanto, embora os dotes artísticos de Manzano tenham sido decisivos para sua libertação, a imagem do poeta só atendia os anseios dos abolicionistas até certo ponto. Convinha-lhes, mais que o retrato de uma subjetividade complexa – com sinais de ambição, contestação e ressentimento – a imagem do escravo sofrido e dócil, mais vítima da escravidão que conquistador da própria liberdade. Manzano tem a perspicácia de perceber que sua participação no jogo consistia em atacar os males da escravidão sem ofender seus antigos senhores nem constranger os que iriam colaborar para sua libertação. Assim é que depois de relatar numerosas atrocidades e suportar a arbitrariedade dos caprichos de sua dona, Manzano comenta:

Quando minha ama adoçou seu gênio comigo, eu fui esquecendo insensivelmente certa dureza de coração que havia adquirido desde a última vez que me condenou aos grillhões e ao trabalho braçal. Como ela perseverou em não me colocar nem que mandassem pôr a mão, eu havia esquecido todo o passado.

Eu a amava como a uma mãe.

Não gostava de ouvir os criados xingando-a e teria denunciado a muitos, se não soubesse que quem vinha com um conto era quem a ofendia: aquele que fez, ela não ouviu, mas quem contou a incomodava (uma máxima que a ouvi repetir muitas vezes). (Manzano, 2015:81)

Em que pesem a astúcia da narrativa de Manzano, a redução da complexidade psicológica de sua imagem é patente em sua primeira versão publicada, a tradução de Richard Robert Madden, que não sou só reescreveu como alterou a ordem de alguns episódios e suprimiu outros, justamente aqueles em que Manzano orgulha-se de sua distinção em relação aos outros escravos (Manzano, 2015:188). Por outro lado, a segunda parte do relato, aparentemente concluída, nunca foi publicada, nem conservada. Teria sido um teor mais crítico o motivo do desaparecimento da segunda parte do relato de Manzano? Para os abolicionistas cubanos, pairava o temor da revolta dos escravos do Haiti, que contradizia a imagem do negro dócil, passivo no processo de sua libertação. Mesmo a primeira parte do relato de Manzano, embora copiada pelos próprios abolicionistas, não logrou ter sua primeira publicação impressa em espanhol. Posteriormente, a repressão de uma suposta conspiração de escravos, a Conspiração de Escalera, sufocou manifestações culturais mais independentes até mesmo de ex-escravos. Tendo sido detido e interrogado por suspeita de participação em uma conspiração possivelmente forjada, Manzano não perdeu seu dom de poeta depois de libertado, como afirma um dos divulgadores de sua autobiografia. Ele percebeu que, no novo contexto político, o mesmo dom que o libertou poderia ser utilizado para oprimi-lo. Não perdeu a voz, mas achou mais prudente calar-se.

Além das interferências do tradutor Richard Madden, outro tipo de interferência acontece na própria divulgação do texto em espanhol. Embora tenha conseguido, a duras penas, alfabetizar-se, Manzano não chegou a assimilar a ortografia espanhola oficial de sua época. Seus copistas adaptaram o texto de Manzano, de resto muito bem composto, para a ortografia oficial vigente. Essa alteração, que envolve a relação com o público leitor (público restrito, já que não houve divulgação impressa) não acontece sem que se suscitem questões ideológicas: para alguns, a adaptação evita “etnografismo” e

populismo; para o escritor Alex Castro – tradutor de Manzano para o português – a ortografia adaptada reprime a especificidade do estilo de Manzano, sua voz própria. Assim, o tradutor nos apresenta duas versões: a versão na ortografia portuguesa vigente e uma recriação, em português, da ortografia peculiar de Manzano.

No caso de Baquaqua, a questão da autoria envolve a relação entre a voz que dita e a mão que escreve. O texto publicado por Moore permite-nos verificar este fez bem mais que transcrever o discurso oral de Baquaqua; e mais: permite-nos desconfiar que Moore imiscui sua própria visão mesmo quando não há marcas textuais que distingam a narrativa de Baquaqua dos comentários de Moore. Até que ponto Baquaqua é Baquaqua na transcrição de Moore? A primeira marca dessa relação encontra-se nos diferentes tons que a narrativa vai adquirindo. No início, temos uma narrativa com traços de relato etnográfico, sendo, contudo, bem menos subjetiva: o narrador, que apresenta seu protagonista em terceira pessoa, adota um tom mais de informação que de relato pessoal de uma vida. O protagonista é apresentado, de maneira muito distanciada, em terceira pessoa e discurso indireto:

A personagem deste memorial nasceu na cidade de Djugu, na África Central, cujo rei era tributário ao rei de Berzu. Já que os africanos têm um modo totalmente distinto de dividir o tempo e calcular a idade, não se sabe a sua idade e o ano exato de seu nascimento, mas ele supõe ter cerca de trinta anos, pela lembrança que tem com os números. Mas não sendo isso importante na sua história, deixamos a questão de sua idade à sua própria obscuridade, não achando em nenhum momento que a narração perca algum interesse por falta de data exata.

Ele declara que os pais eram de países diferentes. Seu pai, nativo de Berzu (de descendência árabe) e de cor não muito escura. Sua mãe, sendo nativa de Kashna, com cor bem escura, era inteiramente negra. As maneiras do pai eram graves e silentes, sua religião, o maometismo. (Baquaqua, 1997:3)

Como se percebe no próprio estilo, a interferência do colaborador é muito mais acentuada no caso de Baquaqua que no caso de Manzano. O texto que resulta do relato oral de Baquaqua é explicitamente mesclado por comentários do próprio Moore, em que se ressalta o caráter missionário que justifica sua publicação. Um texto em que a exortação à caridade cristã é tingida por uma ideologia colonialista:

Ide então, vós filantropos, homens e mulheres cristãos, a essa gente ignara, oferecei-lhes assistência e levantai-os como se fossem vossos compatriotas; dai-lhes todo o apoio a seus esforços em prol do benefício e da bondade, nunca desistindo por causa do escárnio ou da carranca de um frio e calejado

mundo; deixai que vossas obras sejam tais que bons homens falarão bem de vós, e vossas consciências estarão em paz.

A África é rica em tudo (menos em conhecimento). Falta a sabedoria do homem branco, mas não seus vícios. Falta a religião do homem branco, porém muito mais o espírito da verdadeira religião, como a Bíblia ensina, “amor a Deus e amor ao próximo”. Quem irá à África? Quem levará a Bíblia para lá? E quem ensinará ao pobre africano ignaro as artes e as ciências? Quem fará tudo isso? (Baquaqua, 1997: 62)

No entanto, à medida que a narrativa progride, acontece uma mudança de voz e tonalidade, em que o relato torna-se mais pessoal e comovente. Sentimos aqui a expressão de vivência e percebemos a voz mais pura de Baquaqua no texto de Moore:

A primeira palavra em inglês que meus dois companheiros e eu aprendemos foi *f-r-e-e* [livre]. Fomos instruídos por um inglês a bordo, e oh! quantas vezes eu a repetia. Este mesmo homem falou-me muito de New York City (ele sabia falar português). Contou-me como a gente de cor era livre naquela cidade, e fez-me sentir muito feliz; e eu ansiava para que viesse logo o dia de chegar lá. (Baquaqua, 1997:103)

Em outros trechos, o tom sugere uma mescla de vozes ou uma estilização de retórica do discurso por parte de Moore. Acompanhamos a narrativa de Baquaqua sofre o sofrimento vivido no navio negreiro, mas desconfiamos que haja interferência de Moore na composição de comentários como este:

Ó, a repugnância e a sujeira daquele lugar horrível nunca se apagam da minha memória! Não. Enquanto existir lembrança nesta mente maltratada, vou lembrar-me sempre. O coração até hoje adoece só em pensar naquilo. Deixai que aqueles “indivíduos humanitários”, que favorecem a escravidão, consintam em tomar o lugar do escravo no porão do navio negreiro, apenas por uma viagem da África à América, e sem entrar nos horrores de escravidão. Se eles não se converterem em abolicionistas convictos, então eu não tenho nada mais a dizer a favor da abolição. Mas penso que seus sentimentos e perspectivas sobre a escravidão serão mudados em algum grau. Caso contrário, deixai-os continuar no curso da escravidão, e trabalhar durante algum tempo na plantação de algodão ou de arroz, ou numa fazenda. Então se eles não disserem pára!, basta! Penso que devem ser de esqueleto de ferro, não possuindo nem corações nem alma. Imagino que só pode haver um lugar mais horrível do que o porão de um navio negreiro, é onde os escravistas e seus seguidores, muito provavelmente, um dia se encontrarão, quando, aí, será tarde demais, tarde demais! Ai deles! (Baquaqua:85)

O trecho acima evidencia a diferença social e ideológica entre o “outro” de Manzano e o “outro” de Baquaqua. Manzano escreve diretamente para latifundiários,

abolicionistas, porém proprietários de escravos. Por isto tem o cuidado de não agredi-los diretamente. No que diz respeito aos maus tratos, sua retórica é ambígua: ele relata seus sofrimentos sem, no entanto, afrontá-los com uma retórica de revolta social. Por mais que narre a opressão, Manzano não tem a ousadia de condenar os opressores ao inferno. Baquaqua narra para abolicionistas de outra classe social. Por isso, seu relato (combinado com as interpolações de Moore) é mais incisivo na condenação não somente dos maus tratos infligidos aos escravos, mas também daqueles que apoiam a escravidão. Porém, no que diz respeito ao proselitismo cristão, até que ponto o a fala de Baquaqua é sincera, quando afirma:

Depois da minha conversão ao cristianismo, larguei a bebida e todos os tipos de vícios. Ao fim daquele tempo houve uma agitação no Haiti por causa do alistamento militar. E sendo eu contrário ao espírito da guerra, como também meu senhor e minha senhora, concordamos, por isso, que eu devia sair do Haiti rumo a Nova York, onde eu deveria estudar e preparar-me para ir à minha própria gente da África, pregar as boas novas do Evangelho aos ignoros e incivilizados dos meus compatriotas, que, agora, são crentes do falso profeta Maomé. (Baquaqua, 1997:111)

A ambiguidade enunciativa que resulta da negociação entre narrador oral e escritor gera uma oscilação entre seguintes hipóteses: Baquaqua é um convertido sincero e, de fato, assimilou a ideologia colonialista que inferioriza seu povo e sua religião; Baquaqua adapta seu discurso às expectativas de Moore e de seu futuro público; Moore interfere na narrativa de Baquaqua, acrescentando impressões próprias sobre o povo que deveria salvar não somente da escravidão, mas também do paganismo. Nem sempre o texto deixa claro se predomina a voz de Moore ou a de Baquaqua.

Em ambas as narrativas, analisamos as negociações necessárias para que as vozes escravas, em contextos e situações de enunciação diversas, pudessem ascender à condição autoral. O escravo conta com a colaboração do abolicionista para livrar-se da mordaza que reifica sua voz, mas, para isso, adota certas regras tácitas de enunciação. O abolicionista interfere, direta ou indiretamente, no relato do escravo, conduzindo-o a uma visão ideológica da abolição que só aparentemente coincide com a do escravo. Mas ambos os textos deixam rastros de dissonâncias ideológicas entre escravo e abolicionista. A negociação tácita – porém vislumbrada nos textos – é que permite a constituição da função autor. Uma função autor mista, favorecida, mas também refratada estilística e ideologicamente pelos abolicionismos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail. 2003. O autor e o personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tr. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Bakhtin, Mikhail. 2014. *Para uma filosofia do acto*. Tr. Bruno Monteiro. Lisboa: Deriva Editores.
- Baquaqua, Mahommah Gardo. 1997. *Biografia e narrativa do ex-escravo afro-brasileiro*. Tr. Robert Krueger. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Castro, Alex. 2015. Apresentação. In: Manzano, Juan Francisco. *A autobiografia do poeta-escravo*. Tr. Alex Castro. São Paulo: Hedra.
- Foucault, Michel. 2009. O que é um autor? In: Foucault, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tr. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, Michel. 1996. *A ordem do discurso*. Tr. São Paulo: Edições Loyola.
- Krueger, Robert. 1997. Introdução. In: Baquaqua, Mahommah Gardo. *Biografia e narrativa do ex-escravo afro-brasileiro*. Tr. Robert Krueger. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Manzano, Juan Francisco. 2015. *A autobiografia do poeta-escravo*. Tr. Alex Castro. São Paulo: Hedra.
- Spivak, G. C. 2010. *Pode o subalterno falar?* Tr. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Salles, Ricardo. 2015. Prefácio. In: Manzano, Juan Francisco. *A autobiografia do poeta-escravo*. Tr. Alex Castro. São Paulo: Hedra.



## A MAGIA POÉTICA DA ALEGRIA E DO AMOR, EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, DE GUIMARÃES ROSA<sup>22</sup>

Juliana Estanislau de Ataíde MANTOVANI<sup>23</sup>

### RESUMO

O que se propõe analisar neste trabalho é a busca constante da transmutação do modo de ver o mundo, que faz da obra de Rosa uma grande *paideia*, que incita o jogo do devir, o jogo de atravessar, o jogo das metamorfoses contínuas e comuns de toda forma de vida. O narrador rosiano põe o leitor em constantes rupturas da lógica, dos limites, dos pragmatismos humanos, a fim de desconstruir a automatização dos homens e do mundo, gestando o aprendizado de uma nova leitura do mundo, que destrói os determinismos e lógicas da subordinação, decretando o fim da lógica do senhor e do escravo. Essa nova visão mito-poética faz o homem comum religar-se ao mundo, não como superior, mas como parte integrante que deve aprender o movimento dialético da vida: o nascer e morrer constantes, o transformar-se para perpetuar-se, o ir e vir contínuos e perpétuos. Assim, neste trabalho, o que se objetiva estudar é a representação das personagens rosianas em busca de sua construção como indivíduos, especialmente no que tange à sua compreensão do amor e da alegria, o que se pode verificar em contos da obra *Primeiras estórias*, e que em última análise pode ser visto como uma nova proposta de construção interior para o homem brasileiro, diante de sua realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa; *Primeiras estórias*; Amor; Alegria; Aprendizagem.

### 1. A estrutura arquitetônica de *Primeiras Estórias*

O projeto poético de João Guimarães Rosa, amplamente analisado nos pormenores de sua linguagem inovadora ou de sua prosa ritmada e musical, pode ser

---

22 Este trabalho contou com o apoio financeiro da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF). Agradeço à FAPDF pelo apoio financeiro prestado para a plena execução deste trabalho.

23 Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Aluna do programa de Pós Graduação *Stricto Sensu*, Doutorado em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literatura, da Universidade de Brasília. Endereço de correspondência: CEP: 72.300-603, Samambaia, Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: julianamantovani@gmail.com.

estendido ao seu trabalho arquitetônico presente em todas as suas obras.

Conforme debatido por Maria Lúcia Guimarães de Faria, em “A originalidade das *Primeiras Estórias*”(2005), as narrativas dessa obra circundam em torno da pergunta “Você chegou a existir?”, elemento central do conto “O Espelho”, situado ao centro da obra, causando um espelhamento entre as demais vinte narrativas.

E durante as breves e inéditas estórias – aliás, primeiras, porque primordiais, genuínas – aparecem respostas a essa pergunta: a resposta fundamental é, portanto, cada uma das estórias – que são diversas, já que múltiplos são os modos de respondê-la. Sendo, entretanto, a situação existencial sempre a mesma, as estórias são a mesma temática, mas diversamente encenada.

A resposta poeticamente encenada em cada narrativa surge no cerne d’“O Espelho”: o rostinho de criança que transparece em um momento epifânico para o narrador simboliza com força genuína o começar a ser de uma nova vida que se regenera. A resposta é a revelação de um homem que deixe de insistir na repetição de um si que não é próprio e que, se desconhecendo, possa finalmente existir, estabelecendo um puro pacto de entusiasmo com a vida, transformando-a em pura invenção de novidade.

Ademais, a obra rosiana implementa uma generosidade cósmica, distribuída em todos os seres, que brotam incessantemente e, por isso, não teme ousar na fusão do cômico e do excelso, do sublime e do grotesco, do profundo e do leviano, do erudito e do popular.

*Primeiras Estórias* se constrói a partir de quatro pilares fundamentais: a catábase, o personagem, o psiquiatra e a alegria (Faria, 2005). A respeito da Catábase, elemento importante para a compreensão da aprendizagem do existir plenamente, do transmutar-se gestado nos personagens rosianos, é esclarecedor pensar nessa “descida aos infernos”, nessa descida ao centro cordial da alma, como um processo de “transposição do último horizonte que envolve todo o campo da experiência comum [...] seja viajando ao horizonte extremo ou abismando-se na própria interioridade anímica” (Faria, 2005:19).

Através da descida ao núcleo cordial da própria alma, o homem transpõe em vida os umbrais da morte e surge regenerado e, à maneira de Grivo, se atreve a cruzar as margens, a dar o *salto mortale*, aniquilando-se e se reinventando numa nova modalidade de existir.

A catábase rosiana promove a morte de um personagem passivo de um enredo traçado por outrem, trazendo à erupção um personagem que altera máscaras para desempenhar a si mesmo no palco da vida, um personagem autônomo, criador de sua própria estória e de seu próprio destino, que se reinventa, para “ficar sendo”, para existir. Esse personagem, e ainda o psiquiatra, “o artista de sua vida, aquele para quem viver é criar, estar vivo é um estado de poesia e novidade, e existir significa engendrar originalidade” (Faria, 2005:21), tornam-se possíveis através das transformações de perspectiva proporcionadas pela introspecção e descida aos infernos de si mesmo, ao pacto consigo mesmo.

É importante comentar também que a catábase pode ainda dar luz a um estado de alma mais transcendental: a alegria.

O homem que se apropriou da alegria não se abate diante das adversidades, porque ele jamais se confina numa versão canônica de si mesmo, mas sempre invencionava novas formas para se haver com novos desafios. A alegria advém precisamente da potência metamórfica que o compele. (Faria, 2005:21)

Ainda sobre a arquitetura poética de *Primeiras Estórias*, é válido observar o espelhamento das narrativas, em especial entre a primeira e a última, e entre as duas que serão aqui analisadas.

As estórias 1 e 21 – “As margens da alegria” e “Os cimos” – buscam mostrar em ação o menino surgido em “O Espelho”, a criança simbólica do espelho, demonstrando a desautomatização da alma do menino, do homem regenerado, renascido. Não é exaustivo enfatizar, aliás, que

As estórias de número 1 e 21 giram em torno do eixo central representado pela estória de número 11, “O espelho”, núcleo do livro, em que se dá a conhecer o projeto poético existencial propugnado pela obra, que consiste em desobstruir o crescer da alma, liberando-a de tudo o que a atulha e soterra, a fim de propiciar o salto mortal, cuja conquista máxima é o rostinho de menino que emerge [...] Estas três estórias compõem um motor interno, que põe o livro em movimento e alimenta a sua perpétua mobilidade. (Faria, 2005:22)

No interior dessa obra, “Cada estória, por si só, encerra, em miniatura, este trajeto ascensional, e acrescenta, por sua vez, um novo elemento ao processo de florescimento da alma” (Faria, 2005:22), tornando evidente o projeto poético rosiano da quebra da lógica da causalidade suplantada pela força motriz da contínua transformação da vida.

Sobre a construção de duas obras que serão aqui abordadas, “A menina de lá” e “Substância”, pode-se observar a mesma travessia a caminho da transcendência.

Em “A menina de lá”, a morte se apresenta como o berço da vida, alterando sua face sombria. A força do psiquiatrista apresenta-se nessa narrativa – de número 4 – e se mostra igualmente espelhada no conto “Darandina”, número 18.

Um grande elemento de transformação que surge no conto “Sequência” – e tomará potência epifânica em “Substância” – é o amor. Entra em cena, então, Eros,

**o verdadeiro agente das metamorfoses**, a força cosmogônica que cria e impulsiona o universo. A vida é imprevisível e não estabelece sequências rígidas, sendo frequentemente desviada pelo acaso. A única sequência que vigora certa é a do amor, porque se agencia em consonância com uma Providência oculta e misteriosa que orchestra em sinfonia os acasos, de modo a deles extrair o rumo certo, que lá estava, mas se desconhecia. (Faria, 2005:24, grifo nosso)

## **2. “O espelho”: Uma leitura fenomenológica da nova visão**

Os olhos inflamados de ver, no deslumbrável.<sup>24</sup>

O narrador rosiano põe o leitor em constantes rupturas da lógica, dos limites, dos pragmatismos humanos, a fim de desconstruir a automatização dos homens e do mundo, gestando o aprendizado de uma nova leitura – essa poética – do mundo, que destrói os determinismos e lógicas da subordinação, decretando o fim da lógica do senhor e do escravo. Essa nova visão mito-poética faz o homem religar-se ao mundo, não como superior, mas como parte integrante que – como todos os elementos da natureza telúrica – deve aprender o movimento dialético da vida: o nascer e morrer constantes, o transformar-se para perpetuar-se, o ir e vir contínuos e perpétuos.

A renovação epifânica atrela-se, não sem razão, às figuras infantis ou ilógicas, uma vez que são esses seres os autores natos da invenção da vida, pois transcendem a lógica da vida prática e automatizada, que suplanta a determinação de uma suposta verdade absoluta da lógica da subordinação. Nessa perspectiva, não há a eliminação da

---

24 ROSA, João Guimarães. 2005. Substância. In.: *Primeiras estórias*. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 187.

lógica, da ordem, do humano – mas não há limites para as criações e reinvenções, lançando mão, inclusive, da não lógica, da não ordem, do não humano.

As narrativas rosianas se engajam em transcender a lógica racional de sobrevivência dos homens e, por isso, nelas impera a (não) lógica do acaso do destino da vida. Em seus palcos de representação narrativos não vigora a lei da causa, mas da casualidade, em que as indeterminações do destino – ou seja, o acaso, o caos, a desordem – tem igual valor de representatividade. Dessa forma, esperar uma causalidade respondida, um enredo previsível ou um *happy end* das narrativas de Rosa é suplantar sua genialidade em favor da trivialidade; é idealizar a ordem em favor da negação dos acasos comuns do curso da travessia; é negligenciar a advertência do próprio autor: “A vida e a ‘garra’ expressiva das estórias devem prevalecer sobre os meros enredos ou assuntos” (carta à tradutora norte-americana Harriet de Onís,<sup>25</sup> de 4 de março de 1965).

Nas obras de Rosa, o maravilhoso e o improvável tomam conotação da única forma de existência, porque a representação proposta é a da vida em si mesma, do “meio do caminho”, da “travessia”, da “matéria vertente” e, para isso, coloca a expectativa do leitor em pistas falsas, transmutando a causalidade do enredo na causalidade do próprio destino, o que devolve ao acaso o seu direito artístico, aliás como composto inerente da vida, oportunizando a presença poética do mágico, do inusitado, do inesperado, do inédito. Ou, como avaliado por Rosa, na carta enviada em 11 de fevereiro de 1964 a sua tradutora norte-americana Harriet de Onís, “o leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida” (Verlangieri, 1993:218).

A leitura interpretativa ganha o espaço da leitura lógica, e para compreensão dessa transcendência é necessária a morte do leitor que busca verdades absolutas: Rosa obriga constantemente seus personagens a reinventarem suas estórias, e ao leitor cabe também reinventar suas concepções, suas verdades, seus pontos de vista continuamente.

Um conto de natureza perceptivelmente filosófica, em cujo cerne encontra-se a descrição do ato de ver e as descobertas possíveis a partir dessa visão, “O espelho” encarna o complexo papel de guia para as novas alusões ao ato de ver e desempenha a

---

25 Essa e as demais cartas trocadas entre Guimarães Rosa e sua tradutora norte-americana Harriet de Onís estão organizadas na dissertação de Mestrado de Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, intitulada *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís* (1993).

função primordial de descrever o processo fenomenológico da nova concepção visual representada nas páginas e labirintos rosianos.

Por um lado, o conto “O espelho” representa o processo de formação do novo modo de olhar o mundo – para um homem cuja abordagem científica e lógica parecia, no início da narrativa, ser a mediadora da compreensão do ato de ver –, e, por outro, é a própria representação da maneira como deve o leitor encarar a sua leitura. Em outras palavras, o processo fenomenológico da visão renovada, ao mesmo tempo em que se encontra encenado através da narrativa, revela-se como princípio norteador do novo pressuposto assumido como capacidade de ver.

Assim, enquanto o narrador apresenta sua experiência, o leitor deve também experimentar essa nova maneira de se relacionar com os espelhos, com as imagens, com as aparências, para enfim poder transformar sua leitura e sua representação de mundo, sendo capaz de – em contato com o processo epifânico de cada personagem – deparar-se também com suas verdades e se ver como um ser atuante e religado ao mundo, esclarecendo-se e sentindo a sua própria epifania.

Ademais, a fenomenologia da nova visão apresenta-se representada em um movimento duplo e dinâmico, uma vez que, enquanto o narrador desenvolve a sua narrativa, é a sua experiência de visão que ensina, ao mesmo tempo que encena, a nova visão. Assim, em síntese, a narrativa presente em “O espelho” é antes de tudo a própria representação do homem e a sua experiência de aprendizagem de ver de modo contemplativo, deixando de admitir a visão apenas como um sentido físico e lógico. A representação do ato de ver é reconstruída para o narrador a partir de sua experiência; e é a sua experiência narrada que – encenando o novo modo de ver – ensina o leitor o novo *status* da capacidade visual.

Dessa forma, o conto analisado é de extrema importância quanto à exegese da nova representação do ato de ver no interior das obras rosianas, pois a experiência do narrador revela a proposta do processo empenhado de aprendizagem da visão transcendente, metafísica, reveladora e epifânica: visão essa pertencente aos homens que buscam o encontro de sua interioridade, que buscam o seu conhecimento interior.

No conto “O espelho”, o narrador em primeira pessoa apresenta a sua aprendizagem lenta e gradual da substituição de uma visão imanente, lógica, física, aparente pela visão renovada, transcendente – do encontro consigo mesmo. Essa trajetória representada pelo narrador é compatível com a nova modalidade de visão assumida por este trabalho e, sem dúvidas, encarna a própria representação de uma

aprendizagem filosófica, semelhante ao proposto para o conceito de contemplação por Plotino.

“– Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência” (Rosa, 2005:113), convida o narrador-personagem acerca do novo processo de percepção visual e – consequentemente – de encontro consigo mesmo que já houvera encarado. É interessante ressaltar, aliás, que a narrativa em primeira pessoa pressupõe este pacto com o leitor: o leitor deve se lembrar no percurso do jogo assumido no ato da leitura que o narrador em questão apresenta um evento já conhecido por ele e que, portanto, tudo que for narrado representa a visão de alguém sobre aqueles eventos a partir de uma nova perspectiva, isso é, da perspectiva de quem já conhece a trajetória percorrida, já sabe.

Assim admitida a leitura, como um jogo irônico em que se representa o desconhecido a partir da perspectiva de um narrador para quem esse evento já é conhecido, tudo deverá ser “a ponta de um mistério”. O modo como os eventos são narrados, portanto, deve ser observado e dele se deve sempre desconfiar, nenhuma palavra terá sido dita à toa.

O narrador inicia por dizer que será apresentada a sua experiência, que fora induzida, de modo alternado, por uma série de “raciocínios e intuições”. Assim sendo, não fora nem por pura intenção lógica e científica, tão pouco por mera vontade do acaso ou das sensações ocultas do interior do homem que a atitude de buscar a nova visão diante do espelho se desenvolvera.

O narrador continua por indagar ao seu interlocutor, suposto homem que sabe e estuda, se ele saberia o que é na verdade um espelho, revelando estar, porém, surpreendido “um tanto-à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram” (Rosa, 2005:113).

Adiante, o narrador busca fixar sua explanação na conceituação concreta, ou seja, nos espelhos que captam e refletem as feições e o rosto. Ironicamente, entretanto, questiona seu interlocutor sobre a honestidade ou fidedignidade dos espelhos: “Como o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” Uns espelhos favorecem, outros deformam. “Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes” (Rosa, 2005:113).

A respeito do modo trivial e típico de ver, que considera real apenas o visível, que tende à correção, à acomodação das imagens, que não aceita senão o seu prévio conceito de belo, que não concebe como possível a existência do não-aparente, o

narrador esclarece que “os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciações de origem, defeitos com que crescem e a que se afizeram, mais e mais”. Havia, então, uma necessidade de se aprender a nova forma de visão. “Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente...” (Rosa, 2005:114).

Em dado momento, enfim, o narrador conta uma experiência única com os espelhos: quando era moço, vaidoso e contente consigo, e estava em um lavatório, no qual havia dois espelhos, um na parede e o outro na porta lateral que estava aberta. Esses espelhos encontravam-se em um ângulo propício e faziam um jogo. O narrador, descuidado, avistou, enxergando por um instante uma figura desagradável, perfil de um homem repulsivo – o que o fez sentir náuseas, ódio, susto, “espavor”. E era ele mesmo quem ele via no espelho: “O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?” (Rosa, 2005:115).

Desse momento em diante, passou a se procurar, a procurar o “eu por detrás de mim – à tona dos espelhos” (Rosa, 2005:116). Mas o que haveria nos espelhos além do já aparente e visto? A alma do espelho? A reflexão do não-aparente, da não-realidade? A reflexão da alma de si mesmo, como a superstição dos primitivos?

Sua caçada, porém, intenta achar o seu próprio aspecto formal de modo desinteressado, neutro, impessoal, movido pela curiosidade, “para não dizer o urgir científico”. Passaram-se meses. “Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha **vera forma**” (Rosa, 2005:116-7, grifo nosso).

O que buscava, enfim, diante do espelho e do reflexo de sua face era “aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino” (Rosa, 2005:117) e, adiante, apresenta de que modo poderia fazê-lo: cita a ioga, os exercícios espirituais dos jesuítas, usados por filósofos e pensadores para se aprofundarem na capacidade de concentração; cita ainda ter recorrido a meios empíricos, como gradações de luz, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. E não era ainda possível ver o invisível.

O narrador confessa compreender o que lhe faltava: “Mas, era principalmente no **modus de focar**, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: **olhar não vendo**. Sem ver o que, em ‘meu’ rosto, não passava de *reliquat* bestial. Ia-o conseguindo?” (Rosa, 2005:117, grifos nossos).

Parece ser reivindicada a chave da visão renovada, da visão não limitante e completa por esse e outros narradores rosianos: “principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilitar-me”. A mudança que se deve operar é no modo de ver, é na forma como se relaciona com o objeto observado. Ver algo novo implica, portanto, em não ver o conhecido, o trivial, o preestabelecido e predeterminado. Ver o seu interior, implica, enfim, no aprendizado de ver o novo, o desconhecido e, portanto, olhar o espelho e não ver o bestial, o físico, o elemento hereditário.

