



Letras & Letras

**Imaginário, representações
literárias e deslocamentos culturais**

Organização:

Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra

Profa. Dra. Maria Goretti Ribeiro

1º Semestre 2014

Volume 30, número 1

ISSN: 1981-5239

Expediente

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor

Prof. Elmiro Santos Resende

Vice-Reitor

Prof. Eduardo Nunes Guimarães

Diretora da EDUFU

Profa. Joana Luiza Muylaert de Araújo

Diretora do Instituto de Letras e Linguística

Profa. Maria Inês Vasconcelos Felice

EDUFU – Editora e Livraria da Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 - Bloco 1S - Térreo - Campus Santa Mônica - CEP:
38.408-144 - Uberlândia - MG
Telefax: (34) 3239-4293
Email : vendas@edufu.ufu.br | www.edufu.ufu.br

Editoração: Prof. Guilherme Fromm

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Letras & Letras, v. 30, n. 1, jan/jul 2014, Uberlândia,
Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística, 1985-

Semestral.

Modo de acesso: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>

Editoração: Guilherme Fromm.

Organização: Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro; Fernando de Moraes
Gebra; Maria Goretti Ribeiro

ISSN: 1981-5239

1. Língua. 2. Literatura-Crítica, 3. Linguística.

1. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística.

CDU: 801(05)

Todos os artigos desta revista são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista, ao Instituto de Letras e Linguística e Linguística ou à Edufu.

Letras & Letras

Diretor

Guilherme Fromm (UFU)

Conselho Consultivo

Ariel Novodvorski (UFU)

Elzimar Fernanda Nunes (UFU)

José Sueli de Magalhães (UFU)

Conselho Editorial

Alceu Dias Lima (UNESP-CAR); Alice Cunha de Freitas (UFU); Angela Brambilha Cavenaghi Themudo Lessa (PUC-SP); Antônio Fernandes Júnior (CAC-UFMG); Betina Rodrigues da Cunha (UFU); Carla Nunes Vieira Tavares (UFU); Carlos A. M. Gouveia (Universidade de Lisboa); Carlos Piovezani Filho (UNESP-CAR); Carmen Lúcia Hernandez Agustini (UFU); Cleudemar Alves Fernandes (UFU); Dilma Maria de Mello (UFU); Douglas Altamiro Consolo (UNESP-IBILCE); Dulce do Carmo Franceschini (UFU); Dylia Lysardo Dias (UFSJ); Eduardo de Faria Coutinho (UFRJ); Elaine Cristina Cintra (UFU); Eliana Dias (UFU); Eliane Mara Silveira (UFU); Elisabeth Brait (PUC-SP); Elzimar Fernanda Nunes (UFU); Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU); Ernesto Sérgio Bertoldo (UFU); Emília Mendes (UFMG); Félix Bugueño Miranda (UFRGS); Fernanda Costas Ribas (UFU); Fernanda Mussalim G. L. Silveira (UFU); Flavio Benites (UFMS); Guilherme Fromm (UFU); Ida Lucia Machado (UFMG); Ingedore V. Koch (UNICAMP); Irenilde Pereira dos Santos (USP - UNICSUL); Ismael Ângelo Cintra (UNESP-CAR); Ivã Carlos Lopes (UNESP - IBILCE); Ivan Marcos Ribeiro (UFU); Iza Quelhas (UERJ); Jacy Alves de Seixas (UFU); Jair Tadeu da Fonseca (UFSC); Jean-Jacques Courtine (Université de Paris III/Sorbonne Nouvelle); Joana Luíza Muylaert de Araújo (UFU); João Antônio de Moraes (UFRJ/SJRP); João Bôscio Cabral dos Santos (UFU); Joaquim Alves de Aguiar (USP); John Milton (USP); José Guillermo Milan Ramos (UNINCOR); José Luiz Meurer (UFSC); José Olímpio Magalhães (UFMG); José Sueli de Magalhães (UFU); Juliana Santini (UFU); Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU); Leila Bárbara (PUC-SP); Leonardo Francisco Soares (UFU); Lília Maria Eloísa Alphonse de Francis (UFU); Luciana Borges (UFG); Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luiz Carlos Travaglia (UFU); Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP-CAR); Luiz Paulo da Moita Lopes (UFRJ); Luzmara Curcino Ferreira (UNESP-CAR); Márcio Roberto Soares Dias (UESB); Marco Antônio Villarta-Neder (UNITAU); Margarita Correia (Universidade de Lisboa); Maria Aparecida Caltabiano M. B. da Silva (PUC-SP); Maria Aparecida Resende Ottoni (UFU); Maria Bernadete Gonçalves dos Santos (UFU); Maria Cecília Camargo Magalhães (PUC-SP); Maria Cecília de Lima (UFU); Maria Cristina Damionovic (UFPE); Maria das Graças Fonseca Andrade (UESB); Maria do Rosário Valencise Gregolin (UNESP-CAR); Maria Francelina Silami Ibrahim Drummond (UFU); Maria Helena de Paula (UFG-CAC); Maria Imaculada Cavalcanti (UFG-CAC); Maria Inês de Almeida (UFMG); Maria Inês Vasconcelos Felice (UFU); Maria Ivonete Santos Silva (UFU); Maria José Rodrigues Faria Coracini (UNICAMP); Maria Luiza Braga (UFRJ); Maria Suzana Moreira do Carmo (UFU); Marisa Martins Gama- Khalil (UFU); Maura Alves de Freitas Rocha (UFU); Mike Scott (Universidade de Liverpool); Moacir Lopes de Camargos (UNIPAMPA); Nélia Scott (Universidade de Liverpool); Nilton Milanez (UESB); Orlando Nunes de Amorim (UNESP-IBILCE); Orlando Vian Júnior (UFRN); Oziris Borges Filho (UFTM); Paulo Fonseca Andrade (UFU); Pedro Monteiro (UFU); Regma Santos (UFG/CA); Regina Igel (University of Maryland College Park); Roberto Acizelo de Souza (UERJ); Roxane Helena Rodrigues Rojo (UFRJ); Sérgio Ifa (UFAL); Simone Azevedo Floripi (UFU); Simone Tiemi Hashiguti (UFU); Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG-CAC); Sueli Salles Fidalgo (PUC-SP); Susana Borneo Funk (UFSC); Suzi Frankl Sperber (UNICAMP); Valeska Souza (UFTM); Vera Follain de Figueiredo (PUC/RJ); Vera Lúcia Carvalho Casa Nova (UFMG); Waldenice Moreira Cano (UFU); Waldenor Barros Moraes Filho (UFU); William Augusto de Menezes (UFOP); William Mineo Tagata (UFU).

Participaram dessa edição como pareceristas *ad hoc*:

Adriana Santos Corrêa (UnB)

André Luis de Araújo (FAJE)

Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)

Fernando de Moraes Gebra (UFFS)

Gilvan de Melo Santos (UEPB)

José Quintão de Oliveira (USP)

Keli Cristina Pacheco (UFSC)

Luciana Borges (CNPq)

Márcio Roberto Soares Dias (UESB)

Maria Cristina Batalha (UERJ)

Maria das Graças Fonseca Andrade (UESB)

Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari (UNESP/Assis)

Maria Generosa Ferreira Souto (UNIMONTES)

Maria Imaculada Cavalcanti

Michelle Vasconcelo Oliveira do Nascimento (FURG)

Noemi Camos Freitas Vieira

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

Rosângela Maria Soares de Queiroz (UEPB)

Valéria S. Brisolará (UniRitter)

Sumário

Expediente.....	2
Apresentação.....	6
Artigos	18
Victor Frankenstein, um Prometeu moderno? Sob o olhar do imaginário educacional..	18
O imaginário progressista da cidade de São Paulo na canção popular.....	38
O tema do amor em “Bruma (A Estrela Vermelha)”, de Murilo Rubião	52
Magia, encantamento e outros sortilégios no teatro burlesco de Antônio José da Silva.	62
<i>O jardim de si</i> : o imaginário de Claudia Roquette-Pinto	76
A construção imagético-imaginária do não-lugar do desejo em <i>Vou-me embora pra Pasárgada</i> , de Manuel Bandeira.....	103
"O Aleph" e o estranhamento da linguagem.....	120
O simbolismo vegetal em “Versos Verdes”, de Gilka Machado	129
The diurnal order of the image in <i>Dracula</i>	144
Imaginário do Cangaço: da poética carolíngia ao folheto de cordel e cinema	161
Gloriosos pois fingidos: o esvaimento dos deuses e o consílio marítimo d’ <i>Os Lusíadas</i>	177
Realidade e representação cultural em Le Clezio	190
O insólito na literatura e a cosmóvisão africana	207
<i>Lorde</i> , de João Gilberto Noll: sob um olhar da teoria do imaginário.....	219
Urbes ou caos: configurações contemporâneas.....	232

Apresentação

Não obstante o surpreendente progresso científico e tecnológico, os conflitos socioculturais e psicológicos que a humanidade vem enfrentando ao longo de uma centúria de cerebralismo, de messianismo proletário e de desorientação política e religiosa, o imaginário ainda se impõe como “essência do espírito”, irrompendo, aqui e ali, nas expressões do “pensamento selvagem” sem ocultar sua ligação matricial com o inconsciente coletivo. Assistimos ao retorno dos mitos ou à sua reintegração, fato justificado pelo exotismo de imageries estrangeiras, pela tentativa de conhecimento das realidades metafísicas, pela resistente sedução do sagrado, pela busca de revelação dos mistérios da morte que ainda desafiam o homem, pela necessidade de explicação do sobrenatural, pela tentativa de domínio das dimensões psicológicas e espirituais, até pela preponderância da imaginação simbólica na vida humana.