Ao longo de sua trajetória, o narrador confessa ter abandonado a investigação, por ter se lembrado da representação do espelho para os antigos, rodeado por uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. Decidira parar com a investigação e assim passou meses sem se olhar em qualquer espelho.

Neste momento, enfim, quando nada mais procurava, quando sua investigação cessara e não havia mais uma busca racional e fixa em encontrar o escondido, o observador, sem querer – momento epifânico – viu. E o que o observador analítico e metucioso viu foi o nada, o vazio, o claro, a transparência. “Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo”. E, por isso, o narrador indaga, parecendo estar assustado: “Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, **o invisto. O ficto.** O sem evidência física. Eu era – **o transparente contemplador?...** Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de deixar cair numa poltrona” (Rosa, 2005:118, grifos nossos).

Esse vazio, entretanto, essa transparência, essa dispersão da luz, esse campo liso representam a claridade definitiva da epifania e do esclarecimento; ver o vazio, ver o nada, ver a água limpíssima, neste contexto, equivale a dizer o encontro com o puro, o belo, a revelação dos sentidos do mundo. Aprender a olhar sem ver é um grande ensinamento de tapar os olhos para todo o trivialmente conhecido, previamente concebido, preestabelecido: os preconceitos, os valores estáticos, os dogmas intocáveis, a lógica da submissão, as causas estabelecidas. Olhar sem ver significa, por fim, ver o invisto, o ficto, a ficção, o inventado, o invisível, o milagre.

Vale acrescentar às nossas análises os estudos sobre a obra rosiana que Kathrin Rosenfield apresenta em seu livro intitulado *Desenveredando Rosa* (2006). Rosenfield traz alguns apontamentos que podem elucidar o processo de aprendizagem de visão representado pela trajetória do narrador de “O espelho”.

Conforme Rosenfield, no capítulo “A poética das Primeiras Estórias”, o livro *Primeiras Estórias* pode ser compreendido a partir de uma divisão em duas tríades: uma dessas tríades engloba os contos 1, 11 e 21, em que a décima primeira estória, “O espelho”, corta o conjunto das demais estórias em duas metades de dez contos, nas quais a primeira, “As margens da alegria”, e a última, “Os cimos”, correspondem-se em uma relação inversa.

Nesse sentido, porém, a novidade de Rosenfield que pode nos ajudar a compreender essa narrativa central como a representação da fenomenologia da nova forma de visão, encontra-se em sua afirmação sobre a experiência assombrosa do narrador que serve como mediadora do exercício iniciático dos leitores e personagens de aprenderem a ver, ou em suas palavras, de “verter” o olhar. Para Rosenfield, portanto,

Na estória mediana (“O espelho”) repete-se, no registro lúdico-burlesco, a **experiência assombrosa de “verter” do olhar, experiência fundamental da travessia de Riobaldo**. Do maravilhamento do encontro com o “Menino” ao “horror do homem humano”, nada aconteceu, mas tudo mudou. (Rosenfield, 2006:159-160, grifos nossos)

Ainda a respeito dessa temática, observa-se que o pesquisador Cláudio Correia Leitão, em seu artigo “O espelho, o amor e o olhar”,<sup>26</sup> discorre sobre a possibilidade de leitura do relato de “O espelho” como “uma construção da noção de olhar” (Leitão, 2000:151). Para Leitão essa construção do olhar presente na narrativa rosiana equivale à mesma construção que podemos notar no mito de Narciso e na conversão de São Paulo.

Por fim, é possível compreender que a experiência vivida pelo narrador d’“O espelho” representa um ritual que põe em cena, diante de seu ouvinte e de seus leitores, os experimentos feitos na fronteira sombria que delimita o concreto e o transcendente; e essa experiência pode ser compreendida como o “**aprendizado do olhar com amor e de descoberta**, não mais de auto-imagem, mas da **beleza das coisas**” (Leitão, 2000:151, grifos nossos).

### **3. “A menina de lá”: calma transcendente da alegria infantil**

Já inaugurada pelo menino Dito, a compreensão transcendental infantil, capaz de suplantar a lógica do sofrimento e da tristeza do mundo adulto, apresenta a força

---

26 Artigo que consta no livro *Seminário Internacional de Guimarães Rosa - Veredas de Rosa* (2000), organização de Lélia Parreira Duarte et al.

primordial da alegria em um pequeno conto de *Primeiras Estórias*, “A menina de lá”.

A criança Nhinhinha com “seus nem quatro anos”, sua perfeita calma e seus olhos muito perspectivos é apresentada pelo narrador como um ser reflexivo, que se mantém calada, ensimesmada, em calma meditação, em silêncio. Tranquila, ninguém ousava puni-la por nada que ele fizesse – e nem haveria qualquer motivo.

Essa criança encarna o germe da metamorfose do homem, conservando em “artística lentidão” uma enorme observação do mundo – com seus olhos enormes, que não pareciam olhar ou enxergar de propósito – e se referindo a estórias absurdas, vagas, tudo muito curto: “Só a pura vida” (Rosa, 2005:65).

A criança transcende a tristeza do mundo, não por uma suposta anulação das mazelas, mas pela aprendizagem de sentir alegria em meio à tristeza. O narrador questiona, inclusive, a respeito de seu comportamento: “Seria mesmo seu tanto tolinha?” (Rosa, 2005:66). E essa pergunta, certamente irônica, deixa transparecer a verdade por trás da alienação a ela atribuída.

Através dessa menina, revela-se a espontaneidade do riso perante o mundo, e seu sorriso discreto ultrapassa o mundo cheio de lógicas e amarras. Sobre a lógica do mundo que a rodeia e a rotula, o narrador esclarece que ela aparentava assumir “uma engraçada espécie de tolerância” (Rosa, 2005:66) por seus pais, o que evidencia a travessia epifânica da calma alegria da criança, que, tendo alcançado a terceira margem e aprendido sobre o devir do mundo, entende com o coração aqueles que ainda não completaram a sua travessia.

Nhinhinha inventava sua própria vida, e – como psiquiatrista – não se abatia com as tristezas. Dessa forma, a criança transcende pela calma, pela alegria, uma vez que já aprendera a lição de renascer, conforme “tudo nascendo” que ela observava, como todas as coisas na vida, na natureza...

A sua transcendência completa da metamorfose e da invenção apresenta-se através do inédito de seus milagres. As pessoas não compreendiam a maravilha, repentina: o que Nhinhinha quisesse, o que ela falasse, “súbito acontecia” (Rosa, 2005:68). A natureza dava respostas a todos os seus desejos – porque suas vontades eram simples e espontâneas.

O seu milagre de querer (e de saber o que quer), de querer coisas simples e plenas de vida, faz a vida reverberar sobre o pragmatismo diário. Por compreender a (não)lógica do acaso do mundo e por ter uma visão poética, seus desejos transcendem as vontades da lógica adulta, que pretendem dominar o mundo, como se pode ver nos

pedidos feitos à criança sobre a chuva: “Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse chuva. – “Mas, não pode, ué...” – ela sacudia a cabecinha. – “Deixa... Deixa...” – se sorria, repousada [...] Daí duas manhãs, quis: queria arco-íris. Choveu.” (Rosa, 2005:68)

#### **4. “Substância”: A epifania do amor**

O ato de ver a claridade e conhecer é por vezes repleto de profundas dores e tristezas, mas a grande travessia de ver – o “esclaro” –, ainda que dolorosa, levará seus personagens a um novo estatuto, ao patamar de viventes do mundo e com o mundo, guiados na busca de sair do automatismo, da lógica, da ordem, da causalidade – típicos do homem cuja visão prende-se a uma ou a outra margem, que não se desloca de seu centro para conceber seus olhos como a porta de seus confrontos, como a sua potência existencial de encontrar-se consigo.

Aprender é doloroso, porque implica a perda de uma antiga concepção para a criação de nossos conceitos – e toda perda é um sofrimento. Assim, atravessar é doloroso, aprender a ver é doloroso – isso porque se trata de uma trajetória que se constitui de uma transformação, ou seja, da perda de uma antiga visão para dar lugar à visão nova e renovada.

Em “Substância”, o sentimento do amor aparece metaforizado na experiência visual do encontro e da fusão com a claridade. Nesse conto, a personagem Maria Exita revela-se diversa, diferente, pois aparenta ter aprendido o poder da calma alegria; ela aprendeu a sentir alegria em meio às tristezas da vida. Perdida de sua família, com a mãe leviana e desaparecida, com o pai leproso e um irmão perverso e preso, ela aprende a aceitar o devir, o acaso, a não lógica; aprende a calma de ver o invisível, o transcendente, o metafísico.

Maria Exita tornara-se moça bonita, mas Sionésio – o dono da fazenda para a qual ela foi levada ainda “menina, feiosinha, magra, historiadora de desgraças” – não a percebia, não notava suas feições e beleza, porque nele “faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (Rosa, 2005:185).

O dono Sionésio “era pessoa manipulante”, era subordinador, prático, mandando e executando tarefas, e “nem por nada teria adiantado atenção a uma criaturinha, a qual” (Rosa, 2005:185).

Levada pela velha Nhatinga para servir na fazenda, ela foi designada a fazer o trabalho mais ingrato: quebrar polvilho à mão, nas lajes. O polvilho “alvíssimo, era horrível, aquilo”, emanando uma claridade enorme, fazendo as pessoas ficarem de olhos “muidinho fechados” (Rosa, 2005:186-7).

Mas ela não. Ela olhava, ela mantinha os olhos abertos, parecia não padecer, “nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade” (Rosa, 2005:187). Maria Exita demonstrava gostar, porque já fazia parte da claridade, já se acostumara com toda aquela luz extravagante, porque já conhecia o amor. Maria Exita sabia ver porque sabia amar.

Maria Exita representa o aprendizado de ver a luz sem se afastar, sem recuar, porque ela já se encontrava em sua travessia visual, em seu processo de esclarecimento. Ela atravessara, se modificara, entendera a (não)lógica do mundo e assumira o acaso como mecanismo chave e permanente na vida. E, por tudo isso, a alegria lhe tomava conta mesmo em meio a uma vida de tristezas e ela suportava a claridade ardente sem sofrimento. Fazendo seu trabalho, enxergando toda aquela luminosidade, ela parecia “ausenciada”.

À travessia da nova visão de Maria Exita é convidado Sionésio, que, enfim, a percebe. Mas, ao contrário dela, que conseguia ver e suportar a claridade do polvilho, ele ainda não, ainda não estava preparado para tamanha transcendência: “os raios reflexos, que os olhos de Sionésio não podiam suportar, machucados, tanto valesse olhar para o céu e **encarar o próprio sol**” (Rosa, 2005:189, grifo nosso).

Sionésio acaba por amar. E encontra na experiência amorosa a sua catábase. O amor o faz descer aos seus infernos interiores e experimentar o alto e o baixo. A respeito da experiência do amor, observemos a afirmação de Benedito Nunes, a partir de leituras d’*O Banquete*, de Platão:

Eros, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para tingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige. (Nunes, 1976:145)

A partir dessa definição da mitologia, no diálogo de Platão, Sócrates coloca Eros como uma ligação entre os Deuses e os mortais, e – por analogia – pode-se compreender, portanto, Eros, o amor, como um elemento capaz de conectar o homem ao mundo e de possibilitar o aprendizado de sua nova visão.

O amor, em contrapartida, essa forma de religar o homem ao mundo, mostra-se dual, ambíguo, uma verdadeira catábese interior – na qual é possível experimentar o prazer e a dor, a alegria e a tristeza – que, por isso, é capaz de auxiliar na grande aprendizagem dos mecanismos dinâmicos da vida.

Sionésio experimenta o amor e a raiva por Maria Exita e ele “nem entendia. Somente era bom, **a saber feliz, apesar dos ásperos**” (Rosa, 2005:188, grifo nosso). É esse o aprendizado capaz de operar nos homens a desautomatização da lógica e das amarras e o fortalecimento das suas raízes com o mundo, compreendendo-se parte integrante e maleável dele.

Dito aprendeu que “a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo” (Rosa, 2006:100); a personagem Lóri, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, aprendeu que “se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer” (Lispector, 1998:26). Sionésio aprendia que amar é justamente uma aprendizagem de viver apesar de. Sionésio aprendia, pela experiência do amor e da visão da claridade, as dualidades e as engrenagens dúbias e contraditórias da vida. E aprender a viver é aprender através da visão poética a mudar conforme as mudanças, a se metamorfosear porque tudo é uma grande metamorfose.

Sionésio, experimentando a força transcendental do amor, resolveu declarar-se: “Devia, então, pegar a prova ou o desengano, fazer a ação de a ter, na sisuda coragem botar beiras em seu sonho” (Rosa, 2005:189). Ao revelar o que sentia para Maria Exita, ele teve dúvidas e medo. Pensou em recuar, temendo que ela fosse como sua mãe, ou que sua beleza fosse passageira e que ela fosse mais tarde tomada pela lepra como seu pai.

Entretanto, mesmo duvidoso e temeroso por adentrar um solo novo e desconhecido, “Mesmo, sem querer, entregou os **olhos** ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol”; entregou-se, enfim, ao amor e às suas ambiguidades. E sua epifania final chegou quando “Sionésio **olhou mais**, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu **bem os olhos**. Sorriu para trás” (Rosa, 2005:190, grifos nossos).

O conto professa a potência do processo transcendental e epifânico da travessia do amor, representado pelo aprendizado de uma nova visão. E é o amor, entretanto, que se revela tão claro que chega a arder os olhos; que se configura tão ambíguo, por ser belo e torturante; que, por sua força epifânica, assusta, acovarda os homens que ainda não se desprenderam da lógica causal e da visão das aparências.

Maria Exita, aparentemente estática, foi capaz de provocar uma nova dinâmica nos olhos de Sionésio e, assim, seu patrão começa a construir uma nova maneira de olhar: um olhar que não é mais dono, mas como os olhos de alguém que está aprendendo a desapaosar-se de si mesmo, no gesto delicado de se predispor a amar.

O polvilho (ou o amor) se apresenta como o símbolo da luminosidade excessiva, possuidor de uma força transformadora tão repentina e plena que não consegue ser compreendido nem visto pelos homens lógicos, ordenadores, pragmáticos – que não realizaram a sua travessia da existência.

O amor se revela como um “Alvor”: uma grande alvorada! Um amanhecer de repente, uma claridade sem fim, uma luz com todas as luzes, um renascer contínuo e perpétuo, um constante transbordamento da vida renovada, inventada, poética: que só pode ser apreendido por olhos renovados. E igualmente claro mostra-se o amor metaforicamente descrito por Riobaldo, em *Grande Sertão Veredas*:

Buriti, minha palmeira,/lá na vereda de lá:/casinha da banda esquerda, /olhos de onda do mar... /**Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro.** De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renuven, e não achei acabar de olhar para o céu. (Rosa, 1986:527, grifos nossos)

E, não por coincidência, o narrador evidencia que esse amor, essa epifania, essa travessia de coragem e alegria “parecia um brinquedo de menino” (Rosa, 2005:190), revelando a necessidade do desprendimento da lógica imanente, da causalidade do destino em prol da desautomatização da travessia epifânica do amor e da alegria.

As palavras rosianas bastam para descrever a completa comunhão dos seres que, a meios olhos, podem despertar para a alegria e a tristeza, para o amor e a raiva, para o prazer e a dor – misturados em todas as cores e matizes múltiplos que compõem as luzes cósmicas:

Sionésio e Maria Exita – **a meios olhos, perante o refulgir, o todo branco.** Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um **em-si-juntos**, o viver em ponto sem parar, coraçõamente:

pensamento, **pensamôr. Alvor**. Avançavam, parados, **dentro da luz**, como se fosse no dia de Todos os Pássaros (Rosa, 2005:190, grifos nossos)

Em sua tese de doutorado, “O aprendizado do olhar na obra de Guimarães Rosa” (2006), Iolanda Cristina dos Santos interpreta que ver, em “Substância”, deve ser compreendido como um desafio. Para Santos, o que se sobressai nesse conto é justamente a representação da “força da luz e [d]a capacidade dos olhos de reter e até mesmo suportar tanto brilho”, porquanto os olhos de Maria Exita aparecem “formidavelmente retratados como um **receptáculo para a luz**; somente os seus olhos conseguem se manter abertos diante da luz do meio dia que se incide sobre a pedra e o polvilho alvo” (Santos, 2006:90, grifo nosso).

“Substância” é a uma narrativa “desenhada com as cores mais alvas desta coletânea, em que o autor deixa transbordar e jorrar os raios de luz que iluminam o trabalho árduo” (Santos, 2006:90). No entanto, a pesquisadora não considera o tema da capacidade de visão da claridade um privilégio restrito a essa narrativa, pois ele está também em “várias outras, em que a chegada de um personagem com um **novo olhar faz ressaltar a inércia em que vivem as pessoas**” (Santos, 2006:91, grifo nosso).

A metáfora da ardente e torturante alvura do polvilho representa a relação estabelecida com o trabalho; assim, para aquela menina, o trabalho apresenta um significado diferente, pois ela consegue sobreviver ao seu árduo ofício, dando – diferentemente das pessoas que a cercam – um enfoque novo e extraordinário aos atos cotidianos da existência. Isso para Santos representa uma “espécie de desinstrumentalização do trabalho, ou uma desautomatização, propiciada pela delicadeza da menina, pela sua vitalidade e percepção” (Santos, 2006:92).

Diante dessa narrativa, nos deparamos, acima de tudo, com o sentido da visão metaforizado na não cegueira do ser que diverge da inércia e do automatismo que predomina entre os demais; dessa forma, para Maria Exita, “o ver tanta claridade não se constitui como problema, mas como uma extensão do seu corpo e do seu espírito” (Santos, 2006:93).

A força da visão dessa personagem pode ser compreendida com um símbolo das forças que ela vai conquistando durante a sua estória. E, por isso, é possível considerar que nessa narrativa há uma metáfora da luz do sol que se apresenta relacionada à força interna do ser – força essa que nem todas as pessoas estão capacitadas ainda para perceber e utilizar.

Dessa forma, encontra-se em “Substância” uma narrativa que revela a visão das coisas pequenas e simples e nela, de maneira sutil, o narrador é capaz de revelar “a cegueira e a vidência, entendida aqui como capacidade de compreender outras verdades e possibilidades de ser” (Santos, 2006:88).

Seja pela procura do “eu por detrás de mim – à tona dos espelhos” (Rosa, 2005:116), anunciada pelo narrador de “O espelho”; seja pela alvura ardente do “povinho, coisa sem fim” (Rosa, 2005:190), metáfora luminosa do amor, em “Substância”, não há fórmula preconcebida para o encontro com a claridade, com conhecimento, com a alegria, com o amor. Esse encontro pode também se dar pela visão renovada pelo uso dos óculos, redirecionando a visão míope ao contato com o belo, a partir dos olhos infantis de Miguilim, em “Campo Geral”. Em qualquer um dos casos, o que esses personagens rosianos têm em comum é que se predispõem a aprender a ver de modo diferente e, por isso, sofrem, encaram o perigoso de fazer a travessia árdua e dolorosa de chegar a existir.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Faria, Maria Lúcia Guimarães de. 2005. *Aletria e Hermenêutica*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Faculdade de Letras, Primeira Parte, Capítulo I, p. 17-31.

Leitão, Correia Cláudio. 2000. O espelho, o amor e o olhar. In.: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, p. 149-152.

Lispector, Clarice. 1998. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 26.

Nunes, Benedito. 1976. O amor na obra de Guimarães Rosa. In *O Dorso do Tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva.

Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rosa, João Guimarães. 2005. *Primeiras Estórias*. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rosa, João Guimarães. 2006. *Corpo de Baile*. Edição comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Vol I e II.

Rosenfield, Kathrin Holtermayr. 2006. *Desenveredando Rosa*. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.

Santos, Iolanda Cristina dos. 2006. *O aprendizado do olhar na obra de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Faculdade de Letras.

Souza, Ronaldes de Melo. 2008. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Verlangieri, Iná Valéria. 1993. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Araraquara: Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras.

## NO LIMIAR ENTRE O EU E O OUTRO: LEITURA INTERARTES DO CONTO *A TERCEIRA MARGEM DO RIO, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA*

Kelly Fabíola Viana dos SANTOS<sup>27</sup>

### RESUMO

O conto *A terceira margem do rio*, integrante da obra *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, relata um acontecimento extraordinário: um homem decide abandonar a família e o convívio social para ir viver indefinidamente dentro de uma canoa, no rio. Em sua trajetória pública, este conto influenciou a produção de diversas obras, como canção, cinema e instalação artística. Pretende-se, com este estudo interartes, verificar como os recursos estéticos verbais e não verbais enriquecem as produções artísticas e ampliam a forma de se comunicar sentidos e alteridades. Na análise dos intertextos e das transposições de obras de linguagem verbal em obras de linguagem não verbal, pretende-se verificar como se realizam as acomodações aos recursos estéticos próprios de cada linguagem, sem se desfazer os vínculos com a obra original. As diferentes expressões de alteridade na literatura e nas artes visuais, bem como os limites impostos à linguagem visual em confronto com os limites da linguagem escrita para expressar sentidos e significados, serão analisados a partir da transposição do conto de Guimarães Rosa para a canção de Caetano Veloso e, desta, para a instalação artística de Guto Lacaz. As três obras são homônimas, o que denuncia de imediato a ocorrência do intertexto. As questões de alteridade suscitadas pelas obras serão averiguadas à luz dos estudos de Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur, Jacques Derrida e Mikhail Bakhtin.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura e outras artes; alteridade; João Guimarães Rosa; Caetano Veloso; Guto Lacaz

“Há muito tempo, pois,  
há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?  
Que animal? O outro.”<sup>28</sup>

“Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!”<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Kelly Fabíola Viana dos Santos (Universidade de Brasília) [kvyanna@gmail.com](mailto:kvyanna@gmail.com).

<sup>28</sup> Jacques Derrida, 2002, p. 15

<sup>29</sup> João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz – “Diálogo com Guimarães Rosa”.

O conto *A terceira margem do rio* relata um acontecimento extraordinário: a história de um homem que constrói uma canoa e decide ir viver dentro dela, num rio, afastado do convívio familiar para sempre. Ele não aporta numa margem, nem na outra, mas permanece sempre dentro do rio, inexplicavelmente. Um dos filhos, o narrador da história, tenta durante toda a vida compreender as razões que impuseram ao pai tamanho sacrifício.

“Nosso pai”, como o narrador se refere ao canoeiro enigmático, nunca mais disse palavra alguma, permanecendo indiferente às tentativas das pessoas de estabelecerem com ele alguma comunicação e, principalmente, de dissuadi-lo daquela ideia de ir viver no rio. O tempo passa, as pessoas se mudam, mas o narrador permanece vivendo nas proximidades do rio, sem conseguir se distanciar muito do pai, nutrindo em relação a ele sentimentos de responsabilidade e culpa. Em sua velhice, ele finalmente consegue obter do pai um gesto de interação, ao propor substituí-lo em sua canoa, mas no instante seguinte, tomado de pavor, recua e foge assustado. Daí então, o narrador tenta construir um relato a respeito do pai, numa tentativa de redenção.

O conto influenciou a produção de muitas outras obras, como teatro, cinema, canção e até mesmo uma instalação artística. A análise da transposição do conto de Guimarães Rosa à canção homônima de Caetano Veloso e Milton Nascimento e, desta, à instalação artística de Guto Lacaz, também intitulada *A terceira margem do rio*, podem nos revelar que, entre a primeira margem do rio, considerado neste estudo como alegoria do Eu e a segunda margem, considerada alegoria do Outro, há o limiar, ou seja a terceira margem, lugar transcendental que o artista tenta acessar por meio da arte e da literatura.

A canção *A terceira Margem do rio* foi composta por Caetano Veloso e Milton Nascimento. Conforme afirmam em vídeo, a canção remete ao conto de Guimarães Rosa. Milton Nascimento compôs primeiro a melodia, então convidou Caetano a compor a letra. Em relação à instalação artística originada a partir da canção e, conseqüentemente, do conto, foi criada por Carlos Augusto Martins Lacaz, conhecido como Guto Lacaz, artista brasileiro multimídia, ilustrador, designer, desenhista e cenógrafo. Participou do projeto *A imagem do som de Caetano Veloso* (Taborda, 1998), com a obra *A terceira margem do rio*, em que duas canoas (nomeadas com títulos de outras canções de Caetano) são dispostas paralelamente com um espelho entre elas. Uma canoa, de nome Odara, recebe cor amarela. A outra canoa é dividida em duas partes por meio de cores diferentes. De um lado recebe cor azul e o nome Terra, do

outro lado recebe cor vermelha e o nome cajuína escrito ao contrário. Por meio do reflexo no espelho, forma-se a ilusão ótica de uma terceira canoa, Cajuína.

Em sua busca por afirmação de identidade e autodeterminação, o sujeito irá, conseqüentemente, confrontar-se com o Outro. Entretanto, quem é o Outro? O Outro é tudo o que não sou, ou seja, o diferente, o estranho ao Eu. Muitas vezes, o diferente causa perturbações ao Eu, pois a sua existência se interpõe entre o que Sou, e coloca em questão a “minha” legitimidade de Ser. Ou seja, o Outro é aquele que traz impedimentos, objeções, questionamentos quanto ao que Eu Sou. Na solução desse impasse, o sujeito tende à negação do Outro, numa tentativa de, anulando assim a existência do Outro, afirmar a sua.

Portanto, cotidianamente em suas relações com os outros, o sujeito pode assumir uma postura rígida de negação das diferenças e até mesmo de tentar reprimi-las, por meio da imposição de padrões. A não aceitação do Outro termina num conflito em que alguém ou um grupo exerce opressão sobre outro.

O Eu que habita a primeira margem intenta invadir a segunda e transformá-la. Em sua relação com o Outro o Eu não consegue simplesmente deixar o Outro ser. A razão disso, é que o Outro é visto como distante, diferente e, assim, um não ser que deve ser descoberto, dominado, controlado. Muitas vezes a dominação do Outro perpassa a formulação e difusão de discursos.

Ali, então, na primeira margem do rio, encontra-se a mesmidade: os sujeitos que se assemelham todos e se refletem um no outro como numa imensa sala de espelhos. O Eu que se fixou na primeira margem espera exatamente isso de todos os outros, que permaneçam fixos, que não esbocem nenhuma tentativa de ruptura, que ajam sempre como se não houvesse uma segunda margem.

Entretanto, apesar da segurança de se permanecer fixo à primeira margem, de se manter em comunhão total com a mesmidade, existe a presença constante e perturbadora da segunda margem do rio com todos os seus atrativos e mistérios. E ela ali já se encontrava antes de se terem estabelecido a mesmidade da primeira margem, aliás, é justamente porque ela existe que O Eu pode tomar consciência da sua própria existência. Enfim, o indivíduo, apesar de se conformar em ser o Mesmo, sabe que também pode existir no Outro absoluto que habita a segunda margem do rio.

Finalmente, o sujeito que se encontrava fixo à primeira margem, intenta ir ao encontro da segunda. Em outras palavras, o sujeito reage aos apelos do Outro e se posiciona de maneira responsável e ética frente a sua exterioridade. Mas, conforme

Ricoeur (1991:394), a interioridade não pode representar uma total reclusão em si, nem uma total separação entre o *ego* e o *alter*, afinal, o Eu pode tornar-se apto ao acolhimento e ao reconhecimento do Outro, por meio da reflexão.

O sujeito se vê refletido no Outro, ele se reconhece e se identifica com as narrativas que encontra. A formação de sua identidade vai se configurando ao longo do tempo a partir de histórias fictícias e reais, as quais influenciam a produção da narrativa de si. No entanto, ver-se refletido no Outro não significa deparar-se com o olhar do Outro sobre si.

Em seu livro *O animal que logo sou (a seguir)*, Jacques Derrida aborda a questão de perceber-se visto (e visto nu) pelo olhar de um animal, e a perturbação que isso lhe causa. O autor discorre sobre a estranheza, o incômodo, a vergonha que sente ao se deparar nu diante do olhar de um gato. Além disso, sente vergonha de sentir vergonha, pois isso lhe parece injustificável, uma vez que se encontra nu diante de outro animal também nu. Entretanto, ao contrário do ser humano, o animal não sabe que está nu e, portanto, é como se não estivesse.

Por meio desse texto, que é decorrente de uma aula conferência proferida por ele em 1997 em Cerisy, na França, Derrida sugere considerações sobre as relações entre o ser humano e os animais, mas ainda abre espaço para averiguações quanto ao relacionamento do sujeito com o Outro. Aliás, uma característica do autor é justamente a abertura do texto aos sentidos e conclusões aos quais o leitor possa chegar a partir das provocações suscitadas pela leitura e por suas reflexões. O que se questiona aqui é, enfim, a presença do olhar do outro sobre o sujeito e a constatação consciente desse olhar.

O próprio título já sugere as inferências que o texto reporta ao ser humano, pois em contrapartida ao *penso, logo existo* de Descartes, Derrida apresenta *o animal que logo sou*, acrescentando à discussão um ponto de vista em que o sujeito se depara com uma situação que o leva a perceber-se não como determinante, mas como alguém que está, ainda que a sua revelia, submetido ao olhar de um outro ser.

Que há uma segunda margem, todos sabem, no entanto, alguns não a levam em consideração; alguns pairam sobre ela o seu olhar e tecem-lhe definições. Outros, porém percebem-se vistos por ela. E não há como deixar de se surpreender ao deparar-se visto a partir da segunda margem, principalmente quando se é apanhado nu, por olhos longínquos, os quais nunca antes se imaginou pudessem ser dirigidos à primeira margem onde se encontra o sujeito.

O animal ao qual Derrida se refere, uma gata, que o surpreende nu e o observa antes mesmo que ele tenha se percebido nu, pode ser também o ser humano excluído, diferente, distante, aquele que em nada se assemelha ao que eu sou, ou seja, o Outro. Sobre ele têm-se debruçado os filósofos, sociólogos, psicólogos. Alguns buscam investigá-lo em sua nudez e, como Adão no *Gênesis*, atribuem-lhe nomes e definições. Não raro ocorre de imputarem-lhe determinações, ou imporem sobre ele alguma autoridade. Enfim, Derrida constata que

haveria, em primeiro lugar os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal, mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras dirigir-se a elas; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam animal pudesse olhá-las e dirigir-se a elas de baixo, com base em uma origem completamente outra. (idem, 2002:32).

Portanto, quem, ao se perceber visto nu ou vestido, por um animal, foi capaz de acolher esse olhar, apesar de não poder se reconhecer, ou se identificar com ele? E, por outro lado, quem é capaz de olhar o Outro com o olhar infinito de um animal que, desprovido de linguagem, perdeu o poder de nomear?

O não poder ou não querer nomear, de modo algum impede que se seja nomeado, ocasionando, então um impasse, o de ser determinado por outrem sem que seja levada em consideração a sua autodeterminação. Isso não significa que somente por meio da linguagem verbal seja possível formular determinações, mas que ela é o meio mais eficaz para este fim e fator determinante que diferencia o ser humano dos outros animais. Conforme Derrida: “o único e indivisível limite que separaria o homem do animal, a saber, a palavra, a linguagem nominal da palavra, a voz que nomeia, e quem nomeia a coisa enquanto tal”. (ibidem:88).

Sobre “Nosso pai” muito se discursou: “as vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda, descrevendo que nosso pai nunca se surgia tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava o rio, solto solitariamente”. (Rosa, 2001:81). De uma margem a outra do rio falava-se nele e, com certeza que também o nomeavam. Ele,

entretanto, emudeceu: “E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós também não falávamos nele. Só se pensava”. (ibidem:82).

A família de “Nosso pai” decidiu-se por calar-se a seu respeito, propuseram-se um não querer nomear. Em consideração a “Nosso pai”, por sua opinião em manter-se calado, a mãe e os filhos privaram-se do discurso sobre ele, pois “ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de si nomear, em verdade de responder em seu nome. (como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!)” (Derrida, 2002:41). A família se eximiu da responsabilidade de nomear “Nosso pai”, de apresentar sobre ele qualquer discurso, uma vez que o acontecimento era demasiado estranho para ser contido em palavras. Já idoso, o filho tentou construir o relato, mas percebe-se como “homem de tristes palavras.” (Rosa, 2001:84). “Nosso pai” fazia-se ausência, não emitia as respostas de que o filho necessitava para compor a narrativa.

Entretanto, o que é responder? E o que é necessário ao Eu para que compreenda ou acolha a resposta do Outro, mesmo a desse Outro desprovido de linguagem? A alteridade não é passível de ser encerrada nas limitações do discurso. Ao contrário, a cada vez que se tecem discursos sobre o Outro, há, de alguma forma, a violação da sua alteridade. O discurso normalmente é feito pelos que viram o animal. Mas quase nunca pelos que se viram vistos por ele.

O animal não fala por si, por meio da linguagem. A linguagem é o que une, mas também separa os seres. Estar desprovido de linguagem é semelhante a estar nu, mas, conforme já foi dito, o animal não sabe que está nu, pois: “não há nudez na natureza. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele *ser* nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu.” (Derrida, 2002:17). Aquele sobre quem proferem discursos, mas não participa da construção do discurso, da narrativa de si, assemelha-se ao animal que está nu, sem o saber-se nu. E, conforme Derrida, a nudez é uma espécie de luto.

O Mesmo que habita a primeira margem cobre a sua nudez conforme os padrões determinados. Na segunda margem, porém há o Outro que está nu, com ou sem consciência de sua nudez. A nudez do Outro só existe para aquele que se cobre. Ter uma linguagem, um discurso é vestir-se ou, deixar-se vestir. Alguns costumam vestir os outros com discursos que não lhes caem nada bem, enquanto para si, tecem fios dourados de linguagem preciosa, porém falsa.

Por meio da linguagem, da imposição de um discurso, o Mesmo busca anular a alteridade. Ou seja, difunde-se um discurso que busca estabelecer normas e padrões para que se seja aceito num grupo ou comunidade. Aqueles que não se ajustam a esses padrões, os diferentes, tendem a serem excluídos ou considerados como inferiores. Entre o Eu, considerado humano, e o Outro, considerado animal, há o que é próprio do homem, ou seja,

o próprio do homem, sua superioridade assujeitante sobre o animal, seu tornar-se-sujeito mesmo, sua historicidade, sua saída da natureza, sua sociabilidade, seu acesso ao saber e à técnica, tudo isso, e tudo o que constitui (em um número não finito de predicados) o próprio do homem, consistiria neste defeito originário, em verdade, neste defeito de propriedade, neste próprio do homem como defeito de propriedade” (Derrida, 2002:83).

Defeito de propriedade porque torna o homem sujeito a tudo o que lhe é próprio. E, assim, são considerados humanos todos aqueles que se enquadram em determinados padrões aceitos como próprios do homem. Os que não se enquadram, devem buscar se enquadrar e, se isso não for possível, podem passar a serem vistos como menos humanos, como um “não ser” que precisa ser descoberto e dominado.

Portanto, o sujeito tende a refutar tudo aquilo que não se considera como próprio do homem. E não se pode afirmar que seja próprio do homem mudar-se definitivamente para uma canoa e ir viver num rio. A atitude de “Nosso pai” causa espanto em toda a comunidade que, por não encontrar sentido em seu gesto, o classifica, de forma latente, como “doideira”. As pessoas evitam comentários a esse respeito perante a família. A família, por sua vez, também se utiliza do silêncio para refutar essa hipótese: “Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (Rosa, 2001:84). Uma estratégia que visa minar as tentativas de enquadramento de “Nosso pai” dentro de uma definição não aceita pela família. Dessa maneira, tenta-se negar o conceito pelo silêncio ou pela generalização. Ou “Nosso pai” pertence à mesmidade dos doidos ou não existem doidos.

Apesar dos apelos e de todas as estratégias utilizadas pela família e pela comunidade de trazer “Nosso pai” de volta à primeira margem, ele nunca mais voltou. A fim de impor obstáculos ao seu empreendimento, decidiram-se por não lhe fornecerem comida. Não obtiveram êxito, e o filho, auxiliado sorrateiramente pela mãe, se incumbiu dessa tarefa. Recorreram ao padre para tentar demovê-lo por dever moral e de consciência. Recorreram a soldados para lhe infligir medo. “Nosso pai” seguia na

canoa, indiferente às tentativas de controle e dominação que os habitantes da primeira margem intentaram contra a sua nova forma de viver. É próprio do homem fixar-se na primeira margem e, então, dominar a segunda. Mas não lhe seria próprio, do mesmo modo, forjar para si um lugar alternativo, uma terceira margem?

Entretanto, uma terceira margem nem sempre é possível de se assimilar, de se apreender. “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade.” (Rosa, 2001:82). Embora estivesse vivendo o fenômeno, o filho não podia se habituar à estranheza que ele causava e que causaria sempre. “Nosso pai” havia ultrapassado o limite que, segundo Derrida, afastaria o homem do animal: a linguagem. E, conseqüentemente, tornou-se mudo como muda é toda a natureza.

A mudez da natureza, no entanto, não significa impossibilidade de comunicação entre ela e todos os outros seres que a habitam. Comunicar-se pressupõe muito mais do que a decifração de códigos verbais e não verbais, mas é preciso estar atento aos sinais emitidos por cada ser e cada objeto. Portanto, há que se ter ouvidos atentos e, como diz a letra da canção, ouvir a voz das águas.

Mas não apenas a voz das águas, pois a canção expressa uma polifonia, em que vozes e silêncios são atribuídos aos seres e à natureza. Nos versos “Por sob a risca da canoa/ o rio viu, vi/ o que ninguém jamais olvida...”, é introduzido também o olhar do rio sobre o acontecimento que ninguém conseguiu esquecer. E há um sujeito que consegue perceber o olhar do rio, ou seja, um olhar completamente isento das interferências da primeira margem. Um olhar que não provém nem da primeira e nem da segunda margem, mas que está próximo de “Nosso pai”, como cúmplice de seu gesto.

O silêncio de “Nosso pai” transfere a comunicação às águas, aos objetos, e abre espaço a outras maneiras de se perceber um acontecimento, que vai além do discurso. O cancionista sugere uma imagem em que palavras ganham asa, ou seja, são livres e de amplos alcances. No entanto, relaciona o gesto de “Nosso pai” à asa parada: “Asa da palavra/ asa parada agora”. “Nosso pai” não perdera a voz, apenas abdicou do poder de nomear seu próprio gesto e os dos demais. Fez-se necessário, então, estar atento às imagens e aos gestos.

Em se tratando de alteridade, nem sempre o discurso é a maneira mais eficaz de se estabelecer aproximações com o Outro. O sujeito pode estar atento, pode ouvir e ver o Outro - os animais, a natureza, os objetos. Contudo, se o sujeito pretende abandonar a

primeira margem para ir, de forma aberta, em direção à segunda, é preciso antes mostrar-se. O animal espreita, ele olha o sujeito, mas o seu olhar tem sido frequentemente ignorado porque o sujeito não deseja se mostrar ao Outro. Derrida, então, questiona-se:

Deveria eu mostrar-me, mas em o fazendo, ver-me nu (e então refletir minha imagem em um espelho) quando isto me olha, esse vivente, esse gato que pode ser captado no mesmo espelho? Existe narcisismo animal? Mas esse gato não pode ser, no fundo de seus olhos, meu primeiro espelho? (idem, 2002:92).

Esse animal, essa natureza, esse objeto, esse absoluto Outro pode ser captado no mesmo espelho que o sujeito, um espelho que reflete a ambos e expõe as suas diferenças. Contudo, é preciso posicionar-se diante do espelho completamente despido, ou seja, sem disfarces. Assim, o sujeito pode mostrar-se ao Outro, e também enxergar a si próprio simultaneamente, através do reflexo.

É interessante observar que, embora o Outro possa estar ali do lado, ele nem sempre é visto, a não ser por seu reflexo num espelho. Quando não se é possível captar o Outro no fundo de seus olhos, quando não é possível se reconhecer ou se identificar com o Outro, nem acolhê-lo e compreendê-lo com suas diferenças, ao menos no espelho é possível captar a sua existência. Afinal, é a existência do Outro que determina também a existência do sujeito.

As representações artísticas podem ser comparadas a este grande e múltiplo espelho que reflete o sujeito e também reflete o Outro. Um espelho multifocal onde todos podem ser apresentados em maior ou menor definição, às vezes deformados, às vezes fragmentados, enfim, de inúmeras formas e tamanhos diferentes. Mas, apesar de apresentar apenas reflexos e, portanto, sujeitarem-se a distorções, muitas vezes é somente através das representações artísticas que o sujeito percebe o Outro.

A instalação artística de Guto Lacaz demonstra bem o quanto as pessoas se surpreendem ao constatar a existência de uma terceira canoa. Cajuína é o avesso de Terra, ela é o absoluto Outro, notada apenas pelo artifício do espelho. Não é impossível perceber que Cajuína se encontra ali, do avesso, mas aqueles que se posicionam na primeira margem, onde se encontra a canoa Terra, não se dão conta de sua existência, a não ser quando ela se reflete no espelho.

Enquanto o sujeito permanece fixo, centrado em suas próprias configurações, não consegue captar o absoluto Outro. Para isso é preciso deixar a comodidade da

primeira margem, e se aventurar a perseguir a segunda que, de tão distante, não pode ser alcançada. Mas, ao movimentar-se em direção ao Outro, eis que o sujeito se mostra, olha finalmente o Outro e pode até mesmo ver-se visto por ele.

Arte e literatura são expressões da condição humana, em que um indivíduo comunica a outro as suas impressões. Assim, habitantes de um mesmo universo, partilhando da mesma condição de seres limitados, mas conscientes e interativos, cada indivíduo pode encontrar nas mais diversas formas de arte, um pouco de sua própria história, além de compartilhar experiências.

Muitos trabalhos sociais e estudos científicos são feitos a fim de se descobrir e conhecer mais a respeito do ser humano. Entretanto, embora todos esses trabalhos e estudos sejam de grande importância para se atingir o objetivo proposto, é por meio da arte e, principalmente, da literatura, que um ser humano consegue aproximar-se mais intimamente de outro, sem tocar, sem olhares cruzados, enfim, à distância.

Da mesma forma que o artista precisa se afastar da obra para melhor analisá-la, para enxergá-la de forma mais completa, também o ser humano pode ser visto mais amplamente e de vários ângulos quando apreciado à distância proporcionada pela literatura. E não somente a literatura promove a abertura do olhar à paisagem infinita que é a vida humana, mas também todas as outras formas de arte. A diferença se encontra no fato de que, devido ao caráter sequencial do discurso verbal, essa vida vai sendo desvendada aos poucos, porém amplamente, possibilitando ainda tempo de reflexão a cada etapa.

A obra literária é capaz de expressar a vida humana em sua complexidade, em sua miséria, em suas glórias e limitações, enfim em seus mais diversos pensamentos, ideias e emoções. Embora a leitura de estudos teóricos ajudem a formular questões e a encontrar explicações para o comportamento humano, é a leitura de obras literárias que tem a capacidade de movimentar o espírito humano rumo ao fascínio do Outro, considerando-se que

a leitura de romances [...] tem menos a ver com a leitura de obras científicas, filosóficas ou políticas do que com outro tipo bem distinto de experiência: a do encontro com outros indivíduos. Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas, com a diferença de que podemos descobri-las interiormente de imediato, pois cada ação tem o ponto de vista de seu autor. Quanto menos essas personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo assim nosso universo. Essa amplitude interior (semelhante a que nos proporciona a pintura figurativa) não se formula com

proposições abstratas, e é por isso que temos tanta dificuldade em descrevê-la; ela representa, antes, a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos. (Todorov, 2009:81)

Arte e literatura, por abrigar expressões de alteridade, fomentam o encontro e o acolhimento das mais diversas formas de existência, expõe o ser humano às mais diversas situações reais e imaginárias, enriquecendo as suas experiências de mundo. Com isso também participam da formação da identidade individual, da tomada de consciência em relação ao Outro e da construção de uma narrativa de si subsidiada não apenas pelas experiências reais vividas pelo sujeito, mas também das que ele alcança pela leitura das narrativas históricas e de ficção.

As emoções suscitadas pelas narrativas literárias, porém são distintas das emoções conseguidas pela apreciação de outras artes. Pela importância que tais narrativas exercem na consciência e na experiência de vida das pessoas é que muitas se tornam conteúdo de outras formas artísticas. As transposições de linguagens então se transformam num meio de compartilhar os sentimentos e os sentidos que a obra original despertou no artista. Assim, a arte difunde a alteridade intrínseca da obra e também a alteridade do artista que foi impulsionado por ela a criar uma nova obra.

Nesse processo de transposição de linguagens artísticas, há que se verificar, portanto, como cada uma delas aborda, por meio de seus componentes artísticos, as questões de alteridade. Segundo Blanchot (2011:142), “somos seres limitados. Quando estamos aqui, é na condição de renunciarmos estarmos acolá: o limite detém-nos, retém-nos, rechaça-nos para o que somos, voltamos para nós, desvia-nos do outro, faz de nós seres desviados”. Entretanto, a arte e a literatura lançam-se em direção ao Outro mesmo esbarrando nas limitações que esse empreendimento comporta.

O artista que se propõe a construir uma obra de arte autônoma e aberta, precisa antes libertar-se também dos limites que o desviam dos outros. A obra de arte não deve ficar limitada ao universo do autor, apesar de que é desse universo que ela parte. Cabe ao autor lançar-se ao encontro do absoluto Outro, para que, nesse caminho, seja construída uma obra de arte autêntica.

Mesmo quando o conteúdo da obra provém das experiências do autor ou da sua interpretação de uma obra anterior, a diferença é que a sua realização empreendeu uma ruptura com os limites do próprio autor, abrindo-se ao que lhe era externo, ou seja, a alteridade. Em arte e literatura é possível vislumbrar a alteridade de todas as coisas, conforme as considerações de Levinas (2004:32): “podem as coisas tomar um rosto? A

arte não é uma atividade que confere rosto às coisas? A fachada de uma casa não é uma casa que nos olha?”.

Na canção de Caetano, as coisas possuem um rosto, olham, riem, comunicam: “oco de pau” diz daquilo que ele pode se tornar, ou seja, há menção à mensagem visual que a madeira apresenta àquele que pretende fazer dela uma canoa. A madeira, o absoluto Outro da canção, se comunica por meio de recursos não verbais. Entretanto, a mensagem que se decifra será sempre aquela que é mais adequada a determinados propósitos. Vale dizer que seleciona-se, de todo o potencial comunicativo dos elementos, aquilo que, no momento, parece ser mais interessante a quem realiza a seleção.

O problema reside em que, frequentemente, parte-se de si próprio almejando se chegar ao Outro. Ora, a madeira pode servir a muitas finalidades, mas na canção ela comunica a “Nosso pai” que pode se tornar mais do que canoa, ela “dá vau”, ou seja, pode ser usada para atravessar o rio. De início, a madeira é o absoluto Outro para “Nosso pai”, que a enxerga de seus próprios limites, sem se preocupar com a complexidade de mensagens que uma madeira encerra. O rio que a canoa risca também é o absoluto Outro, todavia, quando ele é invadido pela canoa e por “Nosso pai”, forma-se nele uma risca terceira. Madeira, homem e rio se encontram, e o absoluto Outro deixa de existir. É na terceira margem que o Outro começa a ser assimilado num processo de diluição de um para o outro que jamais se esgota. Não que os limites tenham sido transpostos como se transpõe uma fronteira, mas que um se confunde no outro sem renunciar à sua subjetividade.

“Nosso pai” segue em silêncio, contudo, o risco da canoa que se desenha no rio comunica ao filho uma mensagem. A risca terceira, o ponto de assimilação do absoluto Outro, converte-se em código a ser decifrado pelo filho. Cúmplice do pai e da canoa, o rio ri, justamente no desenho que a canoa risca em suas águas. Ri porque é nessa risca, nesse riso, que se encontra o enigma que o filho busca desvendar. Mas o filho não ousa lançar-se ao ponto de encontro do absoluto Outro, desvia-se, retorna a si mesmo sem jamais conseguir entender a atitude de “Nosso pai”.

A exigência que a arte e a literatura impõem é equivalente a esse encontro. O artista tem que se desviar de si e lançar-se ao absoluto Outro abertamente. Isso não quer dizer que o artista alcança o Outro, pois ele só pode ser atingido à distância. Entretanto, o lançar-se em direção ao Outro é como buscar o objetivo de atingir uma terceira margem. Aquele que nada em direção ao Outro tem que sair de si mesmo, abandonar

tudo o que o encerra em si e na mesmidade, com o olhar do animal a que também se refere Blanchot (2011:144): “pela morte, ‘nós olhamos para fora com um grande olhar de animal’. Pela morte os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado, mas redirecionado, introduzido agora na intimidade da conversão [...]”.

Quando decidiu mandar construir a canoa e ir viver no rio, “Nosso pai” não estava se desviando da família, mas a sua vida a partir daquele momento estava sendo redirecionada. “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (Rosa, 2001:80). O redirecionamento que se deu quando de sua entrada na canoa introduziu à sua vida o estatuto da morte: o outro lado, o lado do desconhecido, tornou-se agora o seu lugar. A canoa, feita sob medida para o canoeiro, equivale-se a um ataúde que o abriga em silêncio sepulcral.

O pai que se cala, que segue na canoa silencioso, sério, é como o artista que busca o absoluto Outro: tem que abandonar-se de si mesmo e de tudo aquilo que o liga ao seu mundo. Segue em silêncio, ou seja, ele se cala para dar voz à terceira margem, à canoa, ao rio, enfim ao absoluto Outro. Ele morre para que o Outro viva. Em outras palavras:

A criação estética não poderia ser explicada ou pensada como imanente a uma única e mesma consciência, o acontecimento estético não pode ter um único participante que, simultaneamente, viveria a vida e expressaria sua vivência pessoal através de uma forma artística significante; o sujeito da vida e o sujeito da atividade estética, que lhe dá a sua forma, não podem por princípio coincidir. Há acontecimentos que, por princípio, não podem desenvolver-se no plano de uma única e mesma consciência e pressupõem duas consciências estanques; pois o componente essencial do acontecimento é essa relação de uma consciência com outra. (Bakhtin, 1997:102).

Se “Nosso pai” não construísse a canoa, muda estaria a mensagem que ele decifrou a partir do oco de pau. Se “Nosso pai” não adentrasse o rio com sua canoa, de que outra maneira poderia o rio rir? Mas esse riso, “a voz das águas”, quem nos permitiu ouvir foi Caetano Veloso. Portanto, se Caetano não silenciasse a narrativa de si para fazer falar o rio, as águas, a canoa, estaria muda essa voz, estaria oculto esse rosto que o artista ouviu e viu primeiro para depois levar a público.

Embora a linguagem não possa expressar com exatidão todas as coisas, ela aponta rumos a serem percorridos, sinais que podem ser decifrados. Pela linguagem, o

absoluto Outro se assemelha ao fingimento, quando não conseguimos definir se trata-se de fingimento ou não. Não seria tal estatuto aplicável à literatura? O rosto que a literatura nos mostra pode não ser autêntico, mas como saber?

Quanto à instalação de Guto Lacaz, ao introduzir um espelho entre as duas canoas, redireciona o olhar do espectador, conduzindo-o a enxergar Cajuína. Alguns, porém poderão desviar-se para, no espelho, continuar encontrando apenas a sua própria imagem. A obra suscita, assim, reflexões quanto aos procedimentos que identificam o Outro como reflexo do Eu. Conforme afirma Burke (2004:154): “É através da analogia que o exótico se torna inteligível, domesticado”. Quando não se consegue assimilar o exótico, intenta-se domesticá-lo por meio de analogias e, assim, suportar o incômodo que o seu assombro causa. A analogia é um procedimento comum aos que insistem em se desviarem dos outros, buscando encontrar neles a sua própria imagem duplicada como num espelho.

Cajuína é, na instalação artística, o absoluto Outro, que se encontra na terceira margem e que só pode ser visto se o espectador sair de seu ângulo e se posicionar de forma apropriada em relação às canoas. Caso contrário, tudo o que encontrará no espelho é o reflexo do seu próprio Eu. A dificuldade reside em que, para enxergar o Outro, é necessário educar o olhar a se dirigir para fora, para o exterior de si, abdicar ao cômodo espaço de seu ponto de vista usual, para ocupar espaços completamente outros.

No conto, o filho não consegue atingir a alteridade de “Nosso pai” porque está acoplado a ele, na qualidade de filho. Ele busca identificar-se com o pai, mas acaba por construir uma relação em que a identidade do pai se confunde com a sua própria identidade. Ele gostaria de poder resguardar a identidade do pai porque assim estaria resguardando a sua própria identidade:

Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. (Rosa, 2001:83)

Verifica-se aí a insistência do narrador em conformar-se ao pai, mesmo sabendo que ele se modificara completamente. O narrador parece lastimar que, devido ao empreendimento de ir viver numa canoa, “Nosso pai” não possa mais se assemelhar a ele. O narrador não pode deixar de existir como filho e, portanto, não pode suportar que haja o homem na canoa, no rio, que já não é seu pai, mas um absoluto Outro.

Acolher esse Outro significaria desviar-se de si, deixar de existir como filho, e encontrar o canoeiro com olhar aberto, converter o seu olhar de filho no olhar aberto do animal. Porém, ao produzir as narrativas de si, o filho esbarra sempre no acontecimento extraordinário que interrompeu bruscamente sua convivência paterna. Sua busca pelo pai antecede e obsta o encontro com o Outro, com o canoeiro misterioso ao qual ele procura ainda alguma identificação.

Entretanto, identificar-se pressupõe uma espécie de relação que insere o Outro ora em seus próprios conceitos, ora como oposição a eles. A imagem do espelho demonstra bem a situação: O espelho reflete a canoa e o nome da canoa, porém de forma invertida. Portanto, ora o sujeito vê a si mesmo no espelho, ora vê o Outro, porém de forma invertida, tomado como oposição a si. Conflito que o narrador experimenta durante toda a vida. Às vezes identifica o pai como um animal, um bicho completamente oposto a si, às vezes procura identificar no pai a mesma condição humana a ele imposta: “Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais” (ibidem:84). “Vivenciar o sofrimento do outro é iniciar um fato existencial novo que só pode ser realizado por mim, a partir da posição que sou o único a ocupar e que me coloca interiormente fora do outro”. (Bakhtin, 1997:118).

O filho passa toda a vida tentando entender o acontecimento que apartara seu pai de si. Ele não consegue existir como filho, tampouco como pai. O Outro é, dessa forma, aquele que impede o Eu de existir, pois assumir a tarefa de lançar-se ao Outro equivale a estar morto. Eis a razão porque o filho não pode tomar o lugar do pai: não foi capaz de despojar-se de si mesmo. Então ele reconhece que somente após a sua morte será capaz de chegar à terceira margem do rio e assumir o lugar do pai.

Arte e literatura pressionam o artista para que assuma a sua morte, exercem sobre ele uma força de atração que o arrasta à terceira margem. O artista que resiste reflete-se em sua arte repetidamente como num espelho, mas não extrapola a sua

condição e, portanto, não alcança esse lugar sagrado e enigmático que é a terceira margem. Lugar de superposição de subjetividades.

Do artista, porém, não é exigida apenas a sua morte, é exigido que, por ela seja originada a vida. Isso significa que ao artista não basta o acolhimento incondicional da subjetividade do Outro, mas é necessária também a transmissão da subjetividade que ele acolheu. A fim de dar conta desse empreendimento, o artista lança mão dos recursos de sua arte, porém sem nunca atingir a totalidade daquilo que ele acolheu, pois o absoluto Outro jamais se deixar tocar completamente e nem é possível a sua fiel transmissão. Então,

tal como antes, é destino das artes opor-se à realidade e, por meio dessa oposição, compensar a vida do que lhe foi despojado pela realidade e, assim, indiretamente, tornar a realidade suportável, protegendo-a contra as consequências de uma cegueira auto-infligida. (Bauman, 1998:158).

Pela arte é possível o *alter-ego* de uma canoa, de um rio. É possível, pela linguagem literária, estabelecer relações de alteridade entre pessoas e também com o mundo. O artista cosmomorfiza-se, ou seja, ele se projeta nas coisas, deixa de ser pessoa para se tornar objeto e constrói, assim a terceira margem, único lugar onde isso é possível.

O artista se comunica com objetos inanimados, mais do que isso, ele se torna um objeto. Não é o mesmo que antropomorfizar-se, pois não se trata de um objeto que ganha aspectos humanos, mas o contrário: o artista é um ser humano que decide atribuir a si próprio aspectos de objeto. Kafka não é um caso de antropomorfose, mas de cosmomorfose. Nesse sentido, o inseto é elevado à condição humana, mantendo-se inseto. É o humano que se faz inseto para melhor captar seus sentidos. O humano que deve descer de sua ilusória superioridade para conformar-se aos outros seres e objetos. Isso é o que arte e literatura exigem do artista. Fazer falar, promover o discurso de todas as coisas, dar voz ao que se cala. Quanto à qualidade e fidedignidade dessa voz pela qual o artista é responsável, cabe ao crítico verificar e promover as discussões pertinentes.

O absoluto Outro não é acessível enquanto parte de uma realidade oposta a do sujeito, porém, por meio da arte, ele é convidado a suportar essa oposição. As consequências disso são o abrir os olhos e enxergar além de si mesmo. Cajuína, a canoa oposta à Terra, oculta, pode ser vislumbrada primeiro no espelho e, uma vez constatada a sua existência, passa a ser inserida como realidade oposta à Terra. Sem o espelho,

Cajuína pode passar despercebida ou pode ser vista apenas como parte da canoa Terra. Alguns desejariam pintar Cajuína com a mesma cor de Terra para, assim, conformar as duas canoas e adequá-las à mesmidade. Mas no espelho Cajuína pode ser vista como canoa autônoma, diferente de Terra, ligada a ela, mas não a mesma canoa.

De forma semelhante, cada linguagem artística dispõe de recursos próprios que possibilitam ao artista a transmissão de suas ideias e pensamentos. Assim, a linguagem figurada, as analogias e os símbolos são constantemente requisitados para comunicar a subjetividade da vida e das coisas. Embora a alteridade não possa ser expressada com exatidão por meio da arte e da literatura, o artista dispõe de recursos que auxiliam a sua transmissão.

Na canção, Caetano usa a metáfora da água como origem da vida para abordar considerações semelhantes sobre a palavra. A palavra, como a água, é ambígua; pode ser obscura ou transparente e encerra significados de morte e de vida. A palavra também pode causar turbulências e devastar ideias, conceitos, pré-conceitos; portanto, constroem-se barreiras e limitações à palavra, pois ela, como a água, possui a capacidade de infiltrar-se muito profundamente de forma destruidora, mas também purificante. Caetano menciona ainda, o autor do conto que originou a canção, em sua rigidez ao usar abertamente as palavras: “água de Rosa, dura”.

A linguagem tende a definir, conceituar, entretanto, não é possível, pela via do discurso, atingir a terceira margem. Ela é movimento constante em direção ao Outro e, se esse movimento for definido, cessa. O autor lança mão de recursos linguísticos, valendo-se do uso dos substantivos água, proa, margem, clareira, Rosa, silêncio, asa, casa, brasa, hora e tora para gerar imagens que possam aproximar o receptor da ideia de uma palavra que é movimento constante mesmo quando está parada, ou seja, no silêncio que também encerra um discurso. Segundo Foucault (2000:132): “a linguagem é toda ela discurso, em virtude desse singular poder de uma palavra que passa por sobre o sistema dos signos em direção ao ser daquilo que é significado.” Então, o artista tem diante de si a limitação da linguagem como discurso. Suprimidas as palavras do pai, silencia-se o discurso. Faz-se necessário, a partir daí, ater-se a outros signos, abrindo-se os horizontes discursivos à imagem. Guto Lacaz, com sua instalação, transpõe da linguagem escrita à linguagem visual o tema proposto pela canção. A imagem não pretende dar conta de todo discurso suscitado pela canção, mas apenas mostrar, da forma mais próxima do concreto, uma síntese, um fragmento do enigma do Outro que está lá, na terceira margem do rio.

O absoluto Outro é, enfim, todo elemento externo, que não se pode acessar a não ser com a condição de se afastar de si mesmo. Artes visuais e literatura contam com recursos próprios de sua linguagem na realização desse empreendimento. Caetano Veloso, na letra de sua canção, adota recursos linguísticos que favorecem com sonoridade, formulação de imagens e trocadilhos, a comunicação da alteridade presente em todos os elementos de *A terceira margem do rio*.

Guto Lacaz, em sua instalação artística, proporciona ao observador interagir com a proposta da terceira margem, utilizando-se de recurso ótico e simbólicos. Além disso, transpõe o tema da linguagem escrita à linguagem visual, tornando-o imagem concreta.