Excluída do campo dos interesses filosóficos e científicos como a “louca da casa” (para usar expressão cara a Gilbert Durand) em favor do pensamento cartesiano, da moral kantiana e do puro racionalismo – este que, paradoxalmente, nunca se libertou da sensibilidade e das especulações abstracionistas, não subsistindo à necessidade urgente de conhecer e explicar certas realidades psicoespirituais – a imaginação vem se reabilitando desde os fins do século XIX. Irmã da razão, motivadora do progresso, inspiradora das descobertas, ela volta a explorar o território “imaginal” dos sentidos, do inefável, do transcendente, dos enredos míticos, atitude que põe em xeque o real do qual se liberta o imaginário para modificar as “imagens primeiras” do mundo por meio de uma tradução mental pessoal ou coletiva. A rejeição ao imaginário se relaciona com a questão complexa do controle ideológico que, permeando a circulação de imagens mítico-simbólicas, estabelece, no âmbito das artes em geral, leituras parciais do imaginário “clássico”, religioso, étnico-regional e histórico.

Fruto de um processo histórico lento e polêmico, a revalorização do imaginário resulta, na atualidade, do entrecruzamento de vários campos do saber: desde o domínio da imagem, das modernas teorias do mito e do enfoque mitológico-ritualístico das artes, principalmente da literatura; passando pelos métodos psicanalíticos que interpretam as figurações do inconsciente; até os estudos científicos e filosóficos de diversas procedências que têm se ocupado da função simbolizante da imaginação, em todas as áreas de atuação humana, e da definição das “imagens primeiras”, como fonte do conhecimento que precedeu a ciência. O profundo significado da busca de identidade no mundo e a necessidade de dominar o destino do homem também justificam esse regresso ao imaginário na contemporaneidade.

As investigações do inconsciente, responsáveis pela aceitação das realidades simbólicas e pela valorização do imaginário, constituíram-se, a partir do século XX, num desafio para a razão

filosófica ao pôr em evidência o estatuto da consciência-no-mundo, pois o ser-no-mundo desdobra-se num discurso que ordena o sentido das coisas, enquanto as manifestações do inconsciente refletem o impenetrável mundo das fantasias. Por seu turno, a sociologia ampliou e modernizou certas formas de apreensão do imaginário, tornando-o um dos elementos fundamentais de algumas áreas do conhecimento e da cultura do século XX. No plano filosófico, a preferência pelo mito relacionou-se aos progressos históricos e ideológicos europeus, surgindo novas tendências; dentre elas, a etnologia antievolucionista, que aprofundou a interpretação da mitologia delineando novos enfoques do pensamento mítico sob uma perspectiva mais ampla do ponto de vista da linguagem, da imaginação e do símbolo.

“Conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens”, segundo Durand (2002, p.18), o imaginário concentra as experiências existenciais humanas desde o nascimento até a morte e, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o sentido simbólico para existir e se exprimir. Com efeito, evidencia-se no campo do imaginário uma tensão entre natureza e cultura, iluminismo e misticismo, matéria e espírito, ideologia e utopia, sonho e realidade, bem como se veiculam as incertezas da ciência, a complexidade dos dramas humanos e a riqueza da imaginação conservada pelo inconsciente coletivo.

Implicando representação de imagens como tradução mental da realidade exterior percebida pelos sentidos, ocupando apenas uma fração do campo da representação, que ultrapassa o processo mental, intelectual ou cognitivo: o imaginário não nega totalmente o real sensorial ou social, mas o transfigura, deslocando-o para um plano de novas relações em que as imagens apresentam uma aparência de real, fazendo-as aparecer do modo que não são dadas a conhecer no ato simples da percepção. O que identifica o imaginário é que ele instiga uma resposta emocional frequentemente fora de proporção com aquilo que a realidade imanente apresenta, refletindo um caráter não-racional do real que evoca.

O movimento em direção ao imaginário que se expressa na linguagem simbólica focaliza, na imaginação pessoal e cultural, as imagens que subsidiam a base criativa da mente e do espírito; abrindo as questões da vida à reflexão cultural e transpessoal em que imagens universais configuradas como arquétipos, símbolos e metáforas assumem a categoria de “motivos” que dinamizam o pensamento na inteligibilidade fisionômica do mundo.

O símbolo sempre existiu nas artes, dada a necessidade inerente do ser humano de estabelecer comunicações com o sagrado. Edgar Morin, no livro *O homem e a morte*, comenta que na era paleolítica, já haviam sido encontradas nas cavernas desenhos de mortos partilhando os mesmos espaços dos vivos (1970, p.149), o que mostra a preocupação com o mundo transcendental. O ser humano apresenta, desde tempos imemoriais, a necessidade de simbolizar. No ritual da Eucaristia cristã, por intermédio da nossa capacidade de simbolizar, o pão e o vinho

convertem-se, respectivamente, no corpo e no sangue de Cristo. O “corpo que será entregue por vós” somado ao “sangue da nova e eterna aliança” constituem símbolos fundamentais no discurso religioso. Em religiões afro-brasileiras, como o Candomblé, os orixás representam arquétipos da personalidade do ser humano. Para se religar ao transcendente e abstrato, faz-se necessária a vivência de símbolos no imanente e no concreto.

Todavia, a vivência do sagrado foi se perdendo em períodos relacionados à ascensão econômica da classe burguesa, que esteve por trás da primeira e da segunda revolução industrial, respectivamente, no final do século XVIII e no final do XIX, configurando, ideologicamente, estéticas literárias marcadas por um paroxismo racionalista e por uma visão mecanicista do mundo: o Neoclassicismo (século XVIII), o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo (século XIX). Como reação a essa vertente materialista, estéticas como o Romantismo e o Simbolismo constituem, ideologicamente, segundo Karl Manheim (citado por Alfredo Bosi), uma reação de estratos pré-burgueses e anti-burgueses ao racionalismo burguês. Essas estéticas propõem um retorno ao subjetivo, ao inconsciente e ao irracional, como oposição, segundo Ana Mello, ao "paroxismo do racionalismo ocidental" (2000. p.117). O movimento simbolista representou, nesse sentido, uma vivência plena do símbolo como linguagem que apresenta várias camadas interpretativas.

Autores como Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé demonstraram grande fascínio com essa linguagem caleidoscópica do símbolo, que deveria ser acessível a todos os sentidos para o primeiro, e sugestiva e capaz de propiciar o desvendamento gradual do poema por parte do leitor, conforme o segundo. Antes deles, nas Flores do mal, particularmente no soneto “Correspondências”, Charles Baudelaire afirmava a importância capital do símbolo como religião do mundo terreno ao mundo divino, a partir das correspondências entre essas duas esferas de realidade. O símbolo permitiria, portanto, que o ser humano novamente se religasse ao divino.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Se o símbolo, como também comenta mais tarde Fernando Pessoa, é a linguagem destinada não à nossa inteligência discursiva e racional, mas sim à nossa inteligência analógica, quem mais autorizado do que o Poeta para traduzir e decifrar esses símbolos? Em uma nota encontrada no seu espólio por Yvette Centeno, afirma o poeta dos heterônimos:

Todos os symbolos e ritos dirigem-se, não à inteligência discursiva e racional, mas à intelligencia analogica. Por isso há absurdo em se dizer que, ainda que se quizesse revelar claramente o occulto, se não poderia revelar, por não haver para elle palavras com que se diga. O símbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores à nossa intelligencia, sendo a palavra naturalmente a linguagem d'aquellas que a nossa intelligencia abrange, pois existe para as abranger (1985, p. 70-1).

Nesse sentido, a poesia é o território por excelência da articulação do imaginário por meio de mitos, arquétipos e símbolos. Conforme Ana Maria Lisboa de Mello, em *Poesia e imaginário*, “a afinidade entre mito e poesia se encontra na dimensão simbólica de que se reveste a linguagem nessas produções, ou melhor, dito: nela a linguagem volta ao seu ‘estado natural’” (2002, p.46). Tomando-se, pois, a arte como o espaço mais legítimo de expressão do imaginário mítico-simbólico, evidenciamos a literatura como atividade imaginativa por excelência, plasmadora de uma realidade simbiótica em que se amalgama o real e o ficcional, este último responsável pelo caráter metafórico que lhe é inerente.

Vela-se, de forma espontânea, na ficção literária um terceiro sentido desconhecido que provoca “visões pressentidas” e que requisita mente e alma, intelecto e subjetividade, razão e emoção para estabelecer a relação entre a dimensão do “real” referenciado no mundo objetivo e o “estranhamento” que lhe atribui o status imaginal. Todavia o que se expressa através da realidade ficcional sempre se constitui um eterno vexame para o intelecto dada a permanência de certas imagens “obsessivas”, desconhecidas e impassíveis à compreensão, que prendem o leitor nos labirintos insondáveis da linguagem primordial, fonte da qual promana a criação pela via da imaginação poética.

Apesar da importância de correntes literárias como o Simbolismo para a religação (o religare que está na base da palavra religião) do ser humano ao transcendente, historiografias literárias como a brasileira não costumam deter-se no estudo aprofundado desses autores, bem como daqueles que seguiram essa linha de sondagem interior, de vivência sagrada dos símbolos e de anseios pelos mundos transcendentais. Conforme Alfredo Bosi, na sua *História concisa da literatura brasileira*, a produção artística do Simbolismo não conseguiu “suster-se à tona das águas móveis da cultura” nem “afundar suas raízes no chão firme da realidade histórica, respondendo

às contradições desta, e não apenas a uma ou outra exigência de certos grupos culturais” (1994, p.266).

Ao contrário do posicionamento marxista de Alfredo Bosi, Soares Amora, em seu livro sobre Simbolismo, da coleção Presença da literatura portuguesa, insiste nas “suas íntimas relações com o movimento geral da cultura ocidental da época” (1969, p.24). Além disso, muitos críticos e historiadores da literatura chamam a atenção para o fato de que o aprofundamento do poeta nos estratos inconscientes, simbólicos e metafísicos possibilitou a criação de novas formas de representação poética, que serviram de ponte para as estéticas de vanguarda de início do século XX. Como se sabe, o movimento simbolista opera uma verdadeira revolução na linguagem, situando-se historicamente como transição pré-vanguardista das expressões artísticas do século XX, podendo ser considerado a aurora do Modernismo, como se percebe no discurso crítico de Gilberto Mendonça Telles, em Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: “[...] as pesquisas sobre o subconsciente e a predominância deste nas artes contemporâneas acabaram por incorporar o símbolo definitivamente como uma das forças expressivas da linguagem poética” (2000, p.44).

Os movimentos de vanguarda europeia, como Expressionismo, Surrealismo e Cubismo, desconstruem a interpretação simplista conceito aristotélico da mimese como imitação do real concreto, muito presente na estética realista-naturalista. A realidade empírica passa a ser usada apenas para, “facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência” (Expressionismo), fornecer “apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo” (Surrealismo), ou ser “apenas ponto de partida de uma redução a suas configurações geométricas subjacentes” (Cubismo) (1996, p.76). Além dos experimentos com a linguagem, as vanguardas propõem outras formas de pensamento ignoradas pelo positivismo e o cientificismo em vigor na segunda metade do século XIX, como o pensamento mítico e mágico, advindos de outras matrizes culturais como a africana e a indígena.

De igual maneira, a crítica do imaginário opõe-se à corrente racionalista de origem aristotélica, que supervalorizava o pensamento lógico-racional. No artigo “Narciso em Dora Ferreira da Silva: autoconhecimento e morte”, após citar a conceituação de Gilbert Durant sobre o imaginário, Priscilla da Silva Rocha posiciona-se de maneira contundente e relevante: “Isso significa que o imaginário não é apenas fantasia delirante e desprovida de valor, ele vai além e tem importância idêntica àquela dada, desde Aristóteles, ao pensamento lógico-racional” (2011, p.69). Ainda citando Silva Rocha: “É através das imagens que grandes temas, isto é, temas recorrentes em todos os tempos e em inúmeras e diferentes sociedades convergem e se organizam” (2011, p.69).

A relação do ser humano com o inconsciente e o sagrado é mediada por símbolos, mitos e imagens, que conseguem fornecer uma via de acesso às esferas oníricas e metafísicas. Nas

produções literárias, a crítica do imaginário procura investigar a relação sintático-semântica das imagens na estrutura linguística do texto, isto é, como os símbolos, os mitos e as imagens se articulam em estruturas linguísticas e artísticas, formando efeitos de sentidos.

A partir dos estudos de Paul Ricoeur, Gilbert Durand aponta três dimensões do símbolo: cósmica (relacionada ao mundo que o rodeia), onírica (ao se ligar a elementos provindos dos nossos sonhos), e poética (como produto da linguagem). Esses símbolos permitem que imagens primordiais possam ser conhecidas (ainda que parcialmente), pois, para Bachelard, a imagem é uma expressão arquetípica, isto é, intemporal, ao se repetir em várias culturas, em distintos tempos e espaços. Posição correlata é assumida por Anatol Rosenfeld, segundo o qual as configurações arquetípicas do ser humano são “intemporais como é intemporal o “tempo mítico” que, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltando sobre si mesmo” (1996, p.89)

Tecelã de uma linguagem híbrida, a metáfora cria uma expectativa maior quando tece imagens arquetípicas que, fundamentalmente, consistem em polissemias e polivalências, em significados mais ricos, abrangentes e profundos, promovendo, portanto, acesso ao imaginário mítico e simbólico e à natureza inapreensível e misteriosa dos arquétipos que ali se manifestam. Este outro aspecto da imagem do mundo que só se consegue avaliar na sua dualidade incompatível é a matéria prima da literatura pejada de herança cultural.

O imaginário literário, catalizador de arquétipos, mitos e símbolos por meio da linguagem figurada, correspondente aos estados de espírito ancestrais, que perceberam os fenômenos inexplicáveis, as imagens amorfas e polimorfos do mundo, nomeando-as, sacralizando-as e descrevendo-as na forma de rituais. O objeto literário em que flui o imaginário conserva uma reserva particular dessas imagens estranhas e ambíguas totalmente voltadas para o interior do homem que, ultrapassando a consciência, anteriores a qualquer projeção, não são inventadas por uma mente errante, mas constituem a vida psíquica a priori. Por meio do imaginário o escritor projeta seus mitos particulares, de modo que sempre está oculto um modelo arcaico venerável ou uma matéria inapreensível por se traduzir no objeto literário, revestido com roupagem nova e desconcertante que empresta a esse objeto artístico uma forma sui generis de ser-no-mundo.

A alma manifesta-se por intermédio do imaginário, de modo que o escritor não inventa imagens psíquicas, mas as revela no ato criador, expressando conteúdos conscientes e inconscientes no espaço textual. A partir da irrupção dessas imagens chega-se ao ontologicamente humano propiciado pela imaginação e pelo imaginário subjacentes a todo processo perceptual e cognitivo. Abrindo imensuráveis possibilidades de ser e de existir por meio da linguagem mítica, simbólica e metafórica, o imaginário literário cria deuses, espelha a alma, presentifica o espírito e ajuda a construir o real em imagens tanto de natureza concreta quanto abstrata, situando-as no

universo do maravilhoso, do fantástico, do estranho. Rompendo a linha do tempo que liga o presente ao passado, o moderno ao arcaico e ao porvir, o imaginário se manifesta, de forma incontrolável, nas fantasias literárias fornecendo-lhe novos significados.

Ora, se o mundo é do jeito que captamos consciente ou inconscientemente através de imagens e conteúdos psíquicos, é através dos sonhos e do imaginário artístico que exploramos o possível e o impossível. Sendo a literatura uma criação imaginal por excelência e uma atividade psicológica, o escritor cria o mundo ficcional com os conteúdos que estão constelados na sua psique. Deste modo, além da função sintetizadora e transformadora do real, o imaginário literário realiza mudanças decisivas na percepção do mundo ficcional porque está enredado com a subjetividade criativa. É impossível ao homem comunicar uma realidade numinosa ou desconhecida sem que empregue a linguagem simbólica que, em sua origem, corresponde ao âmago imaginal das realidades subjetivas, mas que não pertencem a ele: é ele que pertence a essas realidades que lhe vêm através das representações como imagens ou sistemas de imagens mentais e psicológicas entendidas como “fantasia do espírito”, uma vez que a psique não é baseada no cérebro ou na mente, mas na alma, uma realidade que está entre a matéria intelectual ou a coisa e a metafísica.

Existe uma realidade primordial independente – o mundo imaginal – facilmente confundida com o reino da confluência entre matéria e espírito, que resulta na confusa versão moderna de uma *participation mystique* do homem primitivo com a natureza. O escritor literário, assim como o homem primitivo, é um criador de mitos pela palavra comprometida com a percepção estética e com a emoção extática; ambas direcionam a mente para uma espécie de foco espiritual. O escritor literário não imagina o mundo à distância, mas introjeta esse mundo e fica cativo do que nele está imerso, representando-o no ato criador pela imagem simbólica. Desta maneira, o imaginário literário compreende a correlação entre a realidade mimética e o psiquismo; uma forma de imersão mental e anímica para estabelecer uma ponte entre o museu da memória, compreendido como preservação do original, e alguma coisa na ordem do não-dito, da não-linguagem através da qual se transita para uma instância pré-lógica.

Carregado de afetividade criativa, o objeto estético representa uma forma peculiar de vivência íntima, ampla, de um mergulho na profundidade das coisas, notadamente caracterizado por conteúdos incompreensíveis, sublimes, que parecem provir de mundos desconhecidos e enigmáticos, ora como manifestações surpreendentes, inexplicáveis, ora como acontecimentos mágicos, maravilhosos e fantásticos, cuja natureza fascina, ainda que provoque questionamentos. Envolto por essa aura estranha da percepção imaginal, denominada “devaneio poético” por Bachelard – misto de fábula, sinfonia e pesadelo, enigma a acenar imperiosamente dos abismos sombrios do sonho, da fantasia – a imaginação literária efetiva, assim, um código simbólico que

coloca a razão em nível de alienante indagação, enquanto articula o ambíguo e conotativo universo da psique humana, aberto à encenação de personagens, tempos e espaços absolutamente alheios à realidade exterior.