O texto escrito, a palavra, a poesia, possibilitam comunicar um tema em detalhes e de forma abrangente. A imagem, porém, tende a sintetizar, fragmentar. Não obstante, por sua capacidade de síntese e por sua comunicação imediata, tem se tornado cada vez mais relevante para a transmissão e absorção de mensagens. Portanto, texto e imagem servem a diferentes propostas de comunicação e transmissão de mensagens. *A terceira margem do rio*, em seus formatos conto, poesia e instalação artística, traz conteúdo autônomo e, ao mesmo tempo, complementar. Uma linguagem artística não visa excluir nem superar a outra, mas apresentar uma nova abordagem em relação ao tema. Como a instalação artística demonstrou, é necessário sair de si mesmo, posicionar-se em determinado ângulo para se enxergar o Outro, ou a outra forma de expressar um assunto.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acher, Michael. 2001. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

Aristóteles. 1966. *Poéticas*. Trad., pref., introd., com., apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo.

Assis, Machado de. 2008. *Esau e Jacó*. Porto Alegre: L&PM.

Aumont, Jacques. 2004. *A imagem*. Papirus: São Paulo.

Bakhtin, Mikhail. 1997. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Martins Fontes: São Paulo.

Baudelaire, Charles. 2008. *Escritos sobre arte*. Org. e trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra.

Benjamin, Walter. 2000. A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica. In: Adorno, Theodor W. et. al. *Teoria da cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, p. 221-254.

Blanchot, Maurice. 2011. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_. 2005. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

Borges, Jorge Luís. 1998. *O Aleph*. São Paulo: Globo.

Bosi, Alfredo. 1977. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.

Brecht, Bertolt. 1990. Poemas de Svendborg. In: *Poemas: 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense.

Bulfinch, Thomas. 2006. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro.

Burke, Peter. 2004. *Testemunha ocular – História e imagem*. Edusc: São Paulo.

Caramella, Elaine. 1998. *História da arte: fundamentos semióticos: teoria e método em debate*. Edusc.

Cyntrão, Sylvia Helena. 2004. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano.

Compagnon, Antoine. 1999. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG.

Derrida, Jacques. 2002. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Unesp.

Donis, A. Donis. 1997. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes.

Duílio, Battistoni Filho. 1998. *Pequena história da arte*. Campinas: Papirus.

Eco, Umberto. 2005. *Intepretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. 2004. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva.

Eliade, Mircea. 1979. *Imagens e Símbolos*. Portugal: Editora Arcádia, S.A.R.L.

Foucault, Michel. 2007. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola.

\_\_\_\_\_. 2000. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. 2008. *Isto não é um Cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra.

Jauss, Hans Robert. 2002. A Estética da recepção: colocações gerais. In: Lima, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 a. p. 67-84.

\_\_\_\_\_. 1994. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática.

Jonioj. 31/01/2011. *Milton Nascimento (Caetano Veloso) Terceira Margem do Rio.mp4*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j32B7tz-5Cs> acesso em 25 de outubro de 2015.

Joly, Martine. 2007. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Editora 70.

Jung, Carl G. 1964. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.

Ostrower, Fayga. 1987. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes.

Ott, Robert William. 1997. Ensinando crítica nos museus. In: Barbosa, Ana Mae (org.) *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez.

Petit, Michèle. 2009. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34.

Platão. 1989. *A República*. Tradução de de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Plaza, Julio. 2003. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Praz, Mário. 1979. *Minemosyne: el paralelismo entre la literatura y las Artes Visuales*. Madri: Taurus.

Proença, Graça. 2004. *História da arte*. São Paulo: Ática.

Ricoeur, Paul. 2000. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola.

\_\_\_\_\_. 1991. *O si mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus.

Souriau, Étienne. 1983. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix.

Santana, Romano Affonso de. 2003. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática.

Strickland, Carol. 2004. *Arte comentada*. Da pré-história ao pós-modernismo. Tradução de Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro.

Todorov, Tzvetan. 2009. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel.

Tirapeli, Percival. 2006. *Arte brasileira. Arte moderna e contemporânea. Figuração, abstração e novos meios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed. Cosac Naify.



## NAS REDES DA LEITURA: UM ANACRÔNICO PARALELISMO ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO

Leny da Silva GOMES<sup>30</sup>

### RESUMO

O autor pernambucano, Osman Lins (1924-1978), exerceu seu ofício de escritor de forma intensa, realizando uma obra ficcional e ensaística, merecedora de renovadas reflexões e estudos críticos. Para o que se pretende discutir neste Simpósio *Travessias e diálogos literários*, do V SIMELP, destacam-se os romances *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). Em *Avalovara*, o personagem Abel, um aspirante a escritor, realiza viagem por cidades europeias, entra em contato com diferentes elementos culturais, hibridamente representados em visões surpreendentes. Uma delas acontece em Amsterdam e evoca a Invasão Holandesa, mediante uma pintura de Rembrandt. O episódio histórico que deixou marcas culturais, principalmente em Pernambuco, será reiterado no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*. Enquanto em *Avalovara* as referências são discretas, neste último romance são ostensivas, manifestas. Objetiva-se tratar o tema desses confrontos/encontros entre o ontem e o hoje histórico-culturais, com foco na histórica Invasão Holandesa do Brasil colonial, no que concerne à forma como ela é textualizada na obra ficcional e à funcionalidade de que se reveste a fusão dos tempos e espaços referentes ao passado histórico e à contemporaneidade dos fatos narrados nos dois romances.

**PALAVRAS-CHAVE:** Osman Lins; história; ficção; Invasão Holandesa; os esquecidos.

### Uma visão corrente do real no laboratório de dois romances

Nos dois últimos romances de Osman Lins, *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, o episódio das invasões holandesas é convocado; no primeiro, de forma pouco visível; no segundo, explicitamente. Sempre atento à realidade histórico-social e consciente da diferença entre funções da representação “Narradores e historiadores servem a diferentes leis” (Lins, 1977:129, *10 de abril*)<sup>31</sup>, o autor demonstra sua

---

30 UniRitter. Professora titular do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Letras. Rua Liberdade, 471. Bairro Rio Branco, CEP 90420-090. Porto Alegre/RS. Brasil. [lenysilgomes@gmail.com](mailto:lenysilgomes@gmail.com)

31 Nas citações a seguir serão indicadas a data do diário e a página da edição LINS, Osman. 1977. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2a Ed. São Paulo: Melhoramentos.

dedicação à pesquisa e à busca de formas criativas de ficcionalizar as realidades estabelecidas ou percebidas. Em consequência, a relação entre história e ficção assume diferentes matizes.

Em *Avalovara*, as referências às artes plásticas ensejam, de forma privilegiada, formações híbridas que não só associam a linguagem pictórica à verbal, seguindo uma longa tradição, mas ainda provocam metamorfoses espaciais, fundindo espaços e tempos díspares. Destaca-se neste sentido a representação da *Ronda da Noite* como exemplar dessa técnica narrativa, que dá configuração aos movimentos da espiral e ao *leitmotif* do ir e vir intuído em Roos, uma das três personagens femininas, protagonista do tema A – um dos oito que compõem o romance. A subsunção da tela de Rembrandt, não nomeada explicitamente, ao encontro das personagens em Amsterdam está amalgamada à evocação das ladeiras de Olinda, do período histórico da Invasão Holandesa. Duas camadas narrativas se imbricam – a dos fatos narrados e a da memória histórica – evocando o passado longínquo. Dois espaços se fundem na representação verbal, o da arte pictórica e o espaço geográfico do Brasil do século XVII, circunscrito às cidades de Olinda e Recife. Em contraponto ao tom de denúncia fortemente marcado no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, neste tema A de *Avalovara*, a lembrança do fato histórico é mediada pela arte, com ênfase na pintura dos mestres dos Países Baixos do século XVII. A combinação de claro e escuro predominante nesta arte é apropriada à luminosidade vinda da europeia Roos em que Abel divisa cidades quando ele busca a Cidade. Entretanto, a visão também é de ruínas “Torres e tetos, na sua migração, ruíram em parte [...]” (Lins, 1974:91, tema A 11), em conformidade com à passagem dos flamengos pelo Brasil.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* trata-se da leitura crítica, comentada em diário, do romance homônimo, da autora fictícia Julia Marquezim Enone, já morta, ex-amante do professor autor/narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins. Essa elaborada estratégia compositiva favorece infiltrações que corroem os limites estabelecidos entre ficção, história realidade, imaginário, verdade. Se atentarmos para os elementos estruturantes da narrativa, também os limites de tempo, espaço, personagens, ações, narração são transgredidos. Acrescentamos que isso se dá de maneira explícita na ensaística metaliterária de *A rainha dos cárceres da Grécia*. No constante ir e vir, um processo de permutações transforma o romance em diário, o diário em ensaio, a produção em recepção/leitura.

Da leitura e da ensaística do narrador vai sendo entretecida a trama do romance em que o episódio da Invasão Holandesa torna-se um dos motivos de sustentação de uma posição de denúncia na alegação de que “Julia Marquezim Enone introduz o motivo da *invasão* para explorar o da *resistência*” (28 de abril, p. 139). As formas de expressão deixam de ser alegóricas, como o são em grande medida em *Avalovara*, para se tornarem realisticamente referenciais, moduladas por um imaginário que perverte as lógicas predominantes, enveredando por caminhos entrelaçados com perspectivas cambiantes:

Não faltará quem repudie o fato ele Julia M. Enone, podendo escolher, na longa história do domínio holandês no Brasil, episódios que nos fossem favoráveis e, mais do que nenhum, os que culminam com a expulsão definitiva dos conquistadores, houvesse preferido exatamente a invasão e a queda da capitania (26 de abril, p.138).

### **A imagem dos invasores holandeses em *Avalovara***

Os encontros/desencontros de Abel, o peregrino que vai em busca de sua Cidade, e Roos, a luminosa e fugidia, em Amsterdam, são marcados por dois momentos emblemáticos da relação do brasileiro com a europeia. Os dois espaços – o do Brasil invadido e o da Holanda invasora – se conjugam na representação que, em movimentos metamórficos, traz para o nível da história narrada fatos históricos com seus referentes localizáveis, agregados a insólitas aparições e deslizamentos de espaços e tempos:

Ecoam as vozes de um lado a outro do salão, intraduzíveis. Soariam deste modo as vozes dos invasores - Joost van Trappen ou Caspar van der Ley -, os militares e mercadores flamengos que aportaram a Pernambuco no século XVII? [...] Fala-me Roos (de mapas e tesouros?) no seu francês composto e neutro, e, da mesma forma que os pavões ostentam as cores da cauda, logo ocultando-as, as cidades que abriga – todas radiosas nesta noite em que, extasiado, esqueço o peso do mundo – tornam-se visíveis, sem que ela interrompa a frase iniciada e sem que gesto algum me autorize a concluir que a revelação é voluntária. (Lins, 1974:75. Tema A 10).<sup>32</sup>

Os dados históricos nos informam:

---

32 Nas citações a seguir serão indicados o tema com sua numeração e a página da edição LINS, Osman. *Avalovara*. Apres. Candido, Antonio. 1974. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos.

Foi nesse período mais prestigioso do açúcar que o *ritmeester* Gaspar van Niehof van der Ley adquiriu o engenho Algodóais, no Cabo. E, mais tarde, na mesma zona, os engenhos arruinados Utinga de Cima e Utinga de Baixo. Os documentos que examinamos contêm informações valiosas sobre o célebre "capitão de cavalos" que residiu muitos anos no Cabo e aí casou com uma filha do senhor de engenho Manuel Gomes de Mello, descendente do fundador da família Mello, senhor do Trapiche. O holandês que casou com uma pernambucana fidalga e cuja família dominou engenhos e cidades do sul de Pernambuco está a exigir um estudo minucioso não só sobre a sua própria pessoa, como também sobre os seus descendentes. (Mello, 2001:146-7).

O evento das duas personagens que se atraem e se retraem, envolto em fatos históricos distantes no espaço e no tempo, mescla-se com alusões remissíveis à obra *A Ronda da Noite*:

Pela primeira vez, com leveza idêntica à do seu braço no meu, beijo-a. Ouço um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sanguíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônico, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?) põe em relevo o rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas, as vestes da mulher que se insinua entre eles, a caixa do tambor e, principalmente, o ataviado personagem que vem à testa da ronda. Lanças entrechocam-se, avulta o bater ritmado do tambor, esse rataplã nas ladeiras de Olinda, cada vez mais próximo o tropel das botas com polainas de batista, vozes, risos, risadas, barulho de colares, estalar de línguas, tocar de tecidos, somos atravessados como a própria rua pelos homens, pela mulher que os segue, os tambores vibram em nossos flancos, o estrépito das botas (o mesmo que estreme as paredes do Recife) repercute forte em nossos pés, o latejar dos seus sangues pulsa em nós e ouvimos sobre nossas cabeças descobertas o adejar do imenso estandarte cor de vinho. (Tema A 10:76-77)

Nessa fantástica junção da linguagem pictórica com referentes históricos, visualizamos o quadro de Rembrandt, cuja criação é contemporânea da Invasão Holandesa, e, ao mesmo tempo, percebemos um movimento que inclui Roos na pintura, assimila-a à Invasão Holandesa e transporta a cena de Amsterdam para Olinda. Sons e figuras que emanam do quadro atravessam as personagens, formando uma só matéria, capaz de se unir e de se refratar. A luminosidade de Roos é assimilada à "luz com que Rembrandt assina os quadros" (tema A 11:92) e, de associação em associação com referentes das diferentes artes ("Algo assim impulsiona o capitão de Melville"), esse atributo da personagem representa a realização do sonho do artista que conta com a

possibilidade de a arte criar um equilíbrio no mundo: “Ainda assim, Roos, essa cidade, impressiona-me por sua oposição às sombras. Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça” (tema A 11:92).

Além do deslizamento do registro visual para a linguagem verbal, a aproximação entre as duas formas de representação em *Avalovara* se dá também pelo parentesco entre história e ficção que, em Aristóteles, vem formalizado em termos do potencial universalizante de uma em oposição ao caráter particular da outra. Nesse contexto, não se trata ainda de narrativa de ficção em prosa, que no curso da história agregará elementos definidores de sua especificidade. Permanecendo no âmbito dos estudos clássicos, o diálogo entre literatura, filosofia e história se fará em torno da questão da verdade.

Se pois à história compete a verdade (*alétheia*), à literatura cabe o *pseûdos* (literalmente, a mentira ou, caso se prefira, a *ficção*). Não o *pseûdos* entendido como negação da verdade, o que o tornaria mera inverdade, mas na categoria de um gênero de discurso que tem sua própria natureza e é o outro dos discursos verdadeiros. (Brandão, 2005:57).

O registro dos fatos “verdadeiros” do domínio da História é capturado pela arte à contrapelo das certezas, provocando o emergir de questionamentos, perguntas provavelmente sem respostas, a respeito da verdade. Nesse jogo, os dois gêneros aparentam oposição, mas, de fato, um invade o outro e a verdade é posta sob suspeita.

O quadro ilumina a história do passado, vivida pelos pernambucanos do século XVII, pondo em questão o já estabelecido como definitivo, como verdadeiro. O *cortejo invisível*, ouvido pelo narrador, nesse processo de mediações que se utiliza dos registros da história, da pintura e da ficção, evoca a memória coletiva não perenizada pela escrita, entretanto perdurável: “repercute forte em nossos pés, o latejar dos seus sangues pulsa em nós e ouvimos sobre nossas cabeças descobertas o adejar do imenso estandarte cor de vinho”. Não por coincidência, mas certamente por cálculo, *o rufar de tambor* é um dos motivos do capítulo de abertura do tema A: “Sob as pedras molhadas – ou em algum quarteirão remoto – vozes de homens cantando, risos, rufar de tambores, tropel” (A 1:23), tendendo à espacialização da narrativa na união das duas pontas, do texto, do tempo e também da ficção e da história.

## Memória e esquecimento em *A rainha dos cárceres da Grécia*

Se em *Avalovara* a aproximação entre o tempo histórico e o tempo da narrativa é operada de forma alusiva, em que os recursos da *ekphrasis* ornamentam o texto, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, há uma infiltração explícita da história na narrativa e da narrativa na visão perpetuada pela história. No imbricamento das duas camadas ficcionais, o diário escrito pelo narrador/leitor e o romance de Julia Marquezim Enone, avolumam-se crítica social, revisão da história, reflexão teórico-crítica da literatura.

Seguindo, parece, o exemplo de Homero, que evita narrar toda a Guerra de Tróia, argumento este, segundo a conhecida fórmula de Aristóteles, "demasiado vasto e difícil de abarcar num relance", como se lê na *Poética*, não pretendeu Julia Marquezim Enone inflar o seu livro com os vinte e quatro anos da ocupação, neles incluindo o tempo de Nassau e as batalhas que destroçaram o invasor. Limita-se à fase que antecede o aparecimento da esquadra e às duas semanas do assédio – iniciado a 15 do mês de fevereiro –, culminando com a nossa rendição. (9 de abril:128)

Nesse contexto, não chega a surpreender que a narradora e protagonista do livro de JME, Maria de França, extraviada em ruas e guichês da burocracia, conviva simultaneamente com as arbitrariedades e o desrespeito de uma sociedade que expõe as mazelas da modernidade urbana em recortes de jornais e com as cenas da Invasão Holandesa, ocorrida no século XVII. “Quem são os soldados que guarnecem o romance?” (20 de março:118).

Se questionarmos sobre a funcionalidade da confluência para o texto ficcional de um repertório histórico do início da colonização do Brasil, decorridos mais de 300 anos, a resposta imediata pode nos levar a pensar no resgate da memória. No bojo desse resgate viria a possibilidade de preenchimento de vazios, de correções do registro oficial, sempre dependente da perspectiva do historiador. Viria a possibilidade de se questionar os métodos históricos, vigentes até meados do século XX, presos à perpetuação de feitos heroicos e atentos às grandes decisões políticas.

A tensão gerada nesses deslocamentos – espacial, temporal, de forma de expressão – é reiteradamente explicitada no romance: “Observaremos o paralelismo entre as cenas de guerra que ensombram o romance e a entrada das forças holandesas em Pernambuco; e seguireis a romancista no seu trabalho de encobrir a natureza dessas alusões, numa espécie de conflito entre História e Poesia. (10 de abril:128). Esse tradicional paralelo, mencionado desde Aristóteles, é retomado sob um enfoque teórico

e prático na elaboração da própria escritura, emparelhando à concepção do espaço móvel um tempo infiltrado:

Sim, talvez a narrativa, na sua expressão arquetípica, não exija do espaço mais que um nome – quando muito, um nome encantatório. Iria então o narrador, século após século, cumprir esta lei? "A dança reverenciava os deuses; hoje exalta o corpo adestrado e vibrátil do próprio bailarino", sentencia Marquerol Quarez (20 fevereiro:107).

Essa alusão à dança autentifica a especificidade da linguagem artística e a validade de adequações e mesmo inovações no que tange aos elementos da narrativa, em especial ao tratamento do espaço e do tempo.

À inextrincável associação entre espaço e tempo é dedicado um amplo repertório de referências abrangendo o real e o imaginado, a realidade concreta, a linguagem e as estratégias de composição do romance: "O Recife, cidade rasa e como submersa, recebe as colinas de Olinda, alteia-se, e os sinos de uma, soando, ecoam dentro das casas de ambas" (25 fevereiro:109). Dessa forma, a superposição das cidades de Olinda e Recife em que "Transitam as personagens em um espaço simultaneamente real e irreal" (24 fevereiro:108) projeta-se numa calculada estrutura que acolhe "as tropas bem armadas que, em clima de guerra, fazem tremer de um ponto a outro do romance o chão da anfíbia Recife/Olinda (18 de março:118). Na fusão de Olinda e Recife, amalgamam-se espaço natural/espaço arbitrário, Recife móvel/Olinda fixa, líquido/sólido, verdadeiro/fictício, Olinda romanesca/Olinda Histórica. Interpenetram-se ainda romance e mundo.

Três linhas adiante, esvai-se a dúvida. Alude-se à defesa do porto, a fortificações de pedra, a trincheiras na praia, e então percebemos que certos elementos anacrônicos de arquitetura e de mobiliário – como janelas sem vidro ou cortinas espessas – vêm sendo introduzidos, se bem com parcimônia, e que, *assim como Olinda penetra no Recife*, outro tempo distante, irrevelado ainda, invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre o mar e a terra (repetição do confronto fluidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente nos cenários de um relato que a ignora e no seu curso do qual em nada influirá. (20 de março:119)

Entretanto, essa inovação das técnicas narrativas com o consequente distanciamento dos postulados tradicionais mostra-se fecunda naquilo que não é tão evidente. Se a resposta mais imediata para a infiltração de fatos históricos no texto ficcional diz respeito à memória, essa temática não entra no contexto literário sem

questionamentos. Que aspectos da memória são tratados? O comportamento da gata Memosina, que em seu nome evoca a figura mítica Mnemosyne, não assegura a permanência dos atributos próprios da corporificação da memória mítica, solidamente ligados à verdade. Pelo contrário, revela-se em seus esquecimentos o fundo falso da *aletheia*, cujo sentido no contexto do pensamento mítico é o de não-esquecimento, não-ocultação. Por outro lado, em seus inúmeros deslizamentos, o texto sinaliza que “[...] a disciplina com que [J.M.E.] organiza *A Rainha dos Cárceres* recusa transformar o livro numa simples galeria da memória (7 de agosto, p. 167)”, juntamente com outras conotações envolvidas: “Da mesma forma que o mundo burocrático é suprido com os nossos mitos históricos, J. M. Enone, opondo-se mais uma vez à linha confessional e pensando o seu livro sempre de maneira alusiva, tanto quanto possível longe da memória, vai povoar o hospício com figuras advindas do meio literário (5 de setembro, p. 181)”. Aparentemente de forma paradoxal, do texto povoado com dados históricos, recortes de jornais, referências a teorias e leituras literárias, emerge uma outra face da memória. É do esquecimento que se trata. O paradoxo, assim, resulta em aporia uma vez que a presença aporta um nome, uma manifestação. É isso que se traduz pelo termo *Aletheia* (a verdade), o desvelamento de uma potência, daquilo que não pode ser esquecido. Já em sua origem a palavra grega *aletheia*, “verdade”, composta de “a”, prefixo de negação e *leth*, algo encoberto, oculto,

de modo que a verdade do significado da palavra aparece – com Heidegger – como o não encoberto, não oculto, não latente. Mas como esse elemento significativo *leth* negado pelo a aparece também no nome de Lethe dado ao mítico rio do esquecimento, podemos conceber também, da formação da palavra *aletheia*, a verdade como o inesquecido ou inesquecível (Weinrich, 2001:20-21).

Acrescentamos ainda que o rio *Lethe* no mundo invisível faz par com Mnemosyne na opção que é facultada às almas de beberem do rio do esquecimento ou do rio da memória.

Recuperar a memória passa a significar, então, não a repetição do cânone, do oficial, seja histórico, seja literário, mas sondar o esquecimento. Um esquecimento dos que não são nomeados, mas se representam em grupos, em tipos, ou são simplesmente deixados à margem. Trata-se tanto dos esquecimentos ordinários, quanto daqueles que causam profundas injustiças, injustiças de efeitos individuais e as de cunho coletivo e histórico.

Traz o jornal de anteontem (*O Estado de S. Paulo*, última página), amplo noticiário sobre o incêndio de uma casa no Parque das Américas, em Mauá, causado pelo vazamento de um bujão de gás. **Registro-o aqui porque já foi esquecido** (os jornais de hoje e mesmo de ontem nada mais trazem a respeito) e porque as condições de moradia das vítimas lembram as de Maria de França, com os seus muitos irmãos sem rosto e sem nome (*20 de outubro 1974:41*, negrito nosso).

A ubiquidade do passado histórico serve para calafetar as junções estratégicas de espaço e tempo e também para trazer à memória coletiva as dívidas de uma memória histórica, um dever de justiça àqueles que nos precederam, foram sacrificados e não são lembrados, nem nomeados. Ainda que em citação um tanto longa, as datas de 8 e 9 de abril do diário do narrador justamente referem-se a aspectos traumáticos das guerras tanto as de ontem como as de HOJE (entenda-se tanto as contemporâneas da produção do romance quanto as contemporâneas da recepção/leitura) e às atitudes de desespero, somente concebíveis em situações limite:

*8 de abril*

E se, tanto na guerra fantasmal do romance como na que revolve o **Sudeste Asiático, muitos dentre os vencidos arriscam-se a fugir nadando, certos fatos – idênticos na substância – mudam de aspecto**. No Vietnã do Sul, um reator nuclear, dinamitado, voa pelos ares, para não cair em poder dos comunistas; em *A Rainha dos Cárceres*, o incêndio de entrepostos e navios impede que as mercadorias destruídas – fumo, algodão, pau-brasil e açúcar – aproveitem ao invasor.

*9 de abril*

**Aproveitem à Holanda. Pois, vemos cada vez mais claro, é disso que se trata**. Toda a iconografia guerreira superposta ao cenário do romance, ponto por ponto, recompõe, com poucas mudanças na seqüência e nos fatos abonados pelos historiadores, a conquista, em 1630, de Olinda e do porto do Recife pelos homens de Lonck e Waerdenburch. [...]

[...] não pretendeu Julia Marquezim Enone inflar o seu livro com os vinte e quatro anos da ocupação, neles incluindo o tempo de Nassau e as batalhas que destroçaram o invasor. Limita-se à fase que antecede o aparecimento da esquadra e às duas semanas do assédio – iniciado a 15 do mês de fevereiro –, culminando com a nossa rendição (p. 127, negritos nossos).

Nominados os invasores, celebrados os holandeses vencedores, pela tradição histórica, ficaram no esquecimento os defensores: “Expulsos em 1625 da Bahia, os holandeses deram o golpe, cinco anos depois, em Pernambuco. [...] O destemor do chefe

militar e o denodo dos soldados, fazendeiros, lavradores, senhores de engenho, não oporiam a Waerdenburch barreira sensível. (Cascudo, 1956:17-18).

Aqui também a fusão entre memória e esquecimento, entre a identificação pelo nome – o herói – e a não nomeação – o esquecido – tem suas bordas flexíveis. A confiabilidade da memória sustentada na *aletheia* mítica é ameaçada pelo esquecimento “o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória” (Ricoeur, 2007:425). No texto de Camara Cascudo, são apontados em grupos os esquecidos, em *A rainha* é explícita a opção pelos vencidos:

Mas respondam-me se trouxe algum proveito a Maria de França e a toda a sua classe a derrocada de Holanda. [...]

Mais verdadeiro e significativo que Julia M. Enone tenha minado o seu livro com cenas de ocupação e não de expulsão do invasor: elas refletem melhor a nossa realidade e a realidade de todos os países hoje ocupados – pelas armas, pelo ouro e por instrumentos menos palpáveis. Que só Maria de França e, uma vez, Antônio Áureo, vejam as cenas de guerra, enquanto todos se movem indiferentes, apenas me parece reforçar esse sentido (*26 de abril*:138-139).

Na *arkhê* da memória, está o poder das palavras, dos nomes, dos numes, dos que se fazem presentes “Memória, que mantém as ações e os seres na luz da Presença enquanto eles se dão como não esquecimento (*a-letheia*), [...] cuja função é nomear-presentificar-gloriar tanto quanto a de deixar cair no Oblívio e assim ser encoberto pelo noturno Não-Ser [...] (Torrano, In: Hesíodo, 2003:70)

Desta forma, desde o pensamento mítico a memória é permeada pela problemática da presença e da ausência que se manifesta, via de regra, nas narrativas. Como nenhuma narrativa é totalizante, sempre requer uma seleção, nesse processo, algo é lembrado ao mesmo tempo em que algo é esquecido, sob o domínio de diferentes fatores, em geral ligados ao poder. As narrativas sempre podem ser focalizadas de um outro modo, em que uns são exaltados e outros esquecidos. Nestes esquecimentos formam-se as injustiças, a destituição do poder de voz dos envolvidos nas ações.

esse esquecimento acarreta o mesmo tipo de responsabilidade que a imputada aos atos de negligência, de omissão, de imprudência, de imprevidência, em todas as situações de não agir, nas quais, posteriormente, uma consciência esclarecida e honesta reconhece que se devia e se podia intervir. (Ricoeur, 2007:456)

Em *A Rainha dos cárceres da Grécia*, dentre as várias referências históricas que envolvem a Invasão Holandesa uma chama a atenção por sua pontualidade. Trata-se do

mapa de Georg Marcgrave *BRASILIA qua parte paret BELGIS*, publicado em 1647, sob os auspícios do Conde Maurício de Nassau. A visualização desse mapa nos mostra, além dos acidentes geográficos e da costa oceânica brasileira, cercada por navios holandeses, em belas imagens desenhadas por Frans Post, indígenas, escravos, engenhos, plantações, atividades econômicas, cenas de batalhas e do cotidiano dos colonos, acampamentos tapuias, armas e brasões brasileiros e neerlandeses. Enfim, mostra os habitantes, o território, suas atividades; todos elementos relacionados com a história do país naquele espaço/tempo da ocupação holandesa. “Este mapa não recebeu atualizações, preservando uma imagem daquele mundo congelada no tempo, qualidade esta, aliada à sua extrema fidelidade, tanto geográfica quanto pictórica, que o transforma numa fonte histórica primária sem par” (Pereira, 2010:4). Certamente estas vinhetas realistas de Frans Post nos trazem as imagens dos esquecidos, dos que não são celebrados pela história, são imagens dos injustiçados, dos não nomeados.



Figura 1 - Mapa de Georg Marcgrave *BRASILIA Qua Parte Paret BELGIS*<sup>33</sup>  
(Mapa #38, Klenck Atlas, British Library). Fonte: Pereira, Levy; Cintra, Jorge Pimentel.

33 "O mapa em si tinha 163,7 cm de largura e 102,0 cm de altura (ou 148,8 cm de altura incluindo o texto sobre o Brasil). Na versão Klenck as bordas são coloridas a mão em verde, rosa e amarelo". (ANEXO 7- O MAPA DO BRASIL DE MARCGRAF , Whitehead, Peter J. Tradução de Levy Pereira. In: Pereira, Levy, p. 82)



Figura 2 – vinheta de Frans Post do mapa *BRASILIA Qua Parte Paret BELGIS*. Cenas do cotidiano indígena.<sup>34</sup> Fonte: Pereira, Levy; Cintra, Jorge Pimentel.