Quando se abre à experiência do imaginário, a arte literária alcança o plano mitopoético, suscitando, axiomáticamente, uma imersão no mundo bifacetado dos símbolos, no universo aparente dos mitos e nos labirintos do inconsciente. O sistema dinâmico dos símbolos, ao expressar os arquétipos, tende a compor o mito. A recordação e a realização do mito ocorrem, segundo Mircea Eliade, por ritos relacionados à dimensão do sagrado (1996, p.90). Tomando o mito na sua retórica primária (este, que organiza e estrutura o imaginário), descrevendo as estruturas psíquicas para restituir os conteúdos arquetípicos ao seu lugar de origem, o objeto literário, em particular, e as artes, de uma forma geral, requisitam um método de abordagem que alcance toda essa dimensão do imaginário.

Anatol Rosenfeld, por exemplo, por meio de uma abordagem intersemiótica de correspondência entre as artes, aborda a repetição das estruturas arquetípicas e a configuração do tempo mítico no romance moderno (1996, p.89). Assim, os mitos e os arquétipos da expulsão do paraíso, da conspurcação da terra, dos heróis despedaçados, mas sempre recompostos, do eterno retorno, do pacto diabólico realizado por Fausto, dentre outros tantos, são relidos de distintas maneiras, na modernidade (1996, p.89-91).

Postas essas considerações, o presente dossiê temático – Imaginário, representações literárias e deslocamentos culturais – abarca trabalhos que contemplam questões teóricas e metodológicas do estudo do imaginário, as representações artísticas em torno das releituras dos mitos, as relações entre história, memória e imaginário na criação literária, e outros temas relacionados aos estudos das imagens, dos símbolos e dos mitos como expressões arquetípicas de uma obra de arte.

Abrindo os trabalhos, em *Victor Frankenstein, um Prometeu moderno? Sob o olhar do imaginário educacional*, Alberto Filipe Ribeiro de Abreu Araújo e Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães buscam no famoso romance gótico de Mary Shelley uma compreensão do mito prometeico que responda a questões fundamentais sobre as relações entre mestre e discípulo, tomando-as enquanto variação da relação arquetípica entre Pai e Filho (ou Criador e Criatura), lembrando que ambas compartilham entre si a desafiadora tarefa de “fabricar o humano”.

A seguir, *O imaginário progressista da cidade de São Paulo na canção popular*, de Álvaro Antônio Caretta procura entender o papel da canção popular na formação do imaginário coletivo urbano. O autor faz conversar entre si diversas canções, compostas ao tempo do IV Centenário de São Paulo, dando também espaço para discursos outros da mesma época. O recorte

temporal permite que o estudo se concentre num ponto decisivo da elaboração da mítica modernista do progresso e do futuro associada à metrópole paulistana.

Em *O tema do amor em "Bruma (A Estrela Vermelha)"*, de Murilo Rubião, Ilma Socorro Gonçalves Vieira explora a intrigante arte literária de Rubião, investindo no desvelamento da densa simbologia que perpassa o conto. A autora demonstra como o mito do amor (e sua carga de paixões) sustenta a tessitura da obra, conformando a imagética composta por Rubião e dando à linguagem fantástica empregada pelo personagem-narrador um sentido existencial e um sentido transcendental.

Kenia Maria de Almeida Pereira dedica-se, em *Magia, encantamento e outros sortilégios no teatro burlesco de Antônio José da Silva*, a examinar o imaginário cultural posto a serviço da Inquisição portuguesa do século XVIII, bem como a presença dessas crenças populares na obra do dramaturgo luso-brasileiro. Demonstrando como um irônico discurso de "caça às bruxas", sempre colocado na boca de bobos ou graciosos, funciona como uma crítica da ambiguidade popular sobre a figura das bruxas e feiticeiros.

Em *O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto*, Antonio Rediver Guizzo obtém uma compreensão aguda da lírica da carioca Claudia Roquette-Pinto, evidenciando que o imaginário da poeta marca-se por um movimento pendular entre as imagens diurnas e noturnas, numa dialética que caracteriza o Regime noturno sintético. O pesquisador conclui que, por meio de tal alternância, a poesia contemporânea da artista: "traduz a complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso"

A construção imagético-imaginária do não-lugar do desejo em Vou-me embora pra Pasárgada, de Manuel Bandeira, Monaliza Rios Silva e Milena Karine de Souza Wanderley investiga a presença do mito do Paraíso cristão no texto de Bandeira, tomando-o como uma desconstrução da versão excludente de Paraíso pós-morte, difundida pela Igreja e consagrada literariamente em *A Divina Comédia*. As autoras evidenciam como Bandeira se contrapõe à visão de Dante, nutrindo-se mormente do poder criador do símbolo poético.

"O Aleph" e o estranhamento da linguagem, de Anelise de Oliveira e Rogério Caetano de Almeida, volta-se para um conto de Jorge Luís Borges, detendo-se especialmente na imagética do Aleph, objeto maravilhoso que surge na narrativa como "um duplo perfeito do mundo". A partir daí, eles examinam as relações nada transparentes entre o mundo e seu duplo: a linguagem, compreendida como símbolo; assumindo então que o conto realiza "uma profunda reflexão sobre a metalinguagem como (in)capacidade de se expressar".

Outro artigo que também se baseia nas teorias de Durand, *O simbolismo vegetal em "Versos Verdes"*, de Gilka Machado, escrito por Juliana de Souza da Silva, examina o poema procurando explicitar os sentidos que a simbólica da natureza, principalmente da vegetação,

assume na meditação sobre a esperança que percorre o texto. Observando o papel essencial do tópico da regeneração no contexto imagético do poema, o trabalho concebe a Esperança de Gilka como uma presentificação do arquétipo da Grande Mãe.

Outra obra gótica recebe atenção, agora no trabalho *The diurnal order of the image in Dracula*, de Claudio Vescia Zanini, que aborda a composição do vampiro de Bram Stoker por meio do imaginário do Regime Diurno, com sua dinâmica de símbolos antitéticos. O artigo elenca e analisa a composição do conde Drácula a partir dos pares maniqueístas do simbolismo diurno (bestial x divino, queda x ascensão, luz x trevas), para concluir que o romance pode ser tomado como uma metáfora das ambiguidades da Inglaterra vitoriana.

Gilvan de Melo Santos, em *Imaginário do Cangaço: da poética carolíngia ao folheto de cordel e cinema*, mapeia as múltiplas confluências simbólicas que desaguaram no imaginário do cangaço brasileiro, em suas diversas versões e suportes. Além de Durand, o autor busca também conceitos de Mikhail Bakhtin e de Paul Zumthor para analisar desde alguns dos mais seminais folhetos de cordel até uma decisiva produção fílmica voltada à temática, logrando pôr em debate obras de diferentes momentos e diferentes linguagens.

Gloriosos pois fingidos: o esvaimento dos deuses e o consílio marítimo d'Os Lusíadas, de Luis Maffei, lida com o poema crucial da literatura em língua portuguesa, partindo das teses de Hauser sobre o maneirismo. O artigo realça como a crise do pensamento europeu, que informou o texto camoniano, ainda conserva a potencialidade da obra para gerar leituras contraditórias, tais como o debate a respeito do papel a representação de Baco assume no poema, examinada de perto por Maffei, em representativa fortuna crítica da epopeia.

Por sua vez, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, em *Realidade e representação cultural em Le Clézio*, assume um olhar múltiplo para tratar da também múltipla (e lacunar) representação identitária que o escritor ganhador do Nobel de 2008 elabora na inovadora obra *Révolutions*, a meio-termo entre a ficção e a memória. A autora aprecia o percurso espaço-temporal-afetivo do personagem-narrador Jean como um ritual iniciático, que marca um ponto determinante da busca (ao final sempre transitória) de si mesmo e do outro.

Em *O insólito na literatura e a cosmovisão africana*, Débora Jael Rodrigues Vargas e Regina da Costa da Silveira efetuam uma instigante discussão que repensa a concepção tradicional, todoroviana, de literatura fantástica ou insólita, a qual segue uma perspectiva eurocêntrica, que opõe pensamento racional e pensamento mágico. Apoiando-se nas proposições de dois poetas africanos, o artigo explora outras possibilidades de compreender a presença da ancestral cosmovisão animista na cultura e na literatura africanas.

Os conceitos de Durand e Bachelard fundamentam *Lorde, de João Gilberto Noll: sob um olhar da teoria do imaginário*, de Cibele Hechel Colares da Costa, em que o romance de Noll é

lido numa postura mitocrítica, que encontra na narrativa pós-moderna uma atualização do mito de Narciso. Observando ainda uma simbólica dos fluidos corporais, o estudo propõe que o percurso de individualização do protagonista-narrador, num resgate de si mesmo, seja o tema metaforizado pelo imaginário narcísico do texto.

Por fim, coloca-se o trabalho de Mairin Linck Piva, *Urbes ou caos: configurações contemporâneas*, sobre a narrativa de Caio Fernando Abreu. Utilizando os pressupostos de Maffesoli, Durand e Bachelard para examinar as imagens e símbolos da espacialidade urbana (colhidos numa respeitável amostragem da obra do escritor gaúcho), a autora realça o vazio existencial e a angústia desumanizadora com que o escritor representa a vivência nas metrópoles pós-modernas.

Assim, apresentamos ao leitor da presente edição da Revista Letras & Letras esta variada e instigante coleção de estudos que, somados, perfazem quinze artigos, escritos por dezenove autores, provenientes de treze instituições acadêmicas brasileiras (abrangendo quatro das cinco regiões do país) e de uma instituição acadêmica portuguesa. Obteve-se, deste modo, um painel bastante expressivo das ricas possibilidades de investigação que as reflexões teóricas sobre o imaginário, o símbolo e o mito proporcionam ao pesquisador que se preocupa com a representação literária.

Profª. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro (UFU)
Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra (UFFS)
Profª. Dra. Maria Goretti Ribeiro (UEPB)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORA, A. S. **Presença da literatura portuguesa**. Simbolismo. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968, v.4.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CENTENO, Y. **Fernando Pessoa**. O amor. A morte. A iniciação. Lisboa: A regra do jogo, 1985.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na Literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p.111-23.
- _____. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

MORIN, E. **L'homme et la mort**. Paris: Seuil, 1970. (Essais, 77).

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.75-97.

ROCHA, P. da S. Narciso em Dora Ferreira da Silva: autoconhecimento e morte. In: SOUZA, E. N. F.; COSTA, S. B. **Reflexos e sombras**: arquétipos e mitos na literatura. Goiânia: Cânone Editorial; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2011.

TELES, G. de M. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1972.

Victor Frankenstein, um Prometeu moderno¹? Sob o olhar do imaginário educacional

Victor Frankenstein, a modern Prometheus? An educational imaginary perspective

Alberto Filipe Ribeiro de Abreu Araújo*
Armando Rui Castro de Mesquita Guimarães**

RESUMO: A nossa abordagem de Frankenstein centrou-se na revisitação do personagem Victor Frankenstein mais do que na sua criação pois só podemos compreender e explicar quem o monstro se tornou através do seu criador. O mito de Frankenstein é passível de múltiplas leituras. Dentro delas privilegiamos a educacional. Neste contexto desenvolvemos a nossa argumentação com base em três perguntas: 1. Quem era esse Victor Frankenstein segundo Mary Shelley?; 2. Quem pensamos nós ser Victor Frankenstein?; 3. Será que Victor Frankenstein é, verdadeiramente, um novo Prometeu, ou esse Prometeu, de facto, nunca se chegou a cumprir? Concluimos com um enfoque educacional respondendo negativamente à terceira pergunta.

PALAVRAS-CHAVE: Frankenstein. Prometeu. Educação. Mito. Imaginário educacional.

ABSTRACT: Our study of Frankenstein is centered in the person of Victor Frankenstein and not in his creature for we can only understand and explain his monster's nature and behavior through his creator. This myth affords multiple readings and ours is an educational one. We ask three questions: 1. Who was this Victor Frankenstein according to Mary Shelley? 2. Who do we think he is? 3. Is Victor Frankenstein really a new Prometheus or an unfulfilled one? Always focused on an educational perspective we answer negatively the third question.

KEYWORDS: Frankenstein. Prometheus. Education. Myth. Educational imaginary.

“E Frankenstein é um relato inesquecível, intensamente mítico”
Carlos García Gual, *Diccionario de mitos*, 2011, p. 134.

1. Introdução

¹ Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Lisboa – Portugal) no âmbito do Projeto PEST-OE/CED/UI1661/2014.

* Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal) – afaraujo@ie.uminho.pt

** Professor Auxiliar Aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal) – arcmguimaraes@hotmail.com

Quando se aborda, do ponto de vista educacional, o romance de Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus*², as atenções geralmente tendem a concentrar-se no monstro criado pelo Dr. Victor Frankenstein colocando essa personagem num segundo plano. Ou então, recorre-se àqueles lugares-comuns de que Victor foi um mau pai/educador, um cientista sem limites, um megalomaniaco, etc. O que pretendemos neste trabalho é revisitar, recuperar e recentrar a questão educativa, que o romance de Mary Shelley abundantemente proporciona, na figura de Victor Frankenstein.

Aliás, parece-nos que esse habitual deslocamento do centro das atenções para o monstro, em vez de Victor Frankenstein, desvirtua o título (se não mesmo a intenção) do próprio romance, uma vez que esse Frankenstein do título e esse novo Prometeu é Victor Frankenstein e não a criatura. No entanto, reconhecemos que é verdade que, no decorrer da narrativa e quanto mais nos aproximamos do final do romance, os dois, Victor e criatura, tenderão a confundirem-se e a fundirem-se e cada um deles terá como objetivo último e última razão de vida (e de morte) a destruição do outro.

Finalmente, o facto de a criatura, originalmente sem nome, acabar por ter recebido o nome do seu criador, deveria também lembrar-nos que recentrar as nossas reflexões, agora no criador e não na criatura, não só faz sentido como respeita o título do próprio romance. Finalmente, as múltiplas leituras possíveis que esse romance proporciona podem ser explicadas pela sua enorme plasticidade e pelo facto de se tratar de uma história que “consegue equilibrar perspetivas contraditórias da natureza humana dentro de uma história. Frankenstein, o personagem central, é tanto herói quanto pecador; a sua criação é tanto feito grandioso quanto um crime hediondo” (HITCHCOK, 2010, p. 18).

2. Quem era Victor Frankenstein segundo Mary Shelley?

O romance *Frankenstein* de Mary Shelley foi originalmente publicado em 1818 e em três volumes. É esta a edição que vamos utilizar. Trata-se de uma obra escrita em forma epistolar, isto é, as cartas que Robert Walton vai enviando à sua irmã Margaret Saville.

Esta Odisseia moderna, mas sem um «Ulisses dos mil artificios», começa com Walton descrevendo as peripécias da sua viagem até à Rússia para arranjar uma embarcação e tripulação

² A edição que vamos utilizar é a de *Frankenstein or the Modern Prometheus. The 1818 Text*. Edited, introduction and notes by Marilyn Butler. Oxford: Oxford University Press, 1998^a. A tradução das citações desta obra usadas ao longo do texto são da nossa responsabilidade.

para a sua expedição ao Ártico. Aqui, um homem é avistado e recolhido no navio. É Victor Frankenstein: Walton vê-o imediatamente como um irmão e por quem a sua admiração irá crescer diariamente. Apercebendo-se do espírito de explorador de Walton, Victor Frankenstein decide alertá-lo acerca do que lhe aconteceu, de modo a que a busca de Walton não se transforme num pesadelo para si, como a busca desmesurada do princípio da vida destruiu a vida de Victor. É, então, que Victor Frankenstein inicia a sua narrativa biográfica, falando da sua família, da sua educação, das suas (desordenadas) leituras, dos seus amigos, da sua paixão pela ciência depois de uns devaneios pelo mundo da alquimia: “Os meus sonhos não foram, portanto, perturbados pela realidade; e eu entrei com a maior das diligências na investigação da pedra filosofar e do elixir da vida” (SHELLEY, 1998^a, p. 23). Aos 17 anos foi estudar para Ingolstadt, onde permanece durante dois anos sem ir a casa. Questiona-se qual o princípio da vida e passa para o estudo da fisiologia: “Para examinar as causas da vida, nós temos primeiro de recorrer à morte” (SHELLEY, 1998^a, p. 33). Estuda anatomia e depois de muitos dias e noites passados em trabalho desgastante, descobre a causa da geração e da vida e torna-se capaz de dar animação à matéria. Começa a ter consciência de quão perigoso pode ser a aquisição do conhecimento. Começa a montar a criatura, sonhando que “uma nova espécie o abençoará e será como um pai merecedor de toda a admiração e grato reconhecimento” (SHELLEY, 1998^a, p. 36). Sempre absorvido e concentrado no seu trabalho, desleixa cada vez mais o contacto epistolar com a família, crescentemente preocupada com o seu silêncio.

Numa lúgubre noite de Novembro consegue animar a sua criação. Mas o aspeto horrendo e desproporcionado da criatura fazem-no fugir e abandonar a criatura. Fica desesperado, assustado, mas para seu conforto e salvação, Clerval chega a Ingolstadt para saber dele e acabará por cuidar de Victor durante os meses seguintes pois aquele acabaria por ficar gravemente doente depois de ter criado o monstro. Entretanto, outros acontecimentos vão-se desenrolando: o seu irmão William é assassinado, Justine Moritz que cuidava dele é acusada e depois executada pela morte da criança embora Victor soubesse da sua inocência. Os remorsos pelo seu silêncio deixam-no alterado e adoentado. Mais tarde, num passeio pelos Alpes com a família, dá-se o primeiro encontro com o monstro. O monstro estabelece o diálogo com o seu criador desabafando aquilo que deve ser uma das passagens mais citadas deste romance da jovem Mary Shelley: “Lembra-te que eu sou a tua criatura: eu deveria ser o teu Adão; mas sou antes o anjo caído, a quem tu privaste de todas as alegrias sem culpa nenhuma. Em todo o lado eu vejo felicidade da qual estou irremediavelmente excluído. Eu era benevolente e bom; a

miséria fez de mim uma pessoa má. Faz-me feliz e serei de novo virtuoso” (SHELLEY, 1998^a, p. 77-78). A criatura tenta fazer com que Victor perceba que se do seu próprio criador não pode esperar nem encontrar compaixão e compreensão, dos outros, que não têm nenhuma responsabilidade para com ele (a criatura), é que não pode esperar mesmo nada, dada a sua aparência horrífica. Ameaça usar a sua força para fazer mal aos outros: “Eu sou miserável e eles partilharão a minha desdita” (SHELLEY, 1998^a, p. 78), para tentar levar o seu criador a ter compaixão dele e que não o abandone nem odeie.