Figura 3 – vinheta de Frans Post do mapa *BRASILIA Qua Parte Paret BELGIS*.<sup>35</sup>

34 As vinhetas de Frans Post “mostram pequenas cenas características dos quatro grupos de habitantes - os europeus como colonizadores e senhores de terras, os negros como escravos na indústria do açúcar, os 'selvagens' Tapuias (corretamente Tarairius) com uma reputação de comerem seus inimigos, e os mais 'civilizados' Tupinambas estabelecidos em *aldeias* ou vilas sob supervisão neerlandesa(III). Combinado com este programa etnográfico, há cenas da atividade econômica (um engenho de açúcar, uma casa de farinha de mandioca, pesca com rede de arrasto), animais típicos do Brasil (tamanduá, gambá, jibóia, etc.), e em uma tiara sob o principal título *BRASILIA qua parte paret BELGIS* alguns exemplares de armas indígenas e instrumentos musicais. De fato, as vinhetas dominam tanto o mapa que a linha da costa com seus rios e nomes de localidades parecem ser de importância secundária.

[...]. Elas foram desenhadas pelo artista holandês Frans Post (1612-80) de Haarlem, um dos mais talentosos artistas empregados no Brasil por Johan Maurits e um homem com uma quase fanática preocupação com o detalhe. [...] Além do mais, as vinhetas não mostram episódios famosos, batalhas heróicas, 'tipos' nativos parecendo como Europeus usando penas e contas, ou animais míticos: elas ilustram a vida colonial do dia a dia. Do lado de fora do engenho de açúcar, negros tocam música e dançam, enquanto que o dono do engenho usando um chapéu de abas largas inclina-se na sacada de seu balcão, aparentemente conversando com outro montado a cavalo. Cada detalhe operacional do engenho e das casas de farinha estão cuidadosamente detalhados, de tal forma que estes poderiam provavelmente serem reconstruídos a partir desses desenhos. De excepcional interesse são as cenas dos Índios Tapuias, dançando, bebendo, caçando 'avestruzes' (presumivelmente emas), e em uma vinheta, batendo com tacapes, desmembrando e assando seus inimigos. Frans Post testemunhou tal canibalismo? Somente duas vezes os Tapuias são mostrados em suas pinturas, assim, estas vinhetas podem ser um muito precioso suplemento à documentação de Post do Brasil. Tomadas como um todo, as vinhetas provavelmente oferecem uma visão mais realística da vida numa terra exótica do que aquelas de qualquer outro mapa do período”. (ANEXO 7- O MAPA DO BRASIL DE MARCGRAF , Whitehead, Peter J. Tradução de Levy Pereira. In: Pereira, Levy. p.81-82).

Fonte: Pereira, Levy.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, os personagens Rônfilo Rivaldo, Nicolau Pompeu e Antônio Áureo formam uma tríade representativa de ajudantes que acabam esquecidos. Esses estranhos personagens coadjuvantes, tipos que povoam também a literatura infantil, surgem e desaparecem na vida de Maria de França, assumindo funções de apoio, mas que resultam em nada. No capítulo Os ajudantes, do livro *Profanações*, Agamben (2007) analisa essas figuras,

Há uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível” (Agamben, 207:35).

Voltamos assim ao estabelecimento das relações entre memória e esquecimento, entre registro histórico e ficção. Nessa perspectiva de leitura, *A rainha dos cárceres da Grécia* faz dos ajudantes, facilmente esquecidos, sua linha de força representativa, revisitando a Invasão Holandesa pelo seu lado do inesquecível, a verdade como a presença perdida dos não nomeados, dos que não se perpetuaram como heróis dos nossos registros históricos. Na referência ostensiva da memória histórica, na opção por representar a espoliação, que “fere mais fundo do que representar a resistência” (nota 40, p. 139), a ficção de Osman Lins joga uma luz naqueles que a história ensombra:

[...] numa colina afastada da orla marítima, a igual distância de Olinda e do porto onde queimara os navios— o que viria a chamar-se Arraial do Bom Jesus, núcleo da resistência durante cinco anos. Brancos, índios, mestiços, escravos africanos e, depois, também os comandados negros de Henrique Dias, livres, resumiriam de maneira simbólica, nesse famoso reduto, a população brasileira (28 de abril:139).

Complementam-se, assim, em relação à Invasão Holandesa, os dois romances. Em *Avalovara* a confluência das artes e a exploração da tensão entre luminosidade e sombra jogam com a possibilidade humanística de desvelamento dos esquecidos, principalmente em períodos de opressão. Em *A rainha dos cárceres da Grécia* a

---

35 As vinhetas incluem uma cena com rede de arrasto, e, abaixo, cenas com uma fazenda de mandioca e um engenho de açúcar. Allard insere as seguintes explanações (da esquerda para a direita, de cima para baixo): Schilt wacht omt' Waerschouwen wanner d'Visschers met Vis aen coomen (Vigia para alertar os pescadores quando vêm os peixes); Faringe Planttagie wiens Wortei in plaetse Van broot werdt genutticht (Fazenda de mandioca, cuja raiz era comida no lugar do pão); Faringe werdt alhier gerast [geraspt] in gedroocht (A farinha era produzida e secada); T'huys van d'Heer van een Suÿcker Moolen (Casa do dono de um engenho de açúcar). (Por cortesia da Biblioteca da Universidade de Leiden). (ANEXO 7- O MAPA DO BRASIL DE MARCGRAF, Whitehead, Peter J. Tradução de Levy Pereira. In: Pereira, Levy. p. 84)

memória é desnudada, tornando visível seu fundo falso em que se recolhem os inesquecíveis inominados.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. Trad. e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo.

Brandão, Jacyntho Lins. 2005. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Universidade de Brasília.

Cascudo. Luís da camara. 1956. *Geografia do Brasil Holandês: presença holandesa no Brasil*. Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio grande do Norte, Ceará, Maranhão. Mapa de Marcgrave – carta de Matias Beck. Documentação e gravuras flamengas. Rio de Janeiro: José Olympio.

Hesíodo. 2003. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: TORRANO, JAA. São Paulo, Iluminuras.

Lins, Osman. 1974. *Avalovara*. Apres. Antonio Candido. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos.

Lins, Osman. 1977. *A rainha dos cárceres da Grecia*. 2. Ed. São Paulo: Melhoramentos.

Mello, José Antônio Gonsalves de. 2001. *Tempo dos Flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. Pref. Gilberto Freyre. 4.ed. Rio de Janeiro: Topbooks Universidade.

Pereira, Levy & Cintra, Jorge Pimentel. *A precisão e a longitude de origem do mapa Brasilia qua parte paret Belgis, de Georg Marcgrave*. Disponível em: [http://www.cartografia.org.br/vslbch/trabalhos/73/88/a-precisao-e-a-longitude-de-origem-do-mapa-Brasilia-Qua-Parte-Paret-Belgis-de-Georg-Marcgrave-re\\_1380223318.pdf](http://www.cartografia.org.br/vslbch/trabalhos/73/88/a-precisao-e-a-longitude-de-origem-do-mapa-Brasilia-Qua-Parte-Paret-Belgis-de-Georg-Marcgrave-re_1380223318.pdf). Acesso em: 15/09/2015.

Pereira, Levy. 2010. *A presença indígena nos entes geográficos do mapa de George Marcgrave*. Palestra no MUSEU CAMARA CASCUDO/UFRN, Natal, RN, PREFEITURA DO RIO GRANDE 22/04/2010. MOTYRUM-POTIGUARA. SEMANA INDÍGENA no MUSEU CÂMARA CASCUDO/UFRN

Ricoeur, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: ed. Unicamp.

Weinrich, Harald. 2001. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

## TRADUÇÃO DE LITERATURA PERUANA AO PORTUGUÊS: UMA EXPERIÊNCIA EM SALA DE AULA

Lucie Josephe de LANNOY<sup>36</sup>

### RESUMO

A disciplina do Curso de Tradução Espanhol, *Leitura Crítica de Textos para Tradução*, propiciou uma atividade de tradução no primeiro semestre de 2013 que teve por objetivo sensibilizar os alunos à percepção de diferentes projetos tradutórios ou até mesmo para a falta de um projeto na tradução de trechos de um texto literário do autor peruano César Vallejo (1892 – 1938) para o português. A obra, com o título *Contra el secreto profesional* foi publicada em 1973 pela editora Mosca Azul de Lima, a pesar de ter sido escrita nos anos de conversão de Vallejo ao marxismo (1927-1929). Os critérios que foram adotados para a análise das traduções feitas pelos próprios alunos contaram com textos de Antoine Berman (2007) como a *Tradução e a Letra*, que trata, entre outros, das tendências deformadoras do tradutor e de Henri Meschonnic (2010), *Poética do Traduzir*. O trabalho mostrou vários aspectos culturais e linguísticos próprios dos tradutores em formação de língua portuguesa.

PALAVRAS- CHAVE: tradução; literatura peruana; ensino; língua portuguesa

A disciplina do Curso de Tradução Espanhol, *Leitura Crítica de Textos para Tradução* propiciou uma atividade de tradução que teve por objetivo sensibilizar os alunos à percepção de diferentes projetos tradutórios ou até mesmo a falta de um projeto na tradução de parte da obra *Contra el secreto profesional*, do autor peruano César Vallejo para o português. O trabalho procura revelar e compreender algumas tendências dos tradutores em formação de língua portuguesa ao optarem por alguns aspectos linguísticos e culturais das traduções apresentadas.

Os participantes da atividade eram alunos, na sua maioria, do segundo semestre do Curso de Letras Tradução Espanhol do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Trata-se de um Curso

---

36 Doutora em Literatura. UnB, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. SQN 203 bloco G apto. 203 – 70833070 Brasília, DF, Brasil, [lulannoy@gmail.com](mailto:lulannoy@gmail.com)

noturno, no qual alunos do segundo semestre, têm, na sua maioria, precário conhecimento de língua espanhola. A disciplina de Leitura Crítica é oferecida com o intuito de desenvolver capacidade crítica de leitura, como parte da formação de tradutores reflexivos. Os participantes da disciplina naquele semestre de 2013 não tinham tido contato com disciplinas de Literatura Brasileira ou Literatura Hispano-americana na Universidade. A importância para a formação de um tradutor em adquirir consciência de como se lê nos remete, entre outros autores, a Borges (1996): “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual (...) cómo la leerán en el año 2000, yo sabría como será la literatura del año 2000” (Borges, 1996:125). Portanto, uma boa tradução decorre de uma boa interpretação, de uma boa leitura. Para que o tradutor em formação se torne um bom leitor, é pertinente que conheça a cultura em que está inserido e também a cultura na qual se desenvolveu o autor a ser traduzido, para que se tenha uma ideia de seu contexto ideológico, histórico e social. Nesse sentido, o aprendizado da língua espanhola para os alunos do Curso de tradução representa, em grande parte, o contato com a cultura espanhola e de países latino-americanos. A escolha para trabalhar a obra de um autor peruano, poeta, contista, ensaísta, pensador do seu tempo e da cultura, como foi a de César Vallejo confrontou os alunos a um mundo e uma linguagem que os fez refletir, inclusive sobre a própria língua e cultura.

Segundo Berman (2007:19), “a Tradutologia é a reflexão da tradução sobre si mesma, a partir da sua natureza de experiência”. Desse modo, os iniciantes à tradução literária refletiram sobre a sua prática, a qual levou em conta aspectos preparatórios, aspectos executórios e pós-executórios da tradução. A disciplina contou com duas horas de encontros semanais. Nas aulas as traduções feitas pelos alunos eram intercambiadas e lidas em grupos formados por alunos, que, por vezes, tinham realizado a mesma tradução, outras vezes, por grupos que tinham traduzido outros trechos da mesma obra. As observações dos alunos que relatam o processo de conscientização a respeito das leituras feitas e sobre as traduções comentadas não são abordadas neste trabalho que está longe de ser exaustivo.

Segundo Meschonnic,

a tradução não põe somente literaturas em contato. Ela não põe línguas em contato quando se trata de literatura. É o trabalho das obras junto às línguas, e das línguas junto às obras, que a tradução traduz quando se inventa como relação. A relação permite situar a tradução como anexação, ou como

descentramento. No qual as traduções são, ao mesmo tempo, portadoras (*porteuses*) e portadas (*portées*), numa história das relações de identidade e de alteridade que as ultrapassa (Meschonnic, 1999:95-96).

Essa noção de relação vinculada à prática tradutória deu início a um processo de autoconhecimento por parte dos integrantes do grupo à medida que se analisavam diferentes traduções do mesmo texto. Por isso, os diversos aspectos observados não seguiram uma ordem pré-estabelecida. Por exemplo, para a análise didática das traduções levaram-se em consideração as tendências deformadoras da tradução, que, segundo Antoine Berman, fazem com que a preocupação com a forma e o sentido afaste o texto traduzido do original. Contudo, “todas as tendências fazem parte do ser-tradutor e determinam, *a priori*, o desejo de traduzir” (Berman, 2002:45).

Entre os aspectos preparatórios, coube uma contextualização da obra. O autor, César Vallejo (1892-1938), é um dos maiores poetas da língua espanhola. Ele nasceu no Peru e morreu exilado na França. No início da sua escrita, percebe-se a influência do Modernismo de Rubén Darío, mas a sua obra é marcada por um forte estilo pessoal, o qual será, predominantemente, considerado de vanguarda. Segundo Georgette Vallejo, esposa do poeta, ele começou a escrever *Contra el secreto profesional* desde a sua chegada na Europa, em 1923. Mas, muitas das crônicas relatadas nessa obra foi o fruto da sua viagem à União Soviética. Em uma época na qual a Europa tendia a se dividir entre fascistas e comunistas. *El secreto profesional* se publicou em 1922 sob o nome de *Libro de pensamientos*, tornando-se um dos textos críticos mais importantes e influentes da época. Foi reunido a outros no livro *Llamado al orden* (Rappel à l’ordre, 1926).

Vallejo afasta-se do vanguardismo de Cocteau ao se aproximar, em 1927 e 1928 do marxismo. Vallejo tinha a exigência de produzir uma arte integrada à sociedade e à história. É necessário esclarecer o caráter de uma miscelânea do *El secreto profesional*: é uma obra com anotações, citações, poemas em prosa, “fabulações” e “consórcios narrativos plurais”; em parte poético, em parte narrativo, em parte ensaístico. Isso não perturba a sua natureza fundamental de *Libro de pensamientos* pois, eles aportam um fim reflexivo, um ensinamento, ensaia em breves anotações, uma teoria.

Pensar em elementos tais como o tempo e o espaço da época na qual a obra foi escrita e também do momento da tradução incita ao tradutor em formação questionar sobre os diversos projetos tradutórios que poderiam ser empreendidos e sobre os aspectos ideológicos, culturais, estéticos que envolvem decisões a serem tomadas, por exemplo, em relação ao uso da linguagem. Numa tradução em prosa se deve prestar

atenção a casos de redundância, a exemplos construídos com frases feitas, a variações linguísticas, ao idioleto do autor, aos americanismos peruanos etc. Nesse sentido, exige-se atenção e respeito pelo autor através da tradução. Apresentamos, a seguir, o início da crônica intitulado:

teoría de la reputación  
He estado en la famosa taberna “Sztaron” de la calle  
de Seipel, en Budapest, taberna, según se murmura,  
de una secreta firma bolchevique y cuyo gerente,  
Ossag Muchay, es tan cortés con la clientela. Muchay  
ha estado conmigo un gran rato, conversando y bebiendo  
absintio de Viena, esa destilación religiosa y armada,  
color de convólculo, que extraen de una extraña gramínea salvaje,  
llamada “dítilo dormido”. La taberna esta tarde, se ha visto  
visitada por muy contados parroquianos, que entraban, estirando los  
miembros, bebían malvadamente ante el mostrador y  
se iban con gran perfección (Vallejo, 1973:43)

O título, todo escrito em minúsculo, estilo do autor, não pretende ser mais importante do que o próprio texto. Cumpre, porém, a função de resumir o assunto que será tratado. Dessa forma, podemos compreender que a parte lida seja apenas uma contextualização daquilo que vai ser narrado a respeito do tema da reputação. Ou seja, esse trecho é anterior a uma crônica. As observações feitas à tradução apresentada a seguir, respondem ao critério de uma tradutologia descritiva que corrobora com o ensino da tradução em termos linguísticos:

#### Teoria da Reputação

Eu estive na famosa taverna “Sztaron” da rua  
Seipel, em Budapest. É taverna, segundo boatos,  
de uma firma bolchevique secreta e cujo gerente,  
Ossag Muchay, é muito gentil com a clientela. Muchay  
esteve conversando comigo um bom tempo e bebendo  
absinto de Viena, aquela destilação religiosa e encorpada,  
cor de verme, que extraem de um estranho capim selvagem,  
chamado “dítilo adormecido”. A taverna, esta tarde, viu-se  
visitada por poucos fregueses, que entravam, esticavam os  
membros, bebiam como malucos no balcão do bar e iam  
embora com grande perfeição (trad. de A., 2013).

Em um primeiro momento, faz-se necessário compreender o uso do pronome da primeira pessoa no início da tradução. Este ocorre para se dar ênfase ao fato de que é o

narrador quem esteve na famosa taverna. Mas, será esse o aspecto a ser destacado e dessa forma? Essa poderia ser uma tendência *clarificadora* do tradutor. Segundo Berman (2007:50), como o próprio nome já diz, “concerne ao nível da clareza sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problemas (e com uma necessidade própria) no *indefinido*, a clarificação tende a impor algo *definido*”.

Outro aspecto que se observa na tradução acima é a alteração dos sinais de pontuação. Desta forma, o que se opera é uma tendência *racionalizadora* do tradutor. Devido à racionalização, o tradutor faz modificações no texto de acordo com uma ideia preconcebida acerca da ordem correta do discurso. Essas modificações dizem respeito à estrutura das frases, que são reordenadas, e constituem-se de procedimentos tais como a alteração da pontuação sem nenhuma consideração pelo estilo e ou as intenções do autor.

O acontecimento do dia se passa quando o narrador sai da taverna e, caminhando pelas ruas, é surpreendido pela multidão que acompanha a detenção de um homem tido como culpado por algo que, descobrimos no final do relato, somente Muchay, o gerente da taverna conhece o motivo. Mas, Muchay sabe explicar também porque esse homem não tem nome e vem daí a teoria da reputação. Um texto que faz pensar sobre um tema que atinge todas as pessoas, em todos os lugares e épocas, e, que é apenas exemplificado por uma circunstância muito particular. Estamos frente a elementos muito próprios de um lugar (Budapest) e na época dos bolcheviques, com uma mensagem que transcende o tempo e o espaço e que pode ou não ser transmitida. Pois, levando em conta uma poética do traduzir,

Traduzir uma obra literária não quer dizer torna-la comunicável. Como se a tradução estabelecesse uma espécie de pacto de linguagem extraindo as confusões ou desacertos do texto a traduzir. (...) Traduzir não é comunicar, não é tornar acessível, nem ao menos passar uma informação. Isso é o dispensável numa tradução. O que uma tradução deveria deixar passar é o inapreensível, o misterioso, o poético, quer dizer, aquilo que é essencial à obra (Rocha de Paula, 2013:82).

Nesta versão ainda, a leitura própria do tradutor, remete a termos interpretados tais como o do *convólculo*, traduzido por ‘cor de verme’, e, *mostrador* por ‘balcão do bar’. Estes fenômenos são chamados de alongamento ou amplificação, pois a língua de chegada utiliza mais palavras do que a língua de partida para expressar a mesma ideia. Segundo Berman (2007:51), “toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original”. O alongamento é, portanto, resultante da clarificação e da racionalização, as

duas tendências vistas anteriormente, uma vez que ambas exigem um desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’.

Mas, como o tradutor é um mediador cultural, o fato do termo *convólculo*, por ex., ter sido traduzido por ‘cor de verme’, deve ser analisado desde o ponto de vista da compreensão da escolha do tradutor em formação. Se o tom do absinto aproxima-se à cor verde, a associação com ‘verme’ comporta a relação do termo em espanhol à sua fonética que soa para o tradutor como algo desagradável, descrito, assim, pejorativamente. Esta experiência remete a uma reflexão segundo a qual, então,

começa-se a descobrir a oralidade da literatura, não somente no teatro (...).

Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma forma de sua individuação, como uma forma-sujeito (Meschonnic, 2010:24)

Para compreender esta escolha, deveríamos abordar também a tradutologia indutiva ou científica, que se aproxima da psicologia cognitiva, a qual observa o funcionamento psicolinguístico e cognitivo do tradutor em formação. Mas, nos remetendo apenas à relação da tradução com a cultura, essa obra foi traduzida para o inglês por Joseph W. Mulligan (1981) e ele utiliza para *convólculo*, o termo *inchworm* que tem a ver com larva, verme. Refletindo sobre a literatura, acima referida, poderíamos questionar a solução procurada em termos de uma *anexação* à compreensão espontânea do termo e a dificuldade do *descentramento* (Meschonnic, 2010) para lidar com a abertura ao diferente, a se expor à cultura do outro. Observou-se, também, a importância dos diferentes tipos de pesquisa para o tradutor. “*Convolutulus* (flora europeia), gênero botânico pertencente à família *convolutaceae*” (Malaret, 1970); remete a uma noção científica e às características da planta por um lado e, por outro há toda a contextualização que se sobrepõe a modo de um “palimpsesto” para usar o termo de Meschonnic (2010) para descobrir aspectos do estilo e do significado da escrita. O texto, A teoria da reputação continua com mais um trecho:

Dos muchachas jugaban en un rincón de la planta baja, un juego de dulce de hierro, con pequeñas tortugas de capa y cintas de colores. A la entrada de la misma sala, platicábamos el buen Muchay y yo. Hablábamos de los supersticiones del Asia Menor, de las salobres ciencias de aprehensión de las hechicerías. Me despedí de Muchay y abandone la taberna. Avancé hacia la esquina y tomé la calle de Praga, que apareció invadida de gente. La multitud observaba por sobre los tejados las maniobras de la policia. Entereme, por crecidas puntuales y minguentes de viñeta, que se perseguía a un delincuente de um alto delito, que nadie sabía precisar. Un grupo de gendarmes salió de

una de las torres de la iglesia Ravulk, conduciendo preso a un hombre. Al descender el prisionero las gradas del átrio, pude verle entre la muchedumbre, trajeado de una pelliza en losanges, los ojos enormes, perrazo de gran estimación, que acabase de morder a una reina. (...) (Vallejo, *op.cit.*)

Antes de criar um glossário com os galicismos, estrangeirismos, expressões da época, é preciso contar com as intervenções teóricas do próprio Vallejo a respeito da sua escrita: “transpor ao poema a estética de Picasso. Ou seja, ater-se somente às belezas estritamente poéticas, sem lógica, sem coerência, nem razão. Como quando Picasso pinta um homem e, por motivos de harmonia das linhas ou das cores, em vez de lhe fazer um nariz, faz no seu lugar uma caixa, uma escada, um vaso, uma laranja” (Vallejo, 1992:102). De essa forma, poder compreender a contextualização da escrita e a estética do autor. Duas traduções de alunos:

Duas garotas jogavam em um canto do térreo, um jogo de raciocínio, com pequenas tartarugas encapadas e decoradas com fitas coloridas. À entrada da mesma sala, conversávamos o bom Muchay e eu. Falávamos das superstições da Àsia Menor, das salgadas ciências de apreensão das feitiçarias. Me despedi do Muchay e abandonei a taverna. Avancei em direção à esquina e tomei a rua Praga, que parecia invadida de gente. A multidão observava por sobre as paredes de tijolo, as manobras da polícia. Me inteirei, por meio de cheias pontuais e estiagem de momentos, que se perseguia a um delinquente de um alto delito, que ninguém sabia definir. Um grupo de policiais saiu de uma das torres da igreja de Ravulk, conduzindo um homem preso. Ao conduzir o prisioneiro pelos degraus do átrio, pude vê-lo entre a multidão, vestido com um casaco de losangos, olhos enormes, um cachorrão de grande estimação, que acabou de morder a rainha.(Trad. B)

As dificuldades de leitura foram muitas e, dessa forma, inverteram-se sentidos sem perceber. Com a leitura da tradução feita em grupo, rapidamente, ouve uma seleção de termos para serem caracterizados, como estrangeirismos ou como partes do estilo do autor. Assim, o próprio tradutor em formação alterou algumas das frases, como as do final, acima referido, por: “pude vê-lo em meio da multidão, vestido com um casaco de losangos, olhos enormes, como cão de pedigree, que acabara de morder uma rainha”. Interessante, observar que as dificuldades de compreensão tornaram-se motivo de uma maior análise literária e comparação com textos do autor que falam da escrita e até mesmo da tradução. Em relação a isso, pode-se observar que a partir do termo “losango”, remete-se com mais facilidade para o cubismo de Picasso e como a escrita pode seguir esse estilo.

Duas garotas brincavam em um canto do andar térreo, um jogo de doce de ferro, com pequenas tartarugas de capa e fitas coloridas. Na entrada da mesma sala conversávamos o bom Muchay e eu. Falávamos das superstições da Ásia Menor, das ciências ocultas de apreensão das feitiçarias. Despedi-me do Muchay e abandonei a taverna. Avancei até a esquina e peguei a rua Praga que estava invadida de gente. A multidão observava as manobras da polícia em cima dos telhados. Fiquei sabendo por crescidas pontuais e minguantes de vinheta, que se perseguia um delinquente acusado de um grave crime, que ninguém sabia explicar. Um grupo de policiais saiu de uma das torres da igreja de Ravulk, levando um homem preso. Ao descer o prisioneiro pelos degraus do átrio, eu pude vê-lo entre a multidão, vestido com casaco de losangos, os olhos enormes, cachorrão de grande estima, que acabara de morder rainha. (trad. de C.)

Não se pode exigir a compreensão de todos os detalhes para quem recém começa um processo de observação dos detalhes em um texto que deverá lhe ensinar a traduzir. Por exemplo, para: “doce de ferro, com pequenas tartarugas de capa e fitas coloridas” deveria ser possível encontrar um sentido, seja pela explicação do jogo, ou pela estética do texto. “A multidão observava as manobras da polícia em cima dos telhados” em vez de situar a multidão, situa onde a polícia está fazendo manobras. Contrariamente ao que o tradutor anterior expôs para o mesmo trecho: “A multidão observava por sobre as paredes de tijolo, as manobras da polícia”. A partir dessa divergência devemos refletir sobre as possibilidades de leitura. Existe um maior ou menor cuidado em relação à compreensão do texto que reflete uma maior ou menor censura. Esta seria assimilada na língua materna devido ao maior tempo de exposição à língua. Enquanto que em relação a uma língua que há pouco tempo se tem contato, faz parte o permitir-se as mais variadas interpretações. Em relação à censura, Coracini (2010), nos lembra que,

Afinal, a (auto)censura – constitutiva da identidade do tradutor -, que, a nosso ver, atravessa todo o processo tradutório e, portanto, os momentos de indecidibilidade, provém, não apenas do que Freud denominou superego, marcas do componente sócio-cultural, que funcionaria como um censor, mas, também, de regimes políticos anteriores, integrados na subjetividade, via memória discursiva (...) ou, mesmo, traços de experiências pessoais, transformadas, elas também, em narrações, ficções de si, do outro e do outro de si (Coracini, 2010:181).

Nesse sentido, a turma dividiu-se, praticamente, entre aqueles que tinham uma preocupação de traduzir palavra por palavra, acreditando-se clássicos, talvez; outros gostariam de recriar e adaptar o texto ao que lhes pareceria compreensível no contexto

dos seus leitores; talvez, mais próximos dos românticos; e, outros, ainda, procurariam compreender as contradições da sua própria prática e tentariam entender ou transcender o sentido de Berman, de tradução da *letra*. Mas, de modo geral, a falta de conhecimento de como analisar o texto literário e de como identificar dificuldades linguísticas e do discurso com os seus aspectos culturais e ideológicos resultou na valorização da interdisciplinaridade da prática tradutória e no estímulo a intensificar a pesquisa. Esse texto de Vallejo, *teoría de la reputación*, foi traduzido até o fim. Não o transcrevemos todo e nem todas as traduções propostas pelos alunos, pois o intuito do trabalho não é mostrar a quantidade de traduções de um mesmo texto, mas o que essa prática pode nos trazer de reflexão. Como essa obra de Vallejo constituiu-se num projeto de nova linguagem narrativa, temos textos que fusionaram traços próprios do conto com os de outros gêneros, como o gênero jornalístico, o poema, a crônica e o ensaio. Isto podemos observar no texto da obra, cujo subtítulo é *O monumento a Baudelaire* (Vallejo, 1973:9). Vejamos a tradução feita pelo aluno W.,<sup>37</sup> do seguinte trecho:

El monumento a Baudelaire es una de las piedras sepulcrales más hermosas de París, una auténtica piedra de catedral. El escultor tomó un bloque lapídeo, lo abrió en dos extremidades y modeló un compás. Tal es la osamenta del monumento. Un compás. Un avión, una de cuyas extremidades se arrastra por el suelo, a causa de su mucho tamaño, como en el albatrés simbólico. La obra mitad se alza perpendicularmente a la anterior y presenta en su parte superior, un gran murciélago de alas extendidas. Sobre este bicho, vivo y flotante, hay una gárgola, cuyo mentón saliente, vigilante y agresivo, reposa y no reposa entre las manos (Vallejo, *op.cit.*, p. 9).

(...)

O monumento a Baudelaire é um dos túmulos mais belos de Paris, um autêntico túmulo de catedral. O escultor usou um bloco de pedra, o dividiu em duas extremidades e modelou um compasso. Esta é a estrutura base do monumento; um compasso. Um avião, onde uma das extremidades se arrasta ao longo do chão, devido seu grande tamanho, tal como um albatroz simbólico. A outra metade fica de pé, perpendicular à primeira, apresentando na sua parte superior, um enorme morcego de asas estendidas. Sobre este bicho, vivo e flutuante, há uma gárgola, cujo queixo saliente, vigilante e agressivo, repousa ou não entre as mãos (trad. de W., 2013).

---

<sup>37</sup> Os alunos são identificados apenas com uma letra maiúscula.

As diferenças entre o relato do escritor e o do tradutor se devem em parte a questões culturais: onde no original se valoriza o tipo e a qualidade da pedra, das “piedras sepulcrales”; “piedra de catedral”, o mármore do “bloque lapídeo”, na tradução tudo é relacionado ao túmulo: “um dos túmulos mais belos”; “um autêntico túmulo”, um “bloco de pedra” que mostra o distanciamento na cultura de chegada da relação com, por exemplo, o cemitério. Já na Europa, as pessoas passeiam nos cemitérios para contemplar as estátuas de mármore, a beleza das obras. E como se fala em arte, o escritor refere a descrição do trabalho do escultor como correspondente à “osamenta”, que vem de osso, algo humano que fica, não no túmulo, mas na pedra, metaforicamente, humanizada pela arte; isso tira a frieza de um termo técnico como é o da “estrutura base” citada na tradução. Observa-se também a necessidade de noções de intertextualidade para o tradutor que deve ser capaz de reconhecer como na obra de Baudelaire, por exemplo, o caso do célebre poema *O albatroz*, expressão do simbolismo francês. A falta desse conhecimento fez com que o tradutor escrevesse o artigo indefinido “um” (um albatroz), como se tratando de qualquer albatroz.

Não se trata apenas de relacionar as dificuldades do tradutor em formação seja do ponto de vista linguístico, discursivo ou cultural, mas representar as dificuldades da tradução de línguas próximas, como bem reflete o uso inadequado das preposições. Há, também, a necessidade de reconhecer o trabalho da tradução como inerente à formação da identidade individual e social, como processo de discernimento cultural e, sobretudo de tomada de consciência das redes diacrônicas e sincrônicas entre diferentes literaturas que constituem a produção literária. Isso faz com que a reflexão sobre a tradução, ao mesmo tempo em que conta com o dialeto do tradutor, dialoga com questões de representação cultural e levanta sempre mais perguntas sobre os discursos que produzimos.

Sabemos que Vallejo vai atrás da procura de sentido e percebe uma sociedade despojada de ética, à qual teria sido negada, segundo Caisso (1994:15), a possibilidade de reconhecer a necessidade de morrer para amar a vida (...) “traços de Leyritz, junto ao talento de Erik Satie e às dissonâncias de Stravinsky, provam menos a sagacidade da melancolia enfrentada aos usos hipócritas do éxito do que o valor precário das palavras lançadas para resguardar riscos primordiais”(trad. de L.de Lannoy.). Vallejo visita o túmulo de Baudelaire e descreve um texto cheio de símbolos que, entre outros aspectos, atestam uma procura contraditória e plural do novo, de uma nova linguagem poética e plástica. Vallejo elogia a eficácia simbólica da estátua que há no túmulo de Baudelaire.

É um grande morcego que representa a vida animal e desumana mas, ao provocar vertigem, incerteza, inquietação, mostra paradigmaticamente o compromisso da rebeldia com a inocência. “Se rebelan solamente los niños y los ángeles” conta Vallejo nesse texto. A figura do morcego expressa também uma ambivalência, brinca com o heroísmo das trevas, cai para o alto. Como diz ainda Caisso (1994:8):

Seu trânsito errático, audacioso, atravessado pelo valor de inventar outro sabor e tempo de voo, parece acordar sem trégua o peso da existência. Simultaneamente, ‘anjo e lucifer’, metade beato e metade perverso “o rato com asas das abóvedas” suporta a criação com um olhar, que não apenas consegue subtrair ao monumento a sua fixação, demolir o peso da pedra ou conjurar o destino do diabolismo baudelairiano, mas também investi-lo com o poder de reconhecer a passagem da “necessidade de morrer para salvar a vida”. (trad. de Lannoy)

Estes comentários remetem a citações do texto *O monumento a Baudelaire* fazem parte da crítica literária elucidativa para um tradutor poder aproximar-se do significado das figuras citadas no texto e a importância de observá-las no seu conjunto para dar unidade ao texto. Vejamos as traduções do seguinte trecho de *O monumento a Baudelaire*:

Otro escultor habría cincelado el heráldico gato del aeda, tan manoseado por los críticos. El de esta piedra hurgó más hondamente y eligió el murciélado, esse binômio zoológico – entre mamífero y pájaro -, esa imagen ética – entre luzbel y ángel -, que tan bien encarna el espíritu de Baudelaire. Porque el autor de *Las flores del mal* no fue el diabolismo, en el sentido católico de este vocablo, sino um diabolismo laico y simplemente humano, um natural coeficiente de rebelión y de inocencia. La rebelión no es posible sin la inocencia. Se rebelan solamente los niños y los ángeles. La malicia no se rebela nunca. Un viejo puede unicamente despechase y amargarse, tal Voltaire. La rebelión es fruto del espíritu inocente. Y el gato lleva la malicia en todas sus patas. En cambio, el murciélagó – ese ratón alado de las bóvedas, esa híbrida pieza de plafones – tiene el instinto de la altura y, al mismo tiempo, el de la sombra. Es natural del reino tenebroso y, a la vez, habitante de las cúpulas. Por su doble naturaleza de vuelo y de tiniebla, posee la sabiduría en la sombra y, como en los heroísmos, practica la caída para arriba (Vallejo, 1973:9).

Quando traduzimos podemos não dizer o que estava escrito, dizer algo diferente ou ainda, dizer outra coisa. A seguir, observamos que é isto o que aconteceu na tradução da primeira frase desse texto. O tradutor em formação teve como projeto de tradução, realizar um texto que se aproximasse do leitor, no sentido de oferecer uma leitura fluída,

representando menos “abstrações” do que no texto original; como nos revela, por exemplo, a expressão: “O escultor anterior” em vez de “Otro escultor” no texto em espanhol. Um aspecto que pode nos induzir à compreensão desta diferença é a adoção, na tradução, de outro tempo verbal; em vez do uso do futuro do pretérito, o tradutor optou pelo uso do verbo haver no imperfeito, o que representa uma perda (segundo Vinay e Darbelnet, 1977), no sentido da possibilidade de fazer algo que o verbo no futuro de perfeito sugere, enquanto que o verbo no imperfeito já determina a ação:

O escultor anterior havia modelado um heráldico gato negro, tão banalizado pelos críticos. Este último trabalhou mais profundamente e escolheu o morcego, esse híbrido de natureza, que mistura mamífero com pássaro; essa imagem ética, que junta diabo com anjo; que tão bem representa o espírito de Baudelaire. Porque o autor de *As flores do mal* não foi um diabólico, no sentido católico do termo, senão um diabólico laico e meramente humano, um coeficiente natural de rebelião e de inocência. Não se pode ter rebelião sem inocência. Rebelam-se apenas crianças e anjos. A malícia nem sempre se rebela. Um velho pode apenas sofrer de despeito e amargura, tal como Voltaire. A rebelião é fruto do espírito inocente. E o gato leva a malícia em todas suas patas. Por outro lado, o morcego – esse rato alado das abóbadas, essa híbrida peça de castiçal – tem o instinto de altura e, ao mesmo tempo, o de sombra. É natural do reino tenebroso e, ao mesmo tempo, habitante das cúpulas. Por sua dupla natureza de vôo e treva, possui a sabedoria na sombra e, como nos heroísmos, pratica a queda para o alto (trad. de J., 2013)

As explicações para as escolhas e decisões tomadas para fazer a tradução são extremamente limitadas, sobretudo se as observamos desde o ponto de vista linguístico. As motivações podem partir dos mais variados desejos, por exemplo, o de ser mais determinado do que se é na língua portuguesa e, então, teria se utilizado um tempo verbal que indicaria uma ação definida e não uma suposição, para aproximar-se do caráter alheio. O tradutor pode assumir que vai se constituindo de partes de uma e outra cultura e que, ao mesmo tempo em que é intermediário entre culturas, ele contribui à formação das mesmas. Pois, o tradutor é um ser/estar entre línguas e culturas como bem o expressa Coracini (2010:181) “Ser/Estar entre-línguas-culturas significa deixar-se impregnar por elas; não estar nunca apenas num dos lados da ponte ou do rio, mas na travessia, onde as margens se con-fundem, co-existem e se embaçam”.

A mudança de “manoseado” por “banalizado” seria uma modulação, no sentido de uma variação obtida a partir do resultado da ação de manusear o que teria sido utilizado por uma tendência deformadora de clarificar o sentido da frase para o leitor.

Mas, tratando-se de um texto literário, deve-se observar as perdas que este mecanismo representa em relação à narrativa poética, ao ritmo e à sonoridade do texto.

Em espanhol temos: “ese binomio zoológico – entre mamífero y pájaro -,” e em português: “esse híbrido de natureza, que mistura mamífero com pássaro”. A mudança entre o sentido de uma e outra frase deve-se à dificuldade de respeitar o *entre-lugar* que é o próprio lugar do tradutor. Há uma tendência a misturar os objetos opostos para lhes anular a contradição. No entanto, o “binômio” está composto por dois objetos que resultam em uma única imagem, não pela sua mistura mas, por estarem em relação a partir das suas diferenças extremas como as que existem entre um anjo e um demônio, segundo relato do próprio texto. Mas, o tradutor insiste, se o original diz: “entre luzbel y ángel”, a tradução afirma: “junta diabo e anjo”. Neste ponto, é provável que se o tradutor tivesse lido Baudelaire, teria compreendido melhor a que espírito o escritor fazia referência. Há usos de adaptações, transposições, entropia por parte do tradutor com o objetivo de dar fluidez ao texto e procura do próprio estilo, passando pela supressão de uma linguagem que pareça pouco adequada ao leitor imaginado para essa prática tradutória. Por isso, trechos tais como: “la malicia no se rebela nunca” que representa uma forma mais determinada de falar em espanhol do que no português é vertida para: “a malícia nem sempre se revela” e também não marca o contraste entre o gato e o morcego: “el gato... Em cambio, el murciélago”, na tradução: “e o gato... Por outro lado, o morcego”, essa construção: “por um lado e por outro lado”, explicita, apenas moderadamente, a relação de contraste entre as características dos animais que permitiria chegar à compreensão da escolha do morcego feita pelo escultor .

Relacionar estes problemas do uso da língua, com questões do discurso implica expandir o tratamento dado, neste trabalho, à linguagem para questões culturais e até mesmo filosóficas.

Se toda leitura é uma tradução e, como uma coisa leva à outra, não poderíamos também nos colocar a questão da formação da cultura americana, ou das culturas americanas nos seus diversos estratos sociais, como traduções, atos de interpretação múltipla de um texto que chamaríamos esquematicamente coo cultura central? (Millones, 1992:96). Este autor leva-nos a ter consciência do nosso lugar geopolítico como tradutores, pois, adiante ainda no seu texto ele dirá que essa cultura central à qual se referiu, remete a centros culturais metropolitanos que modificam as demais culturas segundo a leitura que delas faça a elite intelectual, o mundo científico e acadêmico ou simplesmente os meios de comunicação de massa. Pareceu-nos importante manter

sempre no horizonte a ideia da tradução como travessia ou de caminho que vai e volta. Nesse sentido, Bakhtin vê todo ato de significação como um processo dialógico produzido no seio de uma coletividade social (Bakhtin, 2010).

Por isso, a questão da Leitura Crítica para os tradutores em formação os leva a perceber o conceito de tradução como uma experiência que transcende a ideia de tradução literária de uma língua para outra e que tem relação com estratégias simbólicas que reproduzem o mundo social. Esse tipo de reflexão, de desenvolvimento da capacidade de associação com muitas disciplinas que interagem entre si, colaborando com a tradução literária, como pode ser o caso da Antropologia, da Sociologia, da História, da Filosofia, da Crítica literária, da Linguística, da Psicologia, e tantas outras áreas do conhecimento, bem como das Artes e da Religião, resulta na formação de um público consciente de que a cultura congrega e pode reunir interdisciplinarmente muitas áreas e que todas são necessárias à formação do tradutor.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berman, Antoine. 2007. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Trad. M-H C. Torres, M. Furlan, A. Guerini. Rio de Janeiro: Letras/PGET.

\_\_\_\_\_. 2002. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauro/São Paulo: EDUSC.

Borges, Jorge Luis. 1996. *Obras completas I El Aleph*. Barcelona: Emecé.

Caisso, Claudia. 1994. *Estudio Preliminar*. In: Vallejo, C. *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada.

Coracini, Maria José. 2010. A (auto-)censura na tradução: uma questão de identidade. In: Lima-Hernandes, Maria Célia e Katia de Abreu Chulata (orgs.). *Língua Portuguesa em foco: ensino-aprendizagem, pesquisa e tradução*. Lecce: Pensa Multimedia Editore.

Malaret, A. 1970. *Lexicon de fauna y flora*. Madrid: CPAALE.

Meschonnic, Henri. 2010. *Poética do Traduzir*. Trad. J. Pires Ferreira e S. Fenerich. São Paulo: Perspectiva.

Rocha de Paula, Janaína. 2013. *Por uma poética da tradução*. Cadernos de Tradução, v.1 n. 31. Florianópolis: Periódicos UFSC.

Vinnay, J.P. e Darbelnet, J. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris: Didier.

Vallejo, César. 1973. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul.

\_\_\_\_\_. 1992. *Obras completas*. Tomo 8. *Contra el secreto profesional*. Prólogo de Ricardo González Vigil. Lima: Editora Peru.

## **Anexo**

### Teoría de la reputación

He estado en la famosa taberna Sztaron de la calle de Seipel, en Budapest, taberna, según se murmura, de una secreta firma bolchevique y cuyo gerente, Ossag Muchay, es tan cortés con la clientela. Muchay há estado conmigo un gran rato, conversando y bebendo absinto de Viena, esa destilación religiosa y armada, color de convólculo, que extraem de una extraña gramínea salvaje, llamada “dítilo dormido”. La taberna, esta tarde, se ha visto visitada por muy contados parroquianos, que entraban, estirando los miembros, bebían malvadamente ante el mostrador y se iban com gran perfección. Dos muchachas jugaban en un rincón de la planta baja, un juego de Dulce de hierro, con pequenas tortugas de capa y cintas de colores. A la entrada de la misma sala, platicábamos el buen Muchay y yo. Hablábamos de las supersticiones del Asia Menor, de las salobres ciencias de aprehensión de las hechicerias.

Me despedí de Muchay y abandone la taberna. Avancé hacia la esquina y tomé la calle de Praga, que apareció invadida de gente. La multitud observaba por sobre los tejados las maniobras de la policía. Entereme, por crecidas puntuales y minguentes de viñeta, que se perseguía a um delincuente de un alto delito, que nadie sabía precisar. Un grupo de gendarmes salió de una de las torres de la iglesia de Ravulk, conduciendo preso a un hombre. Al descender el prisionero las gradas del átrio, pude verle entre la muchedumbre, trajeado de una pelliza en losanges, los ojos enormes, perrazo de gran estimación, que acabase de morder a una reina.

Hasta el comissariado fui detrás de esta gente. El comissário interrogó al preso, em tono de legal indignación:

- ¿Quién es usted? ¿Cual es su nombre?

- Yo no tengo nombre, señor, -dijo el preso.

Se ha averiguado en Loeben, aldeã donde vivia el aherrojado, por su nombre, sin conseguirlo. Nadie da razón de nada que se relacione com sus antecedentes de familia. En sus bolsillos tampoco se há sorprendido papel alguno. Lo único que está probado es

que residía en Loeben, porque todo el mundo le há visto allí a diario, caminar por las calles, sentarse en los garitos, leer periódicos, conversar con los transeuntes. Pero nadie conoce su nombre. ¿Desde cuándo vivía en Loeben? Se ignora, por outro lado, si es húngaro o extranjero.

He vuelto a la taberna de Ossag Muchay y le he referido el caso em todos sus detalles y aun dándole la filiación minuciosa del preso. Muchay me ha dicho:

- Ese individuo carece, en verdade, de nombre. Soy yo quien guarda su nombre. ¿Quiere usted conocerlo?

Me tomó por el brazo, subimos al segundo piso y me condujo a un escritorio. Allí extrajo de un diminuto estuche de acero un retazo de papel, donde aparecia, en trazos gruesos y resueltos, pero tan enredados que era imposible descifrarlos, una firma delineada con tinta verde rana, de la que usan los campesinos de Hungría. Argumenté a Muchay:

- ¿Se puede acaso tomar el nombre de una persona y esconderlo en un estuche, como una simple sortija o un billete?...

- Ni más ni menos, - me respondió el taberneiro.

- ¿Y qué explicación tiene todo esto?

¿Cual es, en resumen, ese nombre?

- Usted ni nadie puede saberlo, pues este nombre es ahora de mi exclusiva posesión. Puede usted conocerlo, mas no saberlo...

- Se burla usted de mí, señor Muchay?

- De ninguna manera. Aquel hombre perdió su nombre y él mismo, aunque quisiera darlo, no puede ya saberlo. Le es absolutamente imposible, en tanto no tenga en su poder la firma que usted está viendo aqui.

- Pero si él la trazó. Le será fácil trazar otra y otras.

- No. El nombre no es sino uno solo. Las firmas son muchas, sin duda, mas, el nombre está en una sola de las firmas, entre todas.

Sus inesperadas sutilezas de billar, empezaron a hacerme palos. Muchay, en cambio, hablaba sin vacilaciones. Encendió su pipa con dos centellas de pedernal croata. Cerró su estuche de acero y me invitó a bajar.

- La vida de un hombre, - me dijo, descendiendo la escalera -, está revelada toda entera en uno solo de sus actos. El nombre de un hombre está también revelado en una sola de sus firmas. Saber esse acto representativo, es saber su vida verdadera. Saber esa firma representativa, es saber su nombre verdadero.

- ¿Y en qué se funda usted para creer que la firma que usted posee, es la firma representativa de ese hombre? Además, ¿qué importancia tiene el saber el nombre verdadero de una persona? ¿No se sabe, acaso, el nombre verdadero de todas las personas?

- Escuche usted, - me argumento Muchay, dando inflexión prudente a sus palabras-, el nombre verdadero de muchas personas se ignora. Esta es la causa por la cual, en lugar de apresarse al obrero de Loeben, no se ha apresado al patrón de la fábrica donde éste trabaja.

-¿Pero usted sabe el delito de que se le acusa?

- De un atentado contra el Regente Horthy.

Bajé los ojos, dando viento a mis órganos medianos y me quedé Vallejo ante Muchay.

Vallejo, César. 1973. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul, p. 44-47.



## SONHOS ROUBADOS DE UMAS MENINAS DA ESQUINA: TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS OU DIALOGISMO INTERTEXTUAL ENTRE LITERATURA E CINEMA BRASILEIROS

Gislene Maria Barral Lima Felipe da SILVA<sup>38</sup>  
Mônica Horta AZEREDO<sup>39</sup>

### RESUMO

O livro *As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis meninas do Brasil*, de Eliane Trindade, traz o relato de seis adolescentes e jovens que vivem da prostituição, e inspirou o filme *Sonhos roubados*, dirigido por Sandra Werneck. A partir desses produtos culturais, propõe-se analisar como a linguagem e o discurso dessas adolescentes e jovens brasileiras participam da construção de suas identidades, bem como se busca compreender as estratégias do processo tradutório de uma obra verbal para uma audiovisual e suas ressignificações. Busca-se traçar um panorama dialógico apontando as aproximações e distanciamentos na representação desse grupo de adolescentes e jovens nos dois diferentes gêneros e suportes. Com base em categorias teóricas desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, especialmente noções como intertextualidade, dialogismo, polifonia, e gêneros discursivos, entre outras, pretende-se explicitar o processo de construção identitária iniciada com o "diário de encomenda", culminando com a ficcionalização do que, a priori, aparece *deguisé* como "real".

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Gêneros Discursivos; Intertextualidade; Juventude.

### 1. Introdução

O livro *As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis meninas do Brasil*, de Eliane Trindade, publicado em 2005, traz o relato de adolescentes

---

38 Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva é doutora em Literatura e pesquisadora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). Professora aposentada da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEDF). Endereço de correspondência: Rua 7, casa 8, Vila Planalto, Brasília-DF, Brasil, CEP 70.804-270. E-mail: gislenebarral@felipedasilva.com

39 Mônica Horta Azeredo é doutora em Português pela Université Rennes 2 e doutora em Teoria Literária e pesquisadora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). Professora aposentada da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEDF). Endereço de correspondência: Rua 7, casa 8, Vila Planalto, Brasília-DF, Brasil, CEP 70.804-270. E-mail: monicahortaazeredo@gmail.com

e jovens que guardam várias características em comum, principalmente o fato de terem nascido e crescido em ambientes que escancaram os meandros da violência sistêmica no Brasil. Como uma herança que se explica por fatores históricos, aliada à precariedade das instituições e à falência de políticas públicas, essas adolescentes e jovens acabaram sendo empurradas, desde a infância, para a exploração comercial de seus corpos, naturalizada como forma legítima de obtenção dos meios de sobrevivência ou de acesso a seus sonhos de consumo. Partindo dessa temática, a obra inspirou o filme *Sonhos roubados*, dirigido por Sandra Werneck e lançado em 2009.

Embora se possam ver as duas peças como narrativa autobiográfica e filme-denúncia, respectivamente, são produtos culturais e fenômenos de linguagem que, mesclando diferentes gêneros, propõem, entre si, um movimento intertextual, quando aos 22 segundos, exibe-se na tela que o filme foi “baseado no livro *As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis meninas do Brasil*, de Eliane Trindade”. Trata-se de uma relação intertextual porque o texto filmico se relaciona dialogicamente com o texto pré-existente do livro. Na capa da 3ª. edição do livro, a inscrição “livro que inspirou o filme *Sonhos roubados*, de Sandra Werneck” certamente movimentou mais a circulação cultural e comercial do livro.

Este texto propõe pensá-las como obras que colocam no centro da cena a linguagem e o discurso de jovens brasileiras que não têm a possibilidade de terem sua voz ouvida socialmente em um mundo que participa da construção social de suas identidades, e do qual elas participam em geral como alteridades, como o “outro” de quem se fala. Contudo, chama a atenção não apenas os fatores sociais dessa construção, mas também a elaboração formal da obra, bem como o aspecto ficcional das histórias tecidas nos “diários de encomenda”, que, a priori, aparece *deguisé* como “real”. *Deguisé* porque é impossível ao leitor ter acesso direto à realidade, à experiência das narradoras; o que ele acessa é uma relação com os discursos sobre essa realidade que é mediada pela linguagem. E também o discurso dessas adolescentes e jovens não é a sua realidade, porque, conforme considera Bakhtin, o discurso não é o real, mas a construção semiótica do real (1993:32).

Em um segundo momento, quando se centra na análise do filme, busca-se compreender as estratégias do processo tradutório de uma obra verbal para uma audiovisual e suas ressignificações.

## **2. As meninas da esquina: o livro**

Enquanto o título do livro anuncia quem fala (as adolescentes e jovens) e seu lugar de fala (da esquina, da rua, do ponto de prostituição), o subtítulo do livro traz muitas indicações (“diários dos sonhos, dores e aventuras de seis meninas do Brasil”): em uma escrita autobiográfica, essas brasileiras vão falar de suas experiências positivas e negativas. Explicitar a ideia de nacionalidade é deixar subentendidas aí uma visão crítica e a ideia de denúncia em relação a todo um processo histórico e político de exclusão social, econômica e cultural.

A denúncia se apresenta também quando as falas dessas alteridades são trazidas ao centro do discurso, conferindo projeção existencial a esses seres humanos por meio da linguagem e atribuindo-lhes experiência e um espaço a partir do qual elas podem falar e suas palavras podem circular. Por isso, suas autorrepresentações trazem elementos de identificação, de questionamento e de ruptura com a visão da margem como espaço destinado a esse grupo. Quando essas adolescentes e jovens assumem a fala e deixam de ser o “outro” de quem se fala, um “objeto de fabricações de alguém diferente, e não um sujeito com poder e voz” (Joffe, 1998:109), muda-se a perspectiva a partir da qual são olhadas.

Assim, os textos de Natasha, Britney, Milena, Yasmim, Vitória e Diana, ao servir ao propósito de construir perfis de uma geração de meninas que, desde o nascimento, veem-se condenadas a um destino irreversível e inexorável, se prestam a apontar as mazelas de uma sociedade que produz esse contexto de exclusão. E o que essas adolescentes e jovens sentem e dizem refletem as concepções, como em um espelho invertido, da sociedade em que vivem, pois, sendo o texto dialógico, segundo nos faz pensar Bakhtin (1979:35-36), a palavra de um é sempre atravessada pela palavra do outro, imbricando-se práticas discursivas e processos sociais.

Para além do que essas adolescentes e jovens dizem sobre si, o livro e o filme, no dialogismo de seus enunciados, deixam entrever as ideias, explicações, opiniões, crenças, enfim, as representações sociais que circulam socialmente sobre o fenômeno do abuso e da exploração sexual de adolescentes e jovens no país. Ao se buscar identificar algumas dessas representações, é possível conhecer vozes de diferentes segmentos sociais que atravessam os discursos dessas meninas, os quais mostram como a sociedade brasileira lida com elas e suas dificuldades.

Segundo Bakhtin (1992:318), vozes distintas de outrem podem ser incorporadas ao enunciado através de duas maneiras básicas: 1) o discurso do outro é “abertamente citado e nitidamente separado”; 2) o enunciado é bivocal, isto é, internamente dialogizado. Na primeira, entram formas de composição como o discurso direto e o discurso indireto, as aspas, a negação; e na segunda, aparecem a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara. Todas essas formas dialógicas surgem em momentos diferentes das narrativas dos diários, embora mais comuns sejam as construções em discurso direto e em discurso indireto, como nos exemplos seguintes.

Britney conta que sua avó

*além de ficar gritando para eu ir embora da casa dela, dizia que eu era uma puta escrota e miserável. Não aguentei ouvir aquilo tudo, joguei o feijão no chão. Meu tio veio pra cima de mim e me encheu de porrada [...] Minha irmã também me deu porrada (Britney – Trindade, 2010:78, grifo nosso).*

Mesmo seus companheiros se dirigem às adolescentes e jovens com impropérios e desqualificativos:

*Consegui me soltar, ele me catou de novo quando chegou na esquina e continuou gritando:*

*– Sua vagabunda, vamos embora pra casa! (Vitória – Trindade, 2010:40, grifo nosso).*

Além da violência doméstica, outras formas de abuso se repete em várias circunstâncias, sob distintas formas, como a exercida pela polícia, expressa nos discursos da policial e do delegado:

*A policial só ficava gritando: “Vai! Vai! Vai! Dá toda droga que você tem aí, a gente faz um acerto, joga nas costas do mané que tá preso e você vai embora pra sua casa!” Depois apareceu o delegado dizendo que se eu não fizesse tudo o que eles estavam mandando, eu seria presa por causa da ponta que escondi no maço de cigarro (Vitória – Trindade, 2010:265, grifo nosso).*

*Eles não fizeram nada para prender o cara, só me encaminharam para o Conselho Tutelar por esse negocio de prostituição infantil. O rapaz que não me pagou está solto. O delegado ainda me chamou de nojenta, disse que eu estava mentindo... [...] ele veio com o papo de que eu não era vítima coisa nenhuma, porque estava usando roupa toda decotada (Diana – Trindade, 2010:281).*

Também adolescentes da mesma idade, em brigas acintosas, assim se dirigem umas às outras:

*– Foi tu que quebrou minha cabeça, jogou o copo no meu peito. Vem aqui que a gente vai te matar, sua puta (Britney – Trindade, 2010:72).*

E a hostilidade se repete no âmbito da escola, que, como se lê no decorrer dos diários, não está preparada para lidar com esse público em situação de vulnerabilidade social:

Estou fazendo supletivo à noite. Mas não gosto do professor de matemática, nem da matéria dele. Ele é muito ignorante... Não se pode perguntar nada. *Chama todo mundo de burro* e não dá dez para ninguém (Yasmin – Trindade, 2010:179, grifo nosso).

Estou sem ânimo para trabalhar e estudar (...). Os professores ficam lá *explicando as coisas da apostila* que eu não tenho, não aprendo porra nenhuma. Só tiro nota vermelha. (Yasmin – Trindade, 2010:230, grifo nosso).

Além disso, há a desvalorização de seu tempo e corpo, quando o cliente manifesta que o serviço sexual prestado pela menina não vale o preço que ela cobra:

Seu Nicolau anda dizendo que cobro muito caro, R\$30,00. Ele chega a ficar três horas comigo. Acho que ele toma aqueles remédios para o negócio dele funcionar e ainda quer pagar menos (Diana –Trindade, 2010: 297).

Desse modo, por meio do dialogismo e do caráter polifônico de seus textos, é possível saber como essas adolescentes e jovens se veem tratadas, sempre de maneira desrespeitosa, hostil, humilhante, estereotipada e preconceituosa.

Se é assim que várias instâncias da sociedade falam dessas adolescentes e jovens, em que situações elas se acham? E como elas falam de suas vivências? Ouvindo suas palavras, é possível traçar alguns pontos em comum entre elas, apenas algumas recorrências que apontam para certas identificações entre suas vidas. É corriqueiro que tenham uma vida familiar instável, desagregada e marcada pelo desamparo parental, como descreve Diana:

Tenho 14 anos e vivo com uma tia, mas no momento durmo na casa de outra tia. Minha mãe mora em um quartinho no beco, só encontro com ela no meio da rua. Meu irmão de 16 anos também vive na casa de um e de outro parente. [...] Sempre dormi em um colchão no chão do quarto de uma das minhas primas. Nunca tive um quarto. Minhas coisas ficam espalhadas lá e cá (Trindade, 2010:273).

Essa desproteção e instabilidade levam a uma desorganização cotidiana que inviabiliza a rotina organizada de uma vida voltada para a escola, a aprendizagem e o convívio familiar e social. Então esse caminho esperado é trocado pela vida nas ruas, que traz, entre outras consequências, a iniciação sexual precoce, como aconteceu com Vitória:

Essa história de vender rosas foi o que me levou para a prostituição. Eu me prostituía para ter o dinheiro da rosa, era mais rápido. Jogava as flores fora assim que arrumava um cliente. Levava o dinheiro para Dona Maria e não precisava ficar vendendo mais nada. Podia brincar. Nem me lembro direito dos detalhes do meu primeiro programa[...] Eu não fazia a menor ideia do que estava para acontecer. Tinha uns 10 anos [...] (Trindade, 2010:240).

E, muitas vezes, acontece a experiência da maternidade bem cedo, e elas, em virtude da imaturidade e de suas circunstâncias de vida, se veem obrigadas a entregar os filhos aos cuidados de outras pessoas, reproduzindo o ciclo vivido por suas mães, conforme conta Vitória:

Por um tempo, minha irmã vai ficar cuidando dos meus filhos. Minha mãe também ajuda. É triste porque queria estar com meus filhos, cuidando deles num lugar só meu (Trindade, 2010: 251).

A beleza e a juventude dessas adolescentes e jovens é a moeda de troca que possuem, ingressando na prostituição como caminho inevitável, e, muitas vezes, acompanhada de abusos e violências, como diz Natasha:

[...] prostituição é fria. Dei um tempo depois que fui estuprada no mês passado por dois caras em uma caminhonete. Os boys colocaram um revolver na minha cabeça, fizeram tudo que queriam e como queriam e me deram R\$80,00 no final. [...] Estou preferindo ficar com o Gerson. Com ele, ganho R\$60 numa transa e é mais seguro (Trindade, 2010: 61).