Nos Capítulos seguintes (Vol. 2, Capítulos III a VIII), que constituem “geograficamente” o centro da história, a criatura conta tudo o que aconteceu entre a sua fuga do laboratório em Ingolstadt até aquele dia: as primeiras sensações e experiências; os (des)encontros com outros seres humanos; a incompreensão e medo desses perante a sua aparência; o contraste entre a beleza física de jovens e a sua fealdade inaproximável; a história dos De Lacey; as leituras que ouviu e que fez; a descoberta do Diário do seu criador; a desilusão e raiva pelos seres humanos não o aceitarem; a incompreensão dos outros que o avaliam pela aparência monstruosa, imediatamente considerando-o como moralmente mau, mesmo quando salva uma rapariguinha de morrer afogada; o assassinato de William e o ter incriminado Justine pela morte de William. A criatura pede veementemente a Victor para lhe criar uma companheira, mas este inicialmente recusa-se. A criatura, noutra passagem igualmente famosa, lembra a Victor que “Sou mau porque sou miserável; não sou eu evitado e odiado por todos? [...] Respeitarei o homem quando me condena? [...] Vingá-lo-ei das minhas mágoas; se não posso inspirar amor, provocarei o medo” (SHELLEY, 1998^a, p. 119). E promete odiar Victor Frankenstein sem tréguas. Depois de muita argumentação e de muita insistência, Victor Frankenstein, com muita relutância, aceita fazer uma companheira para o monstro pois reconhece haver algum sentido e justiça no pedido que aquele lhe faz. A criatura lamenta, no entanto, a inconstância de sentimentos de Victor Frankenstein, um verdadeiro carrossel de «sins» e de «nãos», lembrando que se ele, monstro, tiver uma companheira “As minhas más paixões desaparecerão pois terei encontrado simpatia” (SHELLEY, 1998^a, p. 121). Nestes sim e não de Victor, a criatura torna a insistir que ele, criatura, precisa de uma companheira porque “Os meus vícios são filhos de uma solidão forçada que odeio; e as minhas virtudes necessariamente despontarão quando viver em comum com um igual” (SHELLEY, 1998^a, p. 121).

Victor Frankenstein está de novo dividido e indeciso entre cumprir a palavra dada ao monstro e a repugnância da tarefa que tinha pela frente. Mas receando alguma vingança por

parte da criatura se não criasse uma companheira, arranja pretexto para viajar para Inglaterra para depois, isolando-se numa qualquer ilha, poder criar uma companheira para o monstro. Começa o trabalho mas antes de o finalizar, destrói a futura companheira da criatura que, assistindo, jura vingar-se no dia do seu casamento.

Antes de regressar à Suíça, naufragou e foi parar à costa irlandesa onde é tratado como suspeito da morte de Henry Clerval. Perante mais esta desgraça, adoece gravemente e, depois de recuperado e ilibado da acusação, regressa finalmente com o pai à Suíça, mas sem antes ouvir as pessoas murmurar que “Ele poderá estar inocente do assassinato, mas certamente que tem uma consciência pesada” (SHELLEY, 1998^a, p. 154). Finalmente casados, Victor e Elisabeth vão para a lua-de-mel. O monstro cumprindo a sua promessa assassina Elisabeth.

O pai de Victor, completamente destroçado pelo assassinato de Elisabeth, morre nos seus braços poucos dias depois. Victor entra de novo num estado de alucinação febril. Finalmente, ao recuperar a consciência decide que irá passar o resto dos seus dias à procura do monstro até o eliminar. Victor deixa Genebra e a dá início à sua odisseia. Antes de partir foi ao cemitério e junto dos túmulos de William, de Elisabeth e do pai jura procurar o monstro para o destruir. O monstro assiste a este juramento e lança-lhe um grito de desafio e de desprezo. Durante meses irá perseguir o monstro: o Ródano, o Mediterrâneo, o Mar Negro, o país dos Tártaros, a Rússia são algumas das etapas que Victor vai cumprindo na perseguição do monstro que, curiosamente, não só lhe deixa pistas indicando para onde Victor se deveria dirigir, como também lhe ia deixando comida para não morrer à fome. A perseguição dirige-se cada vez mais para Norte até chegarem à zona do Ártico.

Aqui, neste ponto, Robert Walton retoma a narrativa confidenciando à sua irmã Margaret Saville que Victor Frankenstein se recusava partilhar os segredos científicos da feitura do monstro. Quando Victor se apercebe que Walton estava a tirar notas da sua história, decide corrigi-las e aumentá-las uma vez que, segundo Walton, “ele parece perceber o seu próprio valor e a extensão da sua queda” (SHELLEY, 1998^a, p. 179). Vai ficando cada vez mais fraco a cada hora que passa e acaba por falecer, acompanhado até ao último momento por Walton. Nessa noite, o monstro entra sorrateiramente no camarote onde estava o cadáver de Victor. É surpreendido por Walton, e na conversa que entre eles se desenrola, o monstro confessa a Walton que sofreu com tudo o que fez e que a sua vingança foi também a sua tortura: “Eu era o escravo e não o senhor de um impulso que detestava mas ao qual não podia desobedecer” (SHELLEY, 1998^a, p. 188). Reconhece também que hoje era muito diferente do que um dia

julgou poder vir a ser: “o anjo caído tornou-se um demônio maligno” (SHELLEY, 1998^a, p. 189) mas, contrariamente aos anjos e aos arcanjos, ele está e esteve sempre sozinho. Sem dúvida que Victor Frankenstein sofreu, mas ele, monstro, também sofreu e sofreu sempre só e não é, nem pode ser, o único culpado de toda aquela tragédia: “Poderei ser considerado o único criminoso quando toda a humanidade pecou contra mim?” O monstro odeia-se a si próprio por todo o mal que fez. Diz então que, uma vez morto o seu criador, irá consumir-se numa pira funerária sobre um bloco de gelo. Abandonando a cabine do navio, sobe para um bloco de gelo. “Rapidamente foi levado pelas ondas e desaparece no escuro e na distância” (SHELLEY, 1998^a, p. 191).

3. Quem pensamos nós ser Victor Frankenstein?

Victor Frankenstein foi incapaz de perceber, ou não quis aceitar, a responsabilidade e a obrigação que decorria do facto de ter dado vida a alguém. Parece que Victor estava tão focado e concentrado no *processo* de investigação/criação que se esqueceu das responsabilidades em relação ao *resultado*, nesse caso um ser indefeso e impreparado como todo o recém-nascido, para enfrentar o mundo. Assim como, perante o gigantismo e a fealdade da sua criação, a abandona completamente à sua sorte. Segundo Maurice Hindle, por exemplo, em relação à paternidade, Victor Frankenstein é que é o verdadeiro monstro (1992, p. XLIV). Esse tema do falhanço total de Victor Frankenstein como pai é também considerado como central por Anne K. Mellor (2003, p. 10). Para além disso, não deixa de ser interessante que Victor Frankenstein nunca coloque a possibilidade de dar a conhecer ao mundo as suas descobertas científicas. Seria que se recusava pura e simplesmente a partilhar esse conhecimento? Por causa do resultado, ou por vergonha pelo modo como se comportou depois de ter criado o seu monstro?

Ainda nessa questão da paternidade, Victor Frankenstein esqueceu-se da sua obrigação de cuidar, tratar e educar a sua «prole» assim como também nunca se colocou a questão acerca do dia seguinte: de como e com quem educar a sua criatura. Assim, Victor Frankenstein nunca se preocupou em ter ou arranjar uma família para dar guarida à sua criatura e onde ela pudesse aprender a ser humano. Daqui resultam duas consequências: a primeira foi a busca de uma família, de um lar por parte da criatura, primeiro com os De Lacey e depois com a companheira que Victor se havia comprometido a criar, e por isto é que talvez se compreenda que a criatura, porque sempre frustrada nesse seu desejo legítimo e compreensível de ter uma família, se vingue de Victor Frankenstein exatamente matando todos aqueles que, de algum modo, eram

ou funcionavam como família para Victor; a segunda, Mary Shelley aqui “revela prescientemente um paradigma agora familiar: a criança abusada torna-se um adulto e pai abusivo e agressivo; note-se que a primeira vítima da criatura, William Frankenstein, é uma criança que ele havia esperado poder adotar como seu” (MELLOR, 2003: p. 11). Como lembra Jansson, Mary Shelley deixa-nos bem vincada uma imagem de «sucesso» científico de Victor Frankenstein, mas também a imagem de alguém que falhou como pai. Tendo criado vida, ele falhou na parte mais importante do processo criativo, isto é, o cuidar e o educar da sua criação e o reconhecimento da sua própria responsabilidade enquanto pai (JANSSON, 1999, p. XIV).

Victor Frankenstein queixa-se e lamenta-se que o pai não o tivesse orientado melhor quanto a certas leituras (os autores alquimistas: Agripa, Paracelso e Alberto Magno), mas a verdade é que Victor também podia ter perguntado ao pai por quê desaconselhava a leitura desses autores quando o pai “desatentamente” lhe disse que não valiam a pena, mas não o fez. Teria medo do pai? Acobardou-se? Isto não faz sentido porque o próprio Victor disse ter tido uma educação e uma escola sem medos, sem pressões e sem violência, antes num contexto e ambiente de aprendizagem com incentivos positivos para estudar sem pressões e imposições. Se não o fez, se não interrogou o pai, não seria porque já se desenharia nele uma atitude de «orgulhosamente só», de desmesura, de se considerar mais inteligente e avisado do que todos os outros?

Outro aspeto interessante é a relutância de Victor Frankenstein em escutar a história do monstro. Está sempre de pé atrás, sempre receoso do poder persuasivo da história de vida e da força da argumentação do monstro, talvez porque sabia e reconheceria *ex imo corde* que, ao ser confrontado com a narrativa da vida e das experiências do monstro, no limite, a culpa era mais sua do que do monstro em relação a tudo o que aconteceu. A narrativa do monstro era um espelho no qual não se queria ver refletido.

De notar também que, na Irlanda, quando é salvo do mar e visto como o principal suspeito da morte de Clerval, apesar de toda a suspeita que caía sobre si, suspeita agravada pelo seu comportamento febril e alucinado, ele foi tratado com simpatia e respeito pelos Irlandeses e, em particular, pelo velho juiz que até mandou chamar o seu pai. Este comportamento dos Irlandeses quando contraposto à sua frieza e relutância em tratar bem e em meramente escutar a sua criatura, para com quem tinha, de facto, obrigações, destaca o ensimesmamento que caracteriza este personagem, a sua dificuldade em se abrir e escutar, verdadeiramente, os outros.

Este autocentramento de Victor Frankenstein revelou-se também quando, depois de ameaçado de morte pelo monstro, pensar que essa ameaça era dirigida a si, tomando, conseqüentemente, medidas extraordinárias de proteção e de defesa pessoal. E numa atitude quase autossacrificial, supostamente movido pelo seu amor a Elizabeth, decide então não adiar mais o casamento pois pensava que ela, pelo menos, merecia ser feliz, nunca lhe ocorrendo em algum momento, mesmo depois das mortes de William e de Justine, que a vítima mais provável não seria ele mas alguém que lhe era próximo e o amava.

Mesmo no fim da sua vida, e depois de toda a narração dos seus infortúnios a Walton, Victor Frankenstein continua a manifestar alguma dificuldade em perceber e reconhecer a avalanche de desgraças e de mortes que as suas decisões e o seu comportamento provocaram. Parece manter uma certa inconsciência acerca das conseqüências das suas decisões e dos seus atos e dificuldade em perceber que ele era também responsável por tudo o que aconteceu.

A sua desatenção às necessidades dos outros e às conseqüências dos seus atos, assim como uma certa incapacidade de reciprocidade a preocupação e o cuidado que os outros tinham para consigo, encontra-se espelhada no seu descuido de dar notícias à família ou em demorar em responder às suas missivas quando se encontrava a estudar em Ingolstadt. Este silêncio epistolar de Victor Frankenstein para com a família e amigos revela esse seu ensimesmamento quase doentio e a roçar o egoísmo e que Victor só ultrapassará quando, no final e já nas Ilhas Britânicas, começa a desejar ter notícias da família porque receava que o monstro pudesse fazer-lhes mal.

Victor Frankenstein é, assim, apresentado como alguém de algum modo insensível às necessidades dos outros, absorto em si mesmo e, ao mesmo tempo, como um narrador pouco fiável e confiável porque não conta à sua família o que fez, mesmo desconfiando ou positivamente sabendo que os colocava a todos em perigo de vida, por recear que o julgassem louco. A este respeito, lembre-se que sua família, e em particular o pai, pensava que ele estaria, se não louco, pelo menos muito perturbado.

Victor Frankenstein é também um homem com uma forte vontade e desejo de domínio, quer em relação às pessoas (ainda que não tendo plena consciência disso), mas particularmente em relação à manipulação e controlo da natureza. Convém não esquecer que essa «vontade de poder» de Victor Frankenstein está semanticamente representada no nome próprio do protagonista, Victor, que significa “o vencedor”. Isto é, parece que Victor Frankenstein subscreveria uma conceção masculina de ciência. Aliás, para Maurice Hindle, o tema principal

de *Frankenstein* era “A aspiração dos cientistas masculinistas (sic.) modernos de serem divindades tecnicamente criativas” (HINDLE, 1992, p. XXIV). Assim, poder-se-ia concluir que a concepção de ciência de Victor Frankenstein assemelha-se à posição de Humphry Davy, o cientista amigo dos Godwins (a família paterna de Mary), para quem a ciência não é a compreensão passiva da natureza (como defendia Erasmus Darwin, avô de Charles Darwin) mas um modo ativo de a mudar e modificar. Mas parece que Mary Shelley não aprovaria essa visão e prática da ciência. No entanto, mais do que esta ou aquela concepção de ciência, é exatamente esse herói concreto, “fazedor” prometeico, “artista”, “moldador” de homens na pele de um cientista-herói, que interessa a Mary Shelley e que, por conseguinte, deveria preocupar-nos” (HINDLE, 1992, p. XXVI).

Um outro aspeto que caracteriza as ações e o comportamento de Victor Frankenstein é que sempre que há momentos de grande tensão, Victor Frankenstein acaba por ficar sempre febril, como que alucinado e acaba também quase sempre por ter de ficar acamado. Isto parece indicar que o nosso personagem não consegue lidar saudavelmente com os momentos de tensão que fazem sempre parte da vida de qualquer pessoa. Parece também indicar que ele se sente incapaz de lidar com uma consciência pesada e que tende a somatizar qualquer sentimento de culpa. Essas situações repetem-se em vários momentos do romance: após a vivificação da criatura; no primeiro encontro com a criatura nos Alpes suíços; quando destrói a companheira do monstro; quando foi confrontado com o cadáver de Clerval na Irlanda; depois do assassinato da noiva e da morte do pai. Contudo, e para que não possamos ser acusados de insensibilidade e de falta de empatia pelo protagonista, impõe-se a seguinte pergunta: se estivéssemos no lugar de Victor e se tudo o que lhe aconteceu nos tivesse acontecido, não teríamos também sucumbido à depressão, à alucinação, não nos teríamos também refugiado febrilmente na cama? Talvez não. Aliás, noutros episódios em que há situações de grande tensão e sofrimento, como a morte da mãe de Victor e da morte do seu irmão, os outros personagens do romance não cruzaram os braços nem se refugiaram no delírio e na alucinação, pelo que cremos poder-se afirmar que essa característica de somatizar os momentos de tensão e de dificuldade é mesmo típica de Victor.

Um outro pormenor que nos dá de Victor Frankenstein uma imagem desfavorável é a cobardia que ele manifesta quando sabe que Justine é injustamente condenada mas prefere manter o silêncio e não passar por doido a avançar e contar a verdade a todo o mundo. A desculpa com que pretende justificar a sua omissão e silêncio é que a verdade seria de tal modo inverosímil e inacreditável para a maioria das pessoas que o iriam considerar pura e

simplesmente louco. Essa não assunção das suas responsabilidades de falar a verdade mesmo quando a sua omissão e silenciamento conduz à morte de inocentes, é uma mancha de carácter de que Victor nunca se conseguirá libertar e que infernizará o resto da sua vida.

Outros aspetos interessantes na vida de Victor Frankenstein é a sua relação com o outro sexo, o adiamento sucessivo do seu casamento com a sua prima Elizabeth e as suas amizades exclusivamente masculinas. A este respeito, e em primeiro lugar, queremos fazer o contraste entre uma certa relutância de Victor Frankenstein em casar com Elizabeth (que na Edição de 1818 é sua prima direita, mas na de 1831 passa a ser uma rapariga acolhida e adotada pelos Frankenstein) e a vontade e desejo desesperado da criatura para ter uma companhia. Enquanto a criatura pede, implora e até ameaça Victor para que crie uma companheira para não ter de viver condenado à solidão, Victor Frankenstein foi sempre adiando a data do seu casamento com Elizabeth sob os mais variados pretextos, embora sempre dizendo e protestando o seu amor à prima. Mas não deixa de ser interessante, e até intrigante, verificar que no romance não encontramos, na descrição da relação de Victor para com Elizabeth, manifestações de paixão da parte dele pela suposta amada. Mais parece que Victor se sentia obrigado e compelido a casar com a prima porque esse sempre fora o desejo do pai e particularmente da mãe e porque era essa a expectativa geral da família e dos amigos. Falta, claramente, a Victor Frankenstein paixão pela futura mulher.