Esse caminho acaba por se tornar a garantia de que terão como fazer face às suas necessidades de sobrevivência:

Meu tio chegou e disse que não tinha conseguido nada na rua. A gente não tinha nada pra comer, pois o dinheiro da aposentadoria da minha avó já acabou faz tempo. Tio Sidney ficou de fuxico com minha avó, dizendo que era pra eu fazer programa (Britney –Trindade, 2010: 68).

E, nessa trajetória, o dinheiro obtido lhes empodera pelo acesso aos bens de consumo, conforme confessa Vitória:

Comecei a conseguir bastante dinheiro fazendo programa dentro e fora da favela. Podia comprar todos os brinquedos que queria. Com a grana da prostituição, comprei minha primeira Barbie... Lá em casa, tinha guitarrinha, pianinho, coisa bacana que eu me dava de presente (Trindade, 2010:240).

Mas há também a fantasia e uma idealização amorosa, pela qual se entregam a indivíduos que as maltratam e desrespeitam:

Estou com vontade de ri atrás do André. Esse cara esta atrasando a minha vida e todo mundo pensa que atraso a vida dele. Os amigos dele são todos da pesada. Ele precisa muito de ajuda. Sofro por estar apaixonada por um cara

que não vale nada. Também não valho nada. [...] Ele fica lá com umas cachorras e não quer mais saber de mim. [...] Tentei tomar um monte de remédio para me matar, mas pensei duas vezes por causa da minha filha (Natasha –Trindade, 2010:19).

De fato, a vida desregrada, a falta de respeito e os maus tratos sofridos levam a uma ausência de expectativas promissoras e o envelhecimento precoce, pela própria ausência de autoestima e autodesvalorização, como percebe Milena:

Outra coisa está me deixando muito triste. Vou fazer 20 anos no dia 19 de março e estou com muito medo, pois estou ficando velha (Trindade, 2010:168).

Como lenitivo para a solidão e as dores de suas almas, as drogas aparecem como opção fácil e acessível:

O que me alivia é fumar maconha. Agora passei também a fumar mesclado (cigarro de maconha misturado com cocaína). Estou me drogando muito mesmo [...] Não quero mais fumar maconha, mas como fico muito sozinha e não tenho ninguém do meu lado, acabo indo prostituir pra comprar mais e mais droga. Estou muito sozinha e minha vida continua toda atrapalhada. Mas firmeza, fazer o quê? (Natasha –Trindade, 2010:60).

Entretanto, mesmo em meio a tantas mazelas, elas ainda são capazes de se divertir com atividades que lhes apraz, como o crochê, os passeios de bicicleta, a leitura e escrita de poesias, os cuidados com a aparência, a dança... Conseguem ainda sonhar e ter esperanças, por mais simplórias que pareçam, como abrir a sala de crochê (Natasha), tornar-se mãe (Diana), presentear os filhos (Vitoria), encontrar um verdadeiro amor (Milena), conseguir um trabalho (Britney), comprar uma geladeira (Yasmin), ou simplesmente ter dignidade (Natasha). Essas dualidades, essas contradições que constituem suas vidas, ao serem visualizadas pelas janelas que seus discursos abrem, dando vazão a suas vozes, promovem a humanização dessas adolescentes e jovens prostituídas por uma vida que, desde a infância, não lhes ofereceu outras oportunidades, nem lhe acenou outras possibilidades.

## **2.1. A voz narradora**

A partir da própria escolha do tema do livro, e posteriormente a opção por determinada forma de abordagem e montagem, a autora Eliane Trindade se posiciona

em relação ao problema. Também o faz a diretora Sandra Werneck. Ambas mostram a percepção da importância em dar visibilidade ao problema de crianças, adolescentes e jovens brasileiras submetidas ao abuso e exploração sexual, a começar pela visão de si pelos próprios objetos desses discursos, que passam, ao ganhar espaço de voz e fala, a protagonistas, a sujeitos dessa problemática. Ao assumirem a autoria de livro e filme, Trindade e Werneck estabelecem um compromisso ético com o universo narrado, posicionando-se por meio de suas escolhas e omissões na materialização de suas ideias.

No livro, a autora está presente na escrita de determinadas partes e na montagem da obra, construindo uma espécie de moldura dentro da qual se organizam e se exibem os textos das seis adolescentes e jovens. Assume a escrita da dedicatória, a escolha da epígrafe – com a citação de trecho de Clarice Lispector em *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres* que possibilita inferir que a obra teve origem na angústia que o problema gera na autora –, da apresentação, dos agradecimentos, e do capítulo 7. Nesse capítulo final, contendo “100 reflexões sobre *As meninas da esquina*”, a autora se coloca como uma voz cuja autoridade permite recortar passagens das falas das meninas e analisar passagens que “suscitam questões relevantes, para as quais a sociedade brasileira precisa encontrar respostas” (Trindade, 2010:328). Revela-se, nessa passagem, o empenho da autora para que a obra se mostre como uma grande reportagem, ilustrada pelos depoimentos dos diários. Monta ainda um posfácio com o retorno das falas das meninas, após a abertura de seus diários. Há também a inserção de um texto da World Childhood Foundation (WCF), ONG ligada ao tema e que apoiou a autora, colocando-a em contato com instituições em diferentes estados nas regiões Norte, Nordeste e Sudeste. Essas partes do texto pertencem mais especificamente a uma esfera de organização da obra.

No entanto, mereceria uma análise à parte as interferências da autora no interior dos diários, nos capítulos 1 a 6, quando comporta como uma voz mediadora, e seus comentários aparecem no formato em itálico para se diferenciar da voz que fala no capítulo. São explicações, esclarecimentos, preenchimento de lacunas, e informações adicionais que a autora prevê, como leitora primeira dos diários, que são importantes ou necessários para que o leitor se esclareça naquele contexto.

As seis adolescentes e jovens, amparadas por uma Organização Não Governamental comprometida com o atendimento a crianças e adolescentes vítimas de exploração sexual e com a busca de soluções para esse problema, são convidadas e aceitaram escrever ou gravar seus diários. Especialmente para essa ONG, a fala dessas

meninas tem uma função utilitária, no sentido de desvendar suas motivações, fragilidades, medos e sonhos, até mesmo como forma de, conhecendo-os, direcionar encaminhamentos eficazes para o que a autora coloca como, diferente da visão “de dentro” dessas meninas, um grave problema. Assim, ao aceitarem narrar seus textos autobiográficos, elas ficaram cientes de que suas gravações viriam a ter desdobramentos outros. E, assim, cada menina fala de si em seus discursos, em cada capítulo.

## **2.2. Natasha: das tragédias precoces à desilusão existencial**

Com a alma desnuda. É desse modo que Natasha se percebe ao entregar as gravações de seu diário à autora do livro: “Esse é o meu diário. Acho que fiquei nua diante de todo mundo. Mas estou acostumada. Esqueci de contar, mas saí peladona como destaque na minha escola de samba no último Carnaval. Arrasei” (Trindade, 2010:63). Falar de si de modo tão íntimo e profundo a afeta porque presente se dirigir a leitores que estarão fora de seu universo de vida e do universo extratextual. A seus previsíveis narratários, diz: “boa noite, gente. Um beijo. Fiquem com Deus” (Trindade, 2010:24), pois “ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado” (Bakhtin, 1979: 325).

Tanto assim que ficamos sabendo que aos 15 anos, Natasha, que viera de uma experiência familiar tumultuada, torna-se mãe de uma menina que, assim como ela, vai crescendo em meio a instabilidades familiares, sendo criada por diferentes pessoas, indo de uma casa para outra. Ao tempo dos registros em seu diário, ela conta com 18 anos, é órfã, e passara a viver com o avô. Cursa o primeiro ano do Ensino Médio, encontra-se em liberdade assistida por ter participado de um assalto a mão armada e tem a prostituição como forma de garantir a satisfação de suas necessidades básicas.

Natasha reconhece que gravar seu diário, em vez de escrevê-lo, é uma saída para driblar as dificuldades que tem com a escrita. Dificuldades maiores, no entanto, parecem-lhe acenar na falta de sentido e de perspectiva de uma vida melhor, sentimento com que convive diariamente. Esse desânimo talvez explique porque emprega seu tempo a fumar maconha, andar à toa, sem rumo e o que fazer pela favela, “panguando”, diz ela (Trindade, 2010:21), ou a se prostituir. Suas precoces experiências sexuais aos nove anos, o convívio com a mãe contaminada pela aids e o acompanhamento de sua

decadência e morte, entre outras experiências trágicas vividas precocemente, parecem ser a fonte de sua desesperança.

Inicialmente ela se descreve como fisicamente bela e contente com sua aparência, no entanto, à medida que a narração progride, Natasha expõe seus sentimentos mais íntimos, dando a ver a carga de desilusão, tristeza e desejo de autodestruição que nutre: “Também não valho nada [...] tentei tomar um monte de remédio para me matar, mas pensei duas vezes por causa de minha filha” (Trindade, 2010:19).

As aulas perdidas em troca de “programas”, a prática mecânica do sexo profissional, o corpo violado por tantos homens e vendido como mercadoria, as agressões praticadas contra ela pelo traficante jovem a quem dedica sua afeição, a perda da guarda da filha, o crime praticado, e toda sua vida de desenganos, contudo, não lhe impede que deixe de sonhar com as atividades de que mais gosta e em que se mostra exímia: “Quero mesmo é abrir minha sala de crochê” (Trindade, 2010:44). Entretanto, sua situação de extrema vulnerabilidade não lhe garante que possa continuar sonhando, como o faz Britney.

### **2.3. Britney: da vida louca ao abandono dos sonhos**

Britney encerra os registros que entrega à autora “da encomenda” com um saldo positivo de suas vivências no período em que registrava seu dia a dia. Busca dar sinceridade a seus relatos confessando empenho e disposição em descrever até as passagens mais difíceis daquele momento. E se houve mudanças concretas em sua vida desde o início da narrativa até o momento em que encerra a narração, elas passaram por um movimento de reflexão proporcionado pela escrita: “Pensei muito sobre minha vida enquanto escrevia” (Trindade, 2010:117).

Se, de fato, organizar seu cotidiano pela escrita e tornar-se autora de sua produção autobiográfica despertou na protagonista a responsabilidade por alterar seu próprio destino, os resultados de tal empoderamento foram bem imediatos. Se a narradora-protagonista inicia seu relato confessando, como Natasha, sua pouca disposição para escrever, termina-o convencida das alterações significativas, em seu modo de vida e em muitos de seus valores, durante esse processo.

Antes disso, seu relato descreve um cotidiano extremamente violento. Leva a vida com naturalidade em meio a extrema penúria, fome, intermitentes maus tratos dos familiares, constantes dores e doenças, brigas e agressões com meninos e meninas de gangues, e o envolvimento sexual com homens mais velhos, e a consequente dependência financeira deles. Dos três ou mais irmãos, apenas Keila mantinha proximidade com ela, que vivia dividida entre viver com a mãe e com a avó e um tio. Junto à mãe, Britney se via assediada sexualmente pelo padrasto. Já o tio era quem lhe instigava a sair para se prostituir, quando não era a avó que lhe maldizia e espancava.

Britney retoma, ao final de seu relato, a 6<sup>a</sup>. série escolar, que havia abandonado em troca de uma vida na prostituição, a despeito de seus poucos 14 para 15 anos, completados no decorrer da narrativa e motivo de muita ansiedade pela festa. Após um constante vaivém por espaços hostis, acalma-se quando se envolve com o trabalho na lojinha, a escola, o curso de recepcionista e a ONG, preenchendo, assim, seu tempo com essas atividades. Demonstra ter amadurecido, reconhecendo resignada o descarte de seus sonhos com a carreira de modelo e de médica veterinária, mas abraçando a carreira de recepcionista, que o seu sorriso ainda lhe poderia oferecer.

#### **2.4. Milena: do cansaço com a prostituição ao tráfico**

Diferente das personagens anteriores, Milena se descreve entusiasmada com a possibilidade de escrever seu diário, o qual lhe acompanha em todos os momentos. Gosta de escrever, de criar poemas e letras de músicas e lê o livro *Christiane F., 13 anos drogada e prostituída*, identificando a história desse romance com a sua própria. O prazer a essa adesão à proposta de escrita chega a personificar o diário, tomando-o como confidente, seu interlocutor: “Se acontecer, fique despreocupado, meu diário, virei correndo contar” (Trindade, 2010:155).

Aos 19 anos, manifesta tristeza e desânimo, além de um envelhecimento precoce que se justificaria pelas dilacerantes experiências vividas. Em seu relato, conta sobre a prisão na Febem, por assalto, durante 18 meses; o estupro sofrido aos 12 anos e cometido por um homem de 60; as obrigações com as viagens de visitas íntimas ao “marido” arranjado na prisão; os roubos cometidos; a convivência afetiva com homens violentos; e o trabalho como traficante como opção à prostituição.

Em meio a essa vida complicada, o convívio na família numerosa e apertada no reduzido espaço do barraco, as aulas de dança na ONG, os bailes *funk* e o *rap*, e o uso diário da maconha lhe dão alento para seguir adiante, alimentando o sonho de que o filho possa ter uma vida melhor, proporcionada pelo pai que o “assumiu”. De índole romântica, a maior parte de seu tempo e registros revelam sonhos e preocupações intensas com namorados, com a prisão de um deles, o Juninho, com a vida amorosa, enfim.

Para Milena, o diário terá ainda a função de, ao transmitir a outras adolescentes e jovens sua experiência na prostituição, adverti-las sobre o engano que é a vida aparentemente fácil nessa atividade:

(...) estou adorando essa ideia de ter um diário. As meninas que vão ler o que escrevo e que, por acaso, estiverem entrando nesse bagulho de prostituição, vão ver que é tudo ilusão. Essa coisa de ganhar dinheiro para caramba é só no começo. Depois, os caras só querem zoar e acontece um monte de coisa ruim (Trindade, 2010:119).

Pretende que seu diário seja, assim, portador de um discurso exemplar. Assumindo o compromisso com a ética do mundo do tráfico, a narradora partilha de sua moral:

ontem eu ia assistir ao show de um grupo de rap que eu adoro, mas como ele ligou pedindo para eu depositar um dinheiro, resolvi não sair para não gastar. Como trabalho na boca, a gente sempre ajuda um irmão na cadeira. Ninguém sabe a hora que também vai precisa (Trindade, 2010:168).

Mostra, então, identificações com o lugar de fala de um indivíduo vinculado ao comércio ilegal e criminalizado das drogas.

## **2.5. Yasmin: das ruas da infância à emancipação**

A escrita do diário é, para Yasmin, tempo e espaço de interlocução, de desabafo, nele projetando seus sofrimentos, sonhos e uma imagem de si. Por isso diz: “Vocês são meus ‘ouvintes intelectuais’. É bom desabafar” (Trindade, 2010:224). Reconhece também a importância da escrita como forma de comunicação com o outro, a fim de despertar esse leitor para a alteridade, e como forma de validar sua experiência e inscrevê-la no mundo. E reflete: “[...] é bom saber que vão poder conhecer a minha

história. [...] essa é minha luta e é bom que os outros vejam o que acontece além da vida deles” (Trindade, 2010:233).

Yasmin tocou, assim, no cerne da questão: seu diário deve servir para dar visibilidade à crua realidade que essas adolescentes e jovens vivem. Mas longe de se vitimizar por sua condição vulnerável, quer ser vista como alguém que luta pela vida e busca superar seus limites, como diz: “[...] quero que se lembrem de mim como uma guerreira que sou. Mesmo com todas as dificuldades que enfrente e ainda enfrento, não desisti de realizar meus sonhos” (Trindade, 2010:233).

A luta de Yasmin parte de sua percepção de que, em seus 17 anos, ela deva assumir a responsabilidade por cuidar dos irmãos, da mãe, do marido e ajudar a família dele, além de buscar arcar com seu próprio sustento. Assim, os cuidados com a casa, a preocupação com a alimentação, a saúde e o bem estar de todos são parte de sua rotina. Mas nesse percurso que Yasmin vai criando para si estão inscritas as cicatrizes de uma vida marcada pela vivência nas ruas dos 5 ou 6 aos 9 anos, vendendo chicletes, sendo abusada sexualmente desde os 12 anos por estranhos e familiares, como o avô e o padrasto, recebendo ofertas de dinheiro em troca de carícias sexuais. E depois, ainda adolescente, vê-se premida em uma vida de luta: luta para garantir a comida regrada, para se desviar de brigas com a sogra, para conviver com a exploração no trabalho como estagiária, para vencer o desânimo com o fracasso na escola, para driblar o alcoolismo do companheiro.

No entanto, para superar todas essas dificuldades, Yasmin resolve assumir o controle de sua vida e decide que o estudo, o trabalho, a profissionalização são fundamentais para possibilitar a construção de seus próprios caminhos, de sua independência financeira e de sua saída do universo mesquinho e opressor. E esses sonhos, ela não quer abandonar.

## **2.6. Vitória: do comércio de rosas e do corpo à conversão religiosa**

Aos dez anos, Vitória descobre que, em lugar de apanhar por não conseguir vender as rosas que recebe da “amiga” de sua mãe, pode oferecer seu corpo infantil e arrecadar mais facilmente o dinheiro que lhe exigem. Dinheiro que a seduzia por lhe dar acesso à primeira boneca Barbie e permitir o consumo de tudo que, de outro modo, não

estaria a seu alcance. Talvez por isso, mesmo aos 20 anos, e agora mãe de duas crianças, ainda se encanta com brinquedos e participe da festa do dia das crianças na favela.

Mas as descobertas de Vitória continuaram a encaminhá-la para veredas aparentemente inevitáveis, como ao consumo intensivo de drogas, às transgressões à lei, à prisão durante mais de um ano. Sem um lugar para morar, vivendo “de favor” na casa de parentes e amigos, entrega os filhos aos cuidados de outros. Seu quarto em eterna construção lhe condena a sobreviver em um ambiente todos traficam e são ligados ao mundo do crime (Trindade, 2010:238). E, em sua vida incerta, apega-se à liberdade das ruas, rejeita o amor de homens que a querem e se firma na prostituição.

Contudo, esse corpo que lhe rende a sobrevivência econômica também é motivo de embaraço e falta de expectativa: “[...] é sempre aquela coisa de não querer estar ali. Tenho vergonha de me expor. [...] Se eu tivesse um emprego, uma coisa melhor para fazer mesmo ganhando menos, ia ser melhor” (Trindade, 2010:253-254). Por isso, mais que qualquer crença religiosa, é sua dignidade que ainda quer resgatar quando encontra um homem que lhe respeita como nunca tinha sido tratada até então. Em troca dessa consideração, muda radicalmente de vida, convertendo-se a uma religião e abandonando a prostituição. De igual modo, se a ONG é importante em sua vida, é por ver nela pessoas que se interessam por sua vida, com quem pode pensar seus problemas e buscar saídas para eles.

Por tudo isso, se falar de si no diário é tratado como uma ocupação, uma forma de preencher o tempo ocioso, esse esforço deve ser interpretado como a vontade de se reerguer, a despeito de todas as barreiras que encontram: “gosto de contar tudo o que faço [...] tem coisas nestas fitas que ninguém pode saber [...] Meu futuro se mostrou um desastre. Quase tudo que fiz foi uma derrota só. Mas tenho esperança” (Trindade, 2010:236).

## **2.7. Diana: do abandono à denúncia**

O último diário foi transcrito da gravação de Diana, que, aos 14 anos, protagoniza uma situação de crescimento em quase completo desamparo. Cada membro de sua família, uma mãe e um irmão acometidos de transtornos psíquicos, vive em local diferente.

Por sua profunda dificuldade em ler e escrever, todo seu diário é gravado. Por não saber organizar as ideias em uma sequência lógica, muitas inserções da voz narradora do livro e organizadora dos diários aparecem para esclarecer situações da vida dessa personagem, bem como as circunstâncias da gravação.

Sua visão em relação à escola é de que se perde tempo nesse espaço, quando se precisa ganhar dinheiro para fazer face às necessidades e desejos de consumo. Em sua imaturidade, a menina demonstra não ter muitos escrúpulos em relação às pessoas com quem se relaciona sexualmente. Sua preferência pelo relacionamento com idosos é justificada pelo fato de eles pagarem os serviços prestados, não se esquivando disso de seus compromissos, como fazem os jovens. Advertida pela psicóloga da ONG sobre o incesto, e a impropriedade de seus encontros sexuais com seu tio, ela refere que pior que isso é ficar sem dinheiro. A amoralidade de seus comportamentos, a indiferença perante quaisquer normas ou valores morais e a desconfiança constante talvez estejam atrelados à sua própria história de vida.

E cada história expôs um percurso diferente. Já a obra filmica *Sonhos roubados* guarda, do livro, elementos essenciais, como o tema de fundo que traz à cena a vida de adolescentes e jovens que se desnudam para contar suas dores, sonhos, peripécias. Porém ultrapassa algumas fronteiras, descortinando para o espectador da película o que, no livro, por questões óbvias, fica em silêncio.

### **3. *Sonhos Roubados*: o filme**

A preocupação central do filme é travar um diálogo com o livro que o originou e expor o drama que toca a vida não só das personagens, mas de toda uma população que repousa com grande desconforto às margens da sociedade brasileira. Tanto livro quanto filme são recortes que focalizam mazelas socioeconômicas como a prostituição infantil, a pedofilia, o abuso sexual, a fome, a doença, a falta de assistência social, mas também os sonhos, os risos e as peculiaridades das vidas das protagonistas.

O primeiro sintoma do caráter cinematográfico é o fato de no filme os corpos serem vistos e não só imaginados. Além disso, o som tem grande importância para a construção identitária do grupo de adolescentes e jovens. A música *Sonhos Roubados*

merece um capítulo à parte no que concerne à análise da composição do filme no diálogo com os outros elementos.

O filme se diferencia fundamentalmente do livro por meio da ficcionalização de diversos aspectos que no campo literário são construídos como “verdades”. Um deles, que acaba por promover um distanciamento dessa intertextualidade quase constante diz respeito à aparição, no filme, de apenas três personagens, enquanto que no livro elas são seis. A supressão é motivada, aparentemente, pelo fato de que suas histórias, às vezes bastante similares, podem funcionar esteticamente, se fundidas entre si.

O filme ilumina as vidas de três adolescentes e jovens que terminam por reverberar as seis vozes originais do livro, sem, no entanto, demonstrar uma preocupação excessiva com a representação fidedigna daquelas realidades. Dos principais problemas retratados no filme, ganham destaque: a prostituição infanto-juvenil, a ausência da figura materna, o abuso sexual e a falta de dinheiro. Cada uma dessas situações é construída no filme de maneira bastante contundente. Todos esses tópicos são trazidos ao livro por meio das falas das meninas. Essas temáticas, no filme, funcionam como fios que, juntos, tecem um mesmo e diversificado tecido. Fios esses que, por vezes, trocam de mãos, mudam de cores, se desfazem, como fica claro ao analisar a trajetória de cada protagonista do começo ao fim do filme.

Percebe-se um ir e vir nos processos de representação identitária: quem no começo do filme trabalha “honestamente” passa a se prostituir, quem se prostitui passa a trabalhar “honestamente”. O abuso é punido, a criança sem mãe ganha família substituta e assim por diante. O novelo se desenrola e às vezes volta a enrolar, passando ao espectador, por vezes, a sensação de uma perpetuação.

O tema da mãe, um dos pilares da obra, é recorrente. Já no começo da película a protagonista Jéssica é representada como a menina que ficou grávida na adolescência e que tem que abrir mão de sua vida de jovem, ou parte dela, para cuidar da filha. A criança, por sua vez, vive os dissabores de ser fruto de uma relação dissolvida, de ser filha de uma mãe que não tem disponibilidade naquele momento, para maternar. Como em um círculo vicioso, Jéssica também não tem mãe. “Minha mãe tá aqui” (*Sonhos Roubados*), diz Jéssica em frente à cruz no cemitério onde está enterrada a mãe que morreu de Aids, cinco anos antes, deixando para trás não só a lacuna na vida da filha, mas o ensinamento de que a vida que levava com o uso de drogas, sexo sem proteção, bebida e todo o tipo de comportamento considerado “desregrado” pode terminar por

levar a pessoa a um fim trágico. Esta sequência funciona no filme como a “moral da história”, muito comum aos melodramas clássicos.

Nesta mesma sequência do cemitério, o comentário de Sabrina dá conta de que a ausência da figura materna é, na vida dela, também um nó não resolvido. “Mãe é mãe”, diz Sabrina. E acrescenta, “a minha mais parece uma madrasta”. Daiane, a terceira das meninas, vive com a tia, que é casada com o tio que, por sua vez, abusa sexualmente dela desde há muito tempo, dando mostras de que a ausência da mãe, também neste caso, pode estar na origem do problema.

As três meninas circulam na película com a função de materializar não só os corpos imaginados pelo leitor do livro, mas também com a de dar vida a esses importantes temas que no livro são desvelados por meio de suas confissões. Têm ainda a importante função de descortinar a geografia da subalternidade quando ciceroneiam o espectador pelos espaços inacabados e cheios de lacunas, quase sempre as favelas, principais cenários do filme.

Ambas as obras demonstram preocupação com a representação de um suposto “antes” seguido da promessa de um “depois”, que transforma a heroína. Movimento ressaltado por Mikhail Bakhtin, ao cunhar o termo *cronotopo*, que trata da relação do personagem com o tempo e o espaço e, por estes transformado. As três protagonistas, cada qual de uma maneira, são apresentadas em um presente diegético e construídas, ao longo da narrativa, com outra vestimenta dramática, ainda que essa nova roupagem não esteja, necessariamente de acordo com normatividades específicas preconizadas pela sociedade brasileira, na qual estão inseridas, e muito menos com o doce *happy end* dos contos de fadas. Esta é uma crônica do asfalto, da vida nua e crua que nasce com o livro e repercute na grande sala escura.

A construção identitária de cada menina dá-se, assim, de maneira simplificada: por meio de uma série de diálogos e intertextualidades bastante esquemáticas. As três são representadas no início a partir de uma determinada identidade que, ao longo da narrativa flutua, constituindo-se, quase sempre, em uma “outra” identidade. O filme defende a ideia de que a trajetória das heroínas por um tempo e espaço determinados, em diálogo constante com a vida, não é inócua; a emancipação de si, ainda que não necessariamente no sentido positivo do termo.

### 3.1. Jéssica: da prostituição à vida em família



Figura 1 – Fonte: Werneck, Sandra (Dir.). *Sonhos roubados*.

Jéssica é apresentada no início do filme como uma menina precocemente mãe de uma criança, sobrevivendo da prostituição e de pequenos furtos. A figura da mãe, com suas diversas facetas, contamina sua representação. Ela própria perderá o direito à guarda da filha por mau comportamento, o que leva sua filha, também, a sofrer com sua ausência.

Sua trajetória é representada de maneira irregular, como se errasse e acertasse em algumas de suas escolhas. Mas ao final, após viver as agruras de uma vida sem objetivos, errante, decide sair da prostituição e trabalhar no mesmo lugar onde sua amiga Karina atuava no início do filme, garantindo para si e para sua filha o que seria uma vida mais digna. Distancia-se desta forma, do destino trágico de sua mãe, morta de Aids. Um outro elemento que atua para o novo desenho de sua identidade é Ricardo, namorado arranjado, prisioneiro, que promete dar a ela vida nova assim que ao terminar de cumprir sua pena. Apesar de, no livro, na história que retrata essa relação, o casal não ficar junto, no filme essa é uma via possível que dá ao espectador a impressão de que a protagonista está se esforçando para configurar sua vida de outra maneira.

A escolha por mudar de vida tem o apelo, no filme, da frustração vivida ao ser estuprada por dois homens. Curiosamente, a água da chuva que, junto com suas lágrimas não são capazes de livrá-la da dor, parecem lavá-la e emancipá-la do caminho errático que vinha seguindo. As lágrimas a acompanham até o dia seguinte quando, marcada em seu corpo pelo sexo violento e invasivo, com a boca machucada, pendura seu próprio rosto na corda, com olhos de desespero.

### 3.2. Daiane: do abuso sexual à vida digna



Figura 2 – Fonte: Werneck, Sandra (Dir.). *Sonhos roubados*.

Desde muito jovem, Daiane é submetida pelo tio, ao abuso sexual, sendo obrigada a prestar “favores” sexuais a ele. Após conhecer Dolores, uma cabeleireira experiente e corajosa, com um grande desejo de justiça, é salva do sofrimento e da humilhação. Graças à amiga, o tio vai preso e a menina, ao final, vai morar com Dolores, onde passa a aprender o ofício de cabeleireira. Enquanto se dedica a uma vida “honesta” vê-se que o pai dela, a quem tanto a garota busca ao longo da película e que é, durante toda a narrativa, construído como alguém sério e responsável, a observa de longe, como que aprovando seu comportamento.

É Dolores a responsável pelo que no filme é uma grande lição de moral e que, curiosamente, não se dá no livro. O tio abusador é preso, e Daiane, a garota que não tem mãe, mora com a tia. “Minha tia disse que minha mãe era louca”. A cena em que o filme constrói para o espectador o que no livro não se vê, dá-se quando o tio entra no quarto da garota e a vê seminua. Cansada de ter que aceitar o assédio e o abuso sexual, e já iniciada na vida da prostituição, Daiane resolve alterar a relação com o tio e avisa que a partir daquele momento, se ele a quiser como mulher, terá que pagar. O tio entra no esquema de prostituição e vira cliente da menina. Além de encarnar a justiceira, Dolores garante a Daiane a presença do pai na vida da menina. A mulher o força por meio de uma chantagem a responsabilizar-se pela garota e a assumir como filha. É graças a Dolores que Daiane realiza o sonho de dançar a valsa de 15 anos com o pai, trazendo para o seu universo miserável a figura do ritual de iniciação tão raro em vidas marginalizadas como a dela.

Enquanto no filme a sequência dá voz à representação da realização de um desejo, quase de maneira perfeita, não fosse pela saída brusca do pai da garota ao final da valsa, no livro, a descrição do que seria a festa de 15 anos é feita de maneira bem mais naturalista. Não poupa ao leitor a figura da pobreza e da miséria, como a que se percebe com a descrição da mãe da menina, desdentada e com lábios pintados, dando a ver o contraste grotesco entre a miséria e uma estética pasteurizada.

### 3.3. Karina: Do trabalho formal à prostituição



Figura 3 – Fonte: Werneck, Sandra (Dir.). *Sonhos roubados*.

Karina trabalha em uma lanchonete no início do filme e, ao longo da narrativa, após envolver-se com um traficante, Wesley, abandona o emprego para viver às custas dele. Ao ver-se grávida, passa a ser representada a partir da identidade de mãe, temática, como se disse antes, recorrente na película e no livro.