Em segundo lugar, poderíamos também interrogarmo-nos acerca do destino do desejo sexual no romance: esta questão pode ser colocada deste modo porque, no limite, parece que a grande ambição de Victor Frankenstein é «dar» nascimento, criar uma vida mas de uma maneira assexuada. Depois do que já foi dito, faz sentido perguntarmo-nos se o fez por mero interesse científico e ambição ou porque, de algum modo, receava uma relação de intimidade física com uma mulher

Em terceiro lugar, há todo um mundo e ambiência fortemente masculinizados em todo o romance: lembremo-nos que os narradores são todos homens e que as amizades de Victor são exclusivamente masculinas e num contexto referencial homoerótico. Por exemplo, em momento nenhum são indicados namoradas ou amantes nem a Walton nem a Clerval. Por outro lado, estes dois personagens revelam uma grande amizade e fixação em Victor, parecendo tudo fazer por Victor, mais até do que seria de esperar mesmo entre amigos. Como lembra Anne K. Mellor, há um ambiente carregado de relações homosociais e em que as relações de Victor Frankenstein com Clerval, Walton e a própria criatura, acentuam este aspeto de homoerotismo

traduzindo e exemplificando, em certo sentido, “um profundo medo do desejo sexual feminino” que, no caso de Victor Frankenstein, ter-se-ia materializado na destruição violenta da criatura fêmea que iria ser, para todos os efeitos, “uma potencial parceira sexual para a criatura”. [...]”Somente ao imaginar a subjetividade da criatura fêmea é que Frankenstein intui que a criatura original é uma imagem dos seus próprios desejos. Para Frankenstein, este conhecimento é quase fatal” (MELLOR, 2003, p. 13).

Em relação às suas amizades, destaca-se claramente que estas são só amizades masculinas: Henry Clerval, Robert Walton e até o próprio monstro. Robert Walton é, como lembra Jansson, quase como que a alma gêmea de Victor Frankenstein: ambicioso em conhecer e explorar o mundo; desejo de um amigo e companheiro; o gosto pela leitura (JANSSON, 1999, p. XVI). É, além do mais, uma amizade marcada por uma forte admiração pelo protagonista, quase cegando Walton em relação à possibilidade de verdade da narrativa do monstro pois Walton, depois da versão ouvida da boca de Victor, parece ter dificuldade em aceitar e até em conceder o benefício da dúvida ao monstro, ele também verdadeiramente tão sofredor, ou até mais, que o próprio Victor porque enquanto Victor pôde disfrutar da companhia, da amizade e do cuidado dos outros, o monstro nunca tal experienciou na sua vida: esteve sempre só e abandonado. Assim, parece que Robert Walton simpatizou mais facilmente com Victor Frankenstein, um aventureiro e explorador como ele e de aparência mais «humana», do que conseguiu com o monstro, apesar da sua história de vida. O paralelismo entre os dois é grande; um paralelismo de situação e de vontade de vencer e onde a obsessão de conquista do polo de Walton equivale à obsessão de Victor com o princípio da vida. Isto é, um paralelismo que Joseph denomina de “fraternidade exploratória” (JOSEPH, 1998, p. IX), pois que Walton partilha algo semelhante à *hubris* faustiana de Victor Frankenstein. Mas enquanto Victor não soube nem quando nem onde parar, Walton terá aprendido com a desmesura de Victor Frankenstein e acaba por reconhecer os seus erros e os seus excessos e interrompe a expedição regressando a casa para gáudio da sua tripulação (JOSEPH, 1998, p. IX).

Poder-nos-íamos também interrogar sobre quem teria sido o modelo que inspirou Mary Shelley para criar Victor Frankenstein. A resposta imediata é vermos em Percy Bysshe Shelley, marido de Mary Shelley, o melhor modelo para o personagem Victor Frankenstein. Percy B. Shelley pode ser descrito como um poeta profético, inconformista e irreverente (IÁNEZ, s.d., p. 28) e que, juntamente com William Blake é o “exemplo mais próximo do poeta como profeta” (EVANS, 1978, p. 87). Quem foi Shelley? “Um dos maiores poetas do romantismo inglês. Um

ateu e anarquista e um grande amante da liberdade” (CROWTHER, 2000, p. 487). P. B. Shelley, profundamente influenciado pela *Political Justice*, de William Godwin, o pai de Mary Shelley, e pelas leituras de Platão e dos Evangelhos, como lembra Evans, foi um profeta antes de ser poeta e que “recusou aceitar a vida tal e qual ela é vivida, e tentou persuadir outros da ausência de qualquer necessidade de o fazer” (EVANS, 1978, p. 88). Maurice Hindle lembra ainda que Frankenstein é, de acordo com alguns críticos, a forma que Mary Shelley arranhou para criticar o idealismo do marido baseado na fé nos poderes criativos ou «divinos» dos homens. Percy B. Shelley parece ser “o modelo inicial para o seu herói ultra-ambicioso” (1992, p. XIX). Como Victor Frankenstein, Percy B. Shelley tinha uma “paixão para reformar o mundo”, um grande entusiasmo pela ciência (em particular da química) ” (HINDLE, 1992, p. XX) e não podemos ainda esquecer que em *Alastor, or the Spirit of Solitude* (poema publicado antes do *Frankenstein* ter sido escrito) os heróis desse seu poema são frequentemente difíceis de distinguir do seu criador, “tanto assim que em *Alastor* nós encontramos um jovem poeta que «bebe profundamente das fontes do conhecimento, e ainda permanece insaciável». E acreditava também que o princípio da vida poderia ser descoberto no que ele considera o «mistério da natureza»: morte e decadência” (HINDLE, 1992, p. XXII). Esta identificação de Victor Frankenstein com P. B. Shelley é também feita por Anne K. Mellor quando lembra que em *Frankenstein* descobrimos uma Mary Shelley herdeira da tradição filosófica e literária da mãe e do pai, assim como também aí verificamos que ela “olha com ceticismo a celebração iluminista da ciência e da tecnologia e, não menos criticamente, sobre o seu marido, o poeta romântico Percy Bhyse Shelley, e o seu amigo, Lorde Byron” (MELLOR, 2003, p. 9).

O isolamento a que Victor Frankenstein se obrigou, essa ausência dos outros, quer no dia-a-dia quer no próprio trabalho de investigação científica (que ele teima em realizar sempre *a solo*), esse afastamento dos outros acabou por empurrar Victor para a sua própria morte interior sendo, ao mesmo tempo, uma séria advertência que o conhecimento não deve ser procurado isoladamente da felicidade e da responsabilidade coletivas (HINDLE, 1992, p. XXIX; JANSOON, 1999, p. X). Victor Frankenstein parece que nunca percebeu que nós somos animais sociais, que temos necessidade dos outros, de companhia humana, de uma família, de um enclave de segurança afetiva e emocional. Todos precisamos de um sentimento e sentido de pertença: ora, em vários momentos, Victor isola-se e esse isolacionismo autoassumido e essa lacuna de sentimento de pertença foi tão grave e forte em Victor Frankenstein que ele acabaria por o refletir na sua própria criatura. Como lembra Esther Schor,

Numa das grandes ironias da era, a filha de Mary Wollstonecraft e William Godwin, dois visionários da renovação social, inventou em *Frankenstein* o personagem mais solitário do romance inglês. Mas isso não é mais irônico, talvez, do que Shelley ter concebido o seu grande romance de solidão num jogo de escritores, entre os companheiros espalhafatosos da sua juventude (SCHOR, 2003 p. 1).

Finalmente, Victor Frankenstein ao abandonar a sua criatura devido à sua aparência e ao seu gigantismo, acabou por transformar a sua criatura em monstro. Neste sentido, é pertinente a pergunta de Christine Berthin ao interrogar-se sobre quantos monstros existem em *Frankenstein* e respondendo que há quatro: o primeiro, que é o monstro criado por Victor, certamente, mas acrescenta que “Victor Frankenstein é também um monstro cujo monstro fabricado por ele é o sintoma. Teremos de ver como Victor é o humano que se torna inumano” (BERTHIN, 1997, p. 102); e os outros dois monstros são a monstruosidade do texto que é um sintoma da monstruosidade da autora; e a sociedade desumana que cria um monstro (BERTHIN, 1997, p. 102).

Em resumo: em *Frankenstein*, Mary Shelley mostrou a grande facilidade com que nós tendemos a medir e avaliar o outro pelo que nos *parece* ser, deixando-nos dominar pelo preconceito, o estereótipo, a discriminação fácil mas inaceitável, fazendo do outro não um Tu mas um objeto que meço e avalio por uma grelha matizada pelos meus próprios preconceitos. Isto encontra-se bem patente no romance, pois a única personagem capaz de se comiserar e ter pena da criatura é o velho De Lacey mas porque é cego, pois todos os outros ao medirem e ao avaliarem a criatura pela sua fealdade e gigantismo afastaram-na violentamente como criatura desprezível e medonha. Já a atitude de Walton é ambivalente: enquanto vê a criatura sente-se horrorizado e repugnado; mas fechando os olhos, sente alguma simpatia, compreensão e compaixão pelos seus sofrimentos (MELLOR, 2003, p. 21). Como acertadamente adverte Anne K. Mellor “as finalidades literárias de Mary Shelley são éticas em primeiro lugar e não epistemológicas; ela quer que nós compreendamos as consequências *morais* dos nossos modos de ler e de ver o mundo, do nosso hábito de impor significados àquilo que não podemos conhecer verdadeiramente” (MELLOR, 2003, p. 22). Em *Frankenstein* o que é estranho, anormal, deformado e desproporcionado é visto e sentido, sem mais, como perigoso ou mau. Ao chamar «monstro» ao monstro, Victor Frankenstein fez da criatura um verdadeiro monstro. Porque “Quando escrevemos o que não é familiar como monstruoso, nós literalmente criamos

o mal, a injustiça, o racismo, o sexismo e o preconceito de classe, que nós arbitrariamente