Na sequência em que conta para seu amante que está esperando um filho dele, o apoio que confiava receber é transformado em decepção e violência. Ele a agride e demonstra sua desconfiança e falta de consideração, abandonando-a, já que ela não quer abortar. Desempregada e sem o apoio da família e do ex-amante, tenta trabalhar como distribuidora de panfletos, mas, ao final, rende-se às supostas facilidades da prostituição. Apesar de ganhar a vida vendendo o próprio corpo, após ser expulsa da casa de Wesley e por este deixada à própria sorte, demonstra desejo de estar com o filho.

## 4. Considerações finais

Observa-se que a película dá a ver a construção, mas também a desconstrução de algumas normatividades sociais e não se preocupa em fazer enxertos nas vidas das meninas, ainda que ficcionalize abertamente a narrativa, e dê novas cores ao que é trazido no espaço literário. O filme, ainda que se distanciando de algumas referências que no livro são bem marcadas, busca garantir a “verdade” às vozes que materializa sem se ater ao que seria o “correto”, o caminho mais curto para a felicidade, ou o final feliz. O final do filme, assim como o do livro, descortina a nem sempre fácil realidade das protagonistas, debruçando-se sobre um possível futuro.

Se em *As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis meninas do Brasil*, essa posteridade é menos vaga, já que as vozes que se confessam ali

voltam à cena para contar o seu presente diegético após a entrega do diário sob encomenda, *Sonhos roubados* não focaliza esse futuro. Constrói esteticamente, apenas, a relação das adolescentes e jovens com o obscuro cenário por onde seus corpos adentram no último plano da película, cobertos apenas pelo olhar do espectador e pelas palavras repetitivas e quase proféticas da música que afirma que “meus sonhos, ninguém vai roubar”.

Considerando-se que a intertextualidade, para Bakhtin, “é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos” (Barros, 1999:4), percebem-se como as falas das adolescentes e jovens conformam suas identidades, ao trazer ideias, crenças, valores e visões de mundo que dialogam entre si e que se reforçam, se contestam, se complementam. Essas falas das meninas, ao final do livro, são analisadas por uma voz autoral que busca desconstruir, com suas “100 anotações”, crenças fossilizadas de que o destino que as meninas vêm cumprindo deva ser o único possível a suas filhas e suas descendentes e mostra que é necessário o empenho do Estado, mediante políticas públicas que sejam eficazes na solução do problema.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bakhtin, Mikhail. 1979. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi. Vieira. São Paulo: Hucitec.

Bakhtin, Mikhail. 1992. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes.

Bakhtin, Mikhail. 1993. *Toward a Philosophy of the Act*. Trad. de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.

Barros, Diana Luz Pessoa de. 1999. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: Barros, Diana Luz Pessoa de; Fiorin, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, p. 1-9.

Joffe, Heléne. 1998. Degradação, desejo e ‘o outro’. In: Arruda, Ângela (Org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes. p. 109-120.

Trindade, Eliane. 2010. [2005]. *As meninas da esquina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record.

Werneck, Sandra (Dir.). 2010. *Sonhos roubados*. Produção: Sandra Werneck e Elisa Tolomelli. Roteiro: Paulo Halm et al. Europa Filmes. DVD. Dolby. 2010. 92 min. Formato de tela widescreen anamórfico.



## A EQUIPOLÊNCIA LINGUÍSTICA EM MÁRIO DE ANDRADE E SEU HERÓI SEM CARÁTER

Sâmella Michelly Freitas RUSSO<sup>40</sup>

### RESUMO

Escrito em 1928, no auge do movimento modernista, e precursor daquilo que Robert Stam chamou de “realismo mágico”, o romance *Macunaíma* de Mário de Andrade explora as idiossincrasias da língua portuguesa para fazer ressoar uma linguagem genuinamente nacional. A exemplo do que ocorreu com as vanguardas europeias, em *Macunaíma* deparamo-nos com o uso de elementos arcaicos da cultura indigenista brasileira na construção de um romance polifônico. O texto romanescos perpassa a dicotomia estabelecida entre o arcaico e o moderno, o primitivo e o civilizado, colocando em equipolência o erudito e a tradição popular. Ao recorrer a elementos primitivos e arcaicos da língua na construção de seu texto, Mário de Andrade faz ressoar as premissas modernistas de 1922, fundamentadas na recusa das convenções de um realismo mimético. A narrativa agrega o sincretismo linguístico emanado das lendas luso-brasileiras, amazonenses e africanas na constituição do espaço romanescos e reverbera o pensamento bakhtiniano em suas mais variadas instâncias: o mundo carnavalizado, a presença das múltiplas vozes e a polifonia cultural. Comparado à Odisseia brasileira, *Macunaíma* reveste-se de um primoroso trabalho linguístico, que permite o contato, o diálogo e a metamorfose de linguagens diametralmente opostas, aproximando-se da sátira menipeia. Os personagens são submetidos a transformações mágicas, convergindo no poder de renovação desse povo que habita o mundo andradiano. Pretende-se assim analisar de que forma a prosa-poesia polifônica e a miscelânea linguística de *Macunaíma* e seu herói sem caráter convergem na representação de uma literatura utópica, que almeja engendrar uma nacionalidade imaginária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Macunaíma; equipolência linguística; carnavalização; cultura.

---

40 Universidade de Brasília (UnB). Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT. Apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF). QRSW 1, Bloco A2, Edifício San Martin, Apt. 306, 70.675-102, Brasília/DF, Brasil. [samellarusso@gmail.com](mailto:samellarusso@gmail.com).

## Nos recônditos modernistas

Escrito em seis dias, em 1926, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade (1893-1945) consiste em uma bricolagem narrativa repleta de amálgamas culturais e linguísticas que revelam as idiossincrasias que permeiam a constituição de brasilidade. Sob a conjectura estética advinda da Semana de Arte Moderna de 1922, o texto andradiano publicado em 1928, formal e tematicamente complexo, mostra-se assim um projeto literário coerente com as premissas modernistas propaladas no Brasil, movimento que reuniu artistas em torno do objetivo de responder às vanguardas europeias, por meio da transformação da linguagem poética:

Mesmo quando não procuravam subverter a gramática, os modernistas promoveram uma valorização diferente do léxico, paralela à renovação dos assuntos. O seu desejo principal foi o de serem atuais, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna. (...) tomaram por temas as coisas quotidianas, descrevendo-as com palavras de todo dia, combatendo a literatura discursiva e pomposa, o estilo retórico e sonoro com que os seus antecessores abordavam as coisas mais simples (Candido; Castelo, 2001:12-13).

Em um momento em que o mundo urbano-industrial concebe uma percepção muito mais nítida de cidade, representada no Brasil pela grande São Paulo, Mário já insinua sua preocupação com essa nova realidade social em seu livro de poesia *Pauliceia desvairada* (1922), mostrando a dicotomia entre o arcaico e o moderno, o primitivo e o civilizado. Essa mesma dicotomia será habilmente transposta no texto de *Macunaíma*, além de uma nítida intenção de colocar em equipolência<sup>41</sup> o erudito e o popular:

Em 1928, a rapsódia de Mário de Andrade poderia servir de referência para uma crítica sobre a desigualdade dos ritmos históricos. Reconheceu-se por um lado, a máquina, o automóvel, a locomotiva e a produção fabril, mas também sua regionalidade e por outro lado, destacou-se a necessidade dos demais Estados se incorporarem ao ritmo desenfreado da cidade e do progresso. *Macunaíma* apareceu demonstrando ao mesmo tempo o primitivo e o moderno, o negro e o branco, o mítico e o materialista. Essa consciência

---

41 O conceito de equipolência encontra-se em Bakhtin: “Equipolentes são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas” (Bakhtin, 2013:5. N. do T.).

da desigualdade, da necessidade da reflexão regional, se escondeu nos mitos do progresso e da homogeneidade do moderno (Iokoi, 1991:101-111).

Ainda que inserido na lógica modernista, os projetos dos artistas envolvidos no movimento apresentam singularidades. Enquanto o *Manifesto Antropofágico* de 1928, Oswald de Andrade percebia a tecnologia como verdade inconteste e que, por essa razão, deveria ser incorporada e ressignificada quando em contato com a realidade brasileira, Mário delineia uma visão mais romântica da nossa conjuntura sociocultural.

Para Mário, essa modernização tecnológica representa não um ganho, mas a perda dos elementos intrinsecamente populares, e a essência do Brasil deveria ser buscada na cultura popular, protegida do viés comercial de uma cultura de massa. Em carta ao poeta Carlos Drummond, Mário revela parte de seu projeto nacional de caráter universalista:

De que maneira nós podemos concorrer para a grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sentimental, cheio de lembranças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização (Andrade, 2000:218).

As palavras presentes na carta são carregadas de um tom missionário e quase profético, o que conduziu parte da crítica a observar nesse projeto universalista um importante aporte para a discussão do nacionalismo e da brasilidade. Para que seja possível identificar as nuances que permeiam o texto andradiano, convém então fazer um esboço da trama, a fim de apresentar alguns episódios fundamentais para algumas análises propostas.

### ***Macunaíma: um arquétipo cultural por excelência***

Já no início da narrativa, aquele que se tornará o “herói de nossa gente” será prodigiosamente apresentado:

No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi

tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, 2013:13).

O herói tem um nascimento miraculoso, sendo filho do medo da noite, e crescerá revelando inúmeras ambiguidades: é precoce e é retardado; é adulto e é criança; é preto retinto e metamorfoseia-se em homem branco. Embalado por uma constante preguiça, rejeita o trabalho e o esforço, em um Brasil que inventa feriado novo “pros brasileiros descansarem mais” (Andrade, 2013:81), sob uma constante caracterização da ausência:

Noutras palavras, Mário indica logo — desde o título — o papel positivo da “falta”, transformando um *personagem-sem* no emblema heróico do brasileiro. (...) o seu ser sem caráter, o seu não pertencer a uma raça determinada, lhe permite atravessar e/ou resumir no seu corpo as diferenças americanas, entregando-o, no fundo, a um estado (mítico) de plenitude virtual./De fato, o vazio organiza um sentido: sentido plural, contraditório, instável, constituído através da agregação provisória de muitas linguagens, numa encruzilhada inextricável de diferenças que só na vertigem da “falta” encontram uma mediação possível, descobrem uma positividade (Finazzi-Agrò, 1991:58)

Enquanto o trabalho custoso e o esforço são rejeitados, a satisfação do herói realiza-se pelo desejo imediato da carne, em que o verbo “brincar” é utilizado usualmente em acepção sexual:

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a bôca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhio e virou num príncipe fogoso. *Brincaram*. Depois de *brincarem* três feitas, correram mato fora fazendo festinhas um pro outro. Depois das festinhas de cotucar, fizeram a das cócegas, depois se enterraram na areia, depois se queimaram com fogo de palha, isso foram muitas festinhas (Andrade, 2013:15).

Todas essas características revestem esse herói da ambivalência que define a complexidade e a ambiguidade desse Brasil. Ambivalência essa que já pode ser observada no título, em que o termo “caráter” tem duplo sentido, fazendo alusão a uma postura de um personagem inconsequente, irresponsável e desregrado, como também desprovido de uma identidade sólida e unívoca:

Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter, como indica o subtítulo do romance, é desprovido de caráter não só no sentido moral convencional, mas também no sentido de ser desprovido da coerência sociológica de um personagem verossimilhante. Etnicamente, ele é ao mesmo tempo negro, branco e índio, e, moralmente, ele pode ser egoísta, generoso, cruel, sensual e terno (Stam, 2008:418).

Em meios às mais variadas peripécias, o herói conhece a índia amazônica Ci, que inicialmente resiste às suas investidas, mas cederá e brincará com Macunaíma, resultando em um filho. No entanto, ambos acabam morrendo, e a índia Ci deixa de presente ao herói uma espécie de talismã de uso mágico: a pedra Muiraquitã. E esse será o elemento que conduzirá todo o restante da narrativa, estabelecendo função estruturante do destino do herói.

A Muiraquitã será perdida ao cair no rio, sendo comida por um peixe, que será pescado por um pescador e vendida a um comerciante, o gigante peruano-pernambucano Venceslau Pietro Pietra, que se enriquecerá na grande metrópole paulista. Macunaíma então iniciará uma empreitada visando à recuperação da pedra mágica. Metamorfoseado em homem branco, Macunaíma segue juntamente com seus irmãos para a cidade grande, episódio que permitirá que o mundo primitivo do herói entre em contato com o mundo urbano industrial do gigante.

Depois de inúmeros conflitos e investidas fantásticas, a Muiraquitã é recuperada. No entanto, após o contato com o mundo urbano e industrial, o herói parece ter perdido sua identidade primitiva: o mundo tribal amazônico perde o sentido, enquanto a cidade também não oferece a plenitude identitária.

Esse impasse evoca então o homem desterrado em sua própria terra de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, exigindo que o herói permaneça nesse entre-lugar: entre a tribo nativa e o mundo industrializado e urbano.

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequência. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (Holanda, 1956:15).

Desterrado, o destino de Macunaíma é enviesado pela perda definitiva da Muiraquitã, e seu cansaço e seu desalento diante de um mundo estranho metamorfoseiam-no em estrela: “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se

embora e banza solitário no campo vasto do céu” (Andrade, 2013:150). E o desfecho da narrativa faz ressoar uma visão de um Brasil como um lugar de perda e despossessão, e toda a trajetória desse herói, de seu nascimento até sua última metamorfose em estrela, constitui um interessante arquétipo para a discussão de brasilidade.

### **A equiplôncia linguística entre o erudito e o oral**

Mário de Andrade, antropólogo, compositor, musicólogo, poeta e romancista, foi, antes de tudo, intérprete do Brasil. Em *Macunaíma*, é possível identificar uma investigação minuciosa dos aspectos socioculturais presentes em um projeto de composição de brasilidade.

Sobre esse aspecto, Darcy Ribeiro (1995), importante pensador das configurações socioculturais dos habitantes do continente americano, dividiu esse povo em três categorias: os povos transplantados, caracterizando os americanos do Norte, colonizados pelos ingleses, que fundaram na América a Nova Inglaterra, com uma estrutura político-social pré-estabelecida; os povos testemunhos, que se referem aos povos que resistiram à ação colonizadora e que, apesar de vencidos, foram capazes de manter uma tradição cultural pré-existente, a exemplo do que ocorreu em países como o México e o Peru; e, finalmente, os povos novos.

Nessa última categoria, deparamo-nos com o Brasil, país colonizado por Portugal, que não reproduziu sua estrutura político-social no território colonizado. Com o intuito inicial de pilhagem e exploração econômica, a empreitada colonizadora portuguesa resultou em um processo de desculturação, inclusive por meio da dizimação dos povos indígenas na terra explorada. Esse processo de desculturação realizado pela atividade do colonizador português representou, na concepção andradiana, a perda da cultura original, instituindo, em seu lugar, novas formas de culturas sincréticas, que perpassará toda a narrativa de *Macunaíma*.

José Miguel Wisnik (1990), importante estudioso da obra andradiana, afirma que *Macunaíma* não trata da identidade nacional, pois simplesmente essa identidade inexistente. Afinal, como conjecturar sobre identidade em um lugar onde reina o sincretismo? Inserido na lógica das premissas modernistas, *Macunaíma* propõe muito claramente uma reflexão cultural, instituindo o questionamento: o que representa para o Brasil esse mundo urbano-industrial? E, finalmente, o que unifica essa entidade Brasil?

E a narrativa vai tecendo essa unidade e apontando como resposta a cultura popular, rural, anônima e oral, representada pelas cantigas, pelos repentes e pelo folclore.

A obra *Macunaíma* é então o resultado de um meticuloso trabalho empreendido por Mário, que empreenderá viagens ao Nordeste e à Amazônia, que serão registradas em uma espécie de diário de viagem, publicado em 1928 sob o título *O turista aprendiz*. Essa experiência engendrou uma pesquisa sistemática da linguagem rural, interiorizada e folclórica do país, ao entrar em contato com mitos indígenas e narrativas tribais, que servirá de laboratório para o herói de nossa gente conjecturado pela escrita andradiana.

As pesquisas empreendidas durante as viagens permitirá que Mário entre em contato com a obra do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, e, conseqüentemente, com uma figura mítica indígena chamada Macunaíma, que, na língua indígena-nata, significa “mau” e “proveitador”, na qual Mário encontrará a condensação das mais diversas contradições da realidade brasileira.

Mário observa então, no Brasil, duas culturas antagônicas: a escrita erudita, representada pelo intelectual letrado; e a anônima e coletiva, representada pelo povo em toda a sua oralidade. Para Eneida Maria de Souza (2008), o texto da rapsódia rompe com os padrões da linguagem escrita portuguesa, uma vez que seu programa literário é colocar em contato essas duas culturas, colocando-as em equipolência e criando o princípio norteador para a entidade Brasil.

Essa intenção fica evidenciada pela utilização de uma linguagem que incorpora a oralidade no texto escrito de sua rapsódia, esse gênero da tradição oral e da memória de um povo, sob a crença na força da palavra falada. Para tanto, foi preciso buscar as aventuras, as peripécias e os personagens de sua obrano imaginário coletivo brasileiro.

A aproximação entre cultura escrita e oral já pode ser percebida na concepção do narrador da rapsódia. A narração em terceira pessoa do singular conduz todo o texto, com exceção do último parágrafo, momento no qual o narrador assume a primeira pessoa do singular: a narrativa é escrita como tendo sido ouvida de um papagaio, em que os feitos desse herói sem caráter serão cantados pelo narrador e pela sua viola, delineando a imitação do próprio modo da cultura popular oral.

A figura do papagaio atua como metáfora da oralidade pretendida, que repete e transforma a linguagem pura, afastando-se das normas gramaticais e léxicas estabelecidas e instituindo o tom de paródia no texto:

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim

aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente (Andrade, 2013:151-152).

Assim, Mário buscará nas lendas africanas, luso-brasileiras e indigenistas os elementos fundamentais da composição de sua rapsódia, com a nítida intenção de transpor a experiência contida no diário para a literatura escrita, ao incorporar os modos de ser da cultura oral e ao apropriar-se das mais distintas manifestações populares e eruditas do imaginário literário, constituído essencialmente de discursos alheios.

Pensando o aspecto cultural, a pedra Muiraquitã deixada por Ci a Macunaíma oferece um importante instrumento de análise. Esse talismã está vinculado à cultura nativa e mítica de um povo, enquanto objeto garantidor de identidade. Quando em poder do gigante Venceslau Pietro Pietra, transforma-se em mercadoria, e seu valor passa a ser exclusivamente monetário: deixa de ser um amuleto no contexto tribal, para ser um objeto de arte na coleção do gigante com alto valor de troca, demonstrando o destino da cultura popular quando incorporada ao mundo moderno.

A alteração da grafia de vocábulos é uma constante no texto e caracteriza a apropriação da língua portuguesa no Brasil, delineando os traços distintivos em relação à língua portuguesa utilizada nos limites da Europa. Assim, a linguagem culta, formal e escrita convive com uma escrita de traços eminentemente coloquiais, como “sculhamba”, “nóis”, “milhor” e “guspia”, aproximando o texto literário da oralidade: é a concessão da liberdade à palavra, propiciando a inventividade vocabular.

Os substantivos tornam-se verbos carnavalizados, e aos personagens é possível “macumbar” e “relumear”, por meio de uma linguagem que se reveste de cores, regionalismos, sotaques e inventividades, refletindo a língua de uma Brasil multifacetado, mestiço e plurivocal:

[Macunaíma] possui um estilo modernista, antropofágico, pois se alimenta e mastiga de todas as fontes linguísticas e estilísticas. [...] Sua fala é a montagem de várias falas [...]. A crítica à realidade brasileira reside justamente na apresentação de um herói sem nenhum caráter, preguiçoso, malandro e esperto, o que seria a imagem também malandra do país (Souza, 2008:9).

Souza (1988) identifica uma espécie de desgeografização da própria língua, ao observar que não há a defesa e um centro de referência para as expressões linguísticas, com o objetivo de colocar em equipolência todas as vozes presentes no grandioso

território brasileiro. Dessa forma, desgeografizar a língua implica na transposição das fronteiras regionais em função da busca por uma consciência essencialmente nacional.

Apropriando-se de todas as formas populares e eruditas do imaginário literário e cultural que envolve o contexto latino-americano, a rapsódia andradiana coaduna-se com o projeto modernista de romper a distância entre o intelectual letrado e o povo, por meio de um herói que consiste na fusão de vários heróis das lendas latinas.

Por meio de um texto linguisticamente polifônico, que vai buscar no vocábulo africano, indígena e latino a composição linguística para a composição da rapsódia, deparamo-nos com a caracterização da instabilidade étnica e racial do herói, condensando a polifonia étnica de espaços justapostos. A própria fala desse herói multiétnico sem nenhum caráter é atravessada pelos modos de falar mais diversos e pelas metamorfoses mais fantásticas, em que a erudição será permanentemente questionada como recurso de falsa retórica:

Suas transformações étnicas enfatizam a natureza necessariamente sincrética do ser dentro do contexto da metrópole multiétnica. Como polifonias ambulantes de personalidades culturais, suas metamorfoses tornam visível e palpável o que normalmente permanece invisível: o processo constante de síncrize que ocorre quando etnias se roçam e se desfazem esfregando-se umas às outras (Stam, 2008:419).

A família constituída de Macunaíma também contribui para a instauração do discurso da miscigenação inerente ao contexto brasileiro, em que Jiguê, Manaape e Macunaíma são brasileiros natos, porém suas origens são negra, indígena e europeia:

Macunaíma nasce negro, mas fica branco ao tocar a água; porém, ele enlameia a água que Jiguê usa para se lavar em seguida, fazendo com que este último se transforme num índio pele-vermelha; menos água ainda é deixada para Manaape, que só consegue clarear as palmas das mãos e as plantas dos pés (Stam, 2008:431).

Assim, a estrutura presente no texto literário sob análise vai tecendo um expressivo mosaico das diversas realidades que compõe o território multiforme de onde se emana uma brasilidade complexa e multifacetada.

### **O realismo mágico e carnavalizado da rapsódia macunaímica**

Nesse compêndio cultural apresentado em forma de rapsódia ainda é possível identificar os mais distintos temas e recursos bakhtinianos: as inversões carnavalescas e

a polifonia cultura e textual, pois deparamo-nos com o procedimento da colagem inventiva, por meio de uma narrativa fantástica, que perpassa a experiência e a fala coletivas. Sob esse aspecto, é possível apontar a materialização do conceito de carnavalização proposto pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2013), que, ao coletar uma tradição carnavalesca na literatura, identifica nas obras romanescas heróis tirados de seu manto de mitificação. E é nesse contexto que se situa o herói sem caráter, carnavalizado em todas as suas instâncias:

A lógica do carnaval é que o mundo é virado de cabeça para baixo; os poderosos são escarnecidos e reis ridículos são entronados e destronados numa atmosfera de feliz relatividade. A figura mais poderosa em Macunaíma – o magnata industrial ubuesco e comedor de gente Pietro Pietra – é repetidas vezes entronado e destronado/(...) Mas, até mesmo Macunaíma, a despeito de sua vitória sobre Pietro, é afinal destronado. Depois de sentir uma “imensa satisfação” por ter derrotado o gigante, ele desperdiça sua vantagem ao voltar à selva com uma inútil bugiganga eletrônica da civilização consumista (Stam, 2008:426).

Susana Camargo (1977) aproxima então essa rapsódia das estruturas típicas da sátira menipeia, e vários são os elementos menipeicos presentes no texto literário: as transformações mágicas que permitem que os personagens se metamorfoseiem; a mistura anacrônica entre tempos históricos; e os espontâneos entronamentos e destronamentos repletos de comicidade:

A menipeia liberta-se totalmente daquelas limitações histórico-memorialísticas que ainda eram inerentes ao “diálogo socrático” (...), está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital. A menipeia se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção de enredo filosófica. (...) É possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia (Bakhtin, 2013:130).

Ao longo de toda a narrativa, aos personagens é permitida a transformação fantástica. Pássaros são metamorfoseados em pedras: “O berreiro foi tão imenso que encurtou o tamanho da noite e muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra” (Andrade, 2013:16); um negro retinto em príncipe lindo: “Quando o botou nos carurus e sororocas da serrapilheira, o pequeno foi crescendo foi crescendo e virou príncipe lindo” (Andrade, 2013:14); o irmão Jiguê em telefone: “Enfiou um membi na goela, virou Jiguê na máquina telefone e telefonou pra Venceslau Pietro Pietra que uma francesa queria falar com ele a respeito da máquina negócios”

(Andrade, 2013:48); um homem branco em francesa: “Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio no patriotismo pra evitar quebranto” (Andrade, 2013:48); e um negro em branco loiro de olhos azuis: “Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas” (Andrade, 2013:37).

As transmutações a que são submetidas os mais distintos personagens configuram o tom carnavalesco presente na narrativa, permitindo que pessoas e objetos se ressignifiquem de acordo com as necessidades impostas por uma trama que flerta constantemente com o fantástico e o cômico.

Os diferentes personagens são colocados na praça pública carnavalesca, nesse carnaval que “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (Bakhtin, 2013:141), permitindo que, como em *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, combine “duas tradições carnavalescas: o erudito, a tradição literária da menipeia, e a tradição popular do carnaval enquanto poética” (Stam, 2008:416).

Em *Macunaíma*, Mário inaugura aquilo que o teórico Robert Stam (2008) denominou “realismo mágico”. Por meio de uma rapsódia que se apropria dos elementos mais arcaicos e primitivos da cultura anônima e interiorizada, a linguagem literária do texto revela todo o sincretismo na constituição ainda incipiente de uma pretendida brasilidade: “A linguagem do romance é sincrética, entremeando palavras africanas, indígenas e portuguesas; é um discurso imaginado que carrega, por assim dizer, os genes linguísticos de todos os imigrantes indígenas, africanos e europeus do Brasil” (Stam, 2008:416).

Macunaíma extrai o gênio linguístico do povo brasileiro amalgamando suas piadas, lendas, canções, rimas infantis e gírias numa sala panfolclórica. Ao abraçar o que os modernistas muitas vezes chamaram de “erros criativos” do povo, o romance soa como um alarido bárbaro de protestos contra uma dupla colonização, primeiro pela Europa colonizadora e segundo pela elite cultural dominada pelos europeus dentro do Brasil (Stam, 2008:420).

O valor literário da prosa andradiana é inegável no contexto brasileiro, no entanto, deve-se admitir que não está inserida na literatura *stricto sensu* canônica, em razão de, segundo Stam (2008), ter sido escrito na língua “errada”. O equívoco da escolha linguística é, no entanto, o elemento que conduz todo o processo de criação

literária, pois são as diversas línguas que compõem o texto que determinaram o compósito discursivo.

Escrito na língua falada do povo, errada ou certa, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* integra incontestavelmente o imaginário coletivo atual da literatura brasileira, ainda que se reconheça que esse projeto literário já surja tangenciado por uma espécie de pessimismo que parecia vaticinar a vitória da cultura de massa e consumo que determina a conjuntura sociocultural contemporânea.

Em 1930, o próprio Mário realizará comentário sobre sua grande rapsódia no prefácio de os *Contos de Belazarte*. Em suas observações, o autor revela esse tom pessimista e, conseqüentemente, reconhece um romantismo inócuo nesse ambíguo entre-lugar que é o Brasil:

Si esteticamente Macunaíma foi bem o ponto-de-chegada da minha experiência brasileirista, espiritualmente era para mim um beco sem saída. Si não é possível em mim siquer uma esperança de mudar meu pessimismo neste país desgraçado em que cada mocidade é um monturo nojento de fraquezas, ignorâncias, complacências e ambições paupérrimas, é por vias mais humanas que terei que cantar a elegia do caráter moribundo e a imundície de tudo quanto somos (Andrade, 1996:528).

A dedicação da rapsódia a Paulo Prado é um importante indício da consciência andradiana de um projeto fadado ao insucesso. Em *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, publicado no mesmo ano de *Macunaíma*, Prado realiza uma reflexão sobre o caráter nacional brasileiro, traçando um pessimista panorama de um povo marcado pela melancolia devido à cobiça e à luxúria imanente ao período colonial.

Em *O tupi e o alaúde*, Gilda de Mello e Souza (1979) baseia-se nessa perspectiva pessimista de Mário, ao perceber toda a ambiguidade e indeterminação que caracteriza o texto, que mais suscita questionamentos que os responde, propondo que a leitura do texto deve então engendrar o espírito reflexivo sobre a complexidade que permeia as noções de brasilidade e a ideia de entidade nacional. Assim, o caráter ambíguo que permeia a narrativa e a irresolução do herói da nossa gente parecem indicar o destino de um país que se transmuta sob a constante visada de uma brasilidade que, de tão multifacetada, torna árdua a sua definição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Mário de. 2008. *Contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir.

\_\_\_\_\_. 2000. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB-USP.

\_\_\_\_\_. 1996. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopes, Coleção Archivos, Edusp/ALLCA, Vol. 6.

\_\_\_\_\_. 2013. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro.

Andrade, Oswald de. 1976. O manifesto antropófago. In: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL.

Bakhtin, Mikhail. 2013. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária.

Camargo, Susana. 1977. *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: MassaoOhno/João Farkas.

Candido, Antonio; Castello, J. Aderaldo. 2001. *Presença da Literatura Brasileira: história e crítica*. Volume 2: modernismo. 12.ed. Rio de Janeiro: BertrandBrasil.

Finazzi-Agrò, Ettore. 1991. O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na Literatura Brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº. 1. Niterói: Rocco.

Holanda, Sérgio Buarque de. 1956. *Raízes do Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Iokoi, Zilda Márcia Gricoli. 1991. *Imagens de São Paulo: História e Historiografia. História em Debate problemas, temas e perspectivas*, ANPUH/CNPq/InFour.

Lopez, Telê Porto Ancona. 1974. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo.

Prado, Paulo. 1997. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras.

Rabelais, François. 2003. *Gargantua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

Ribeiro, Darcy. 1995. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Stam, Robert. 2008. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Souza, Eneida Maria de. 1988. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

\_\_\_\_\_. A subversão linguística de Macunaíma. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Disponível em: <[http://150.164.100.248/poslit/16\\_producao\\_pgs/Souza,E.M.2008.pdf](http://150.164.100.248/poslit/16_producao_pgs/Souza,E.M.2008.pdf)>. Acesso em 12 setembro de 2015.

Souza, Gilda de Mello e. 1979. *O Tupi e o Alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades.

Wisnik, José Miguel. 1990. A rotação das utopias-rapsódia. In Berriel, Carlos Eduardo O. (Org.), *Mário de Andrade/hoje*. São Paulo: Ensaio. pp. 179-193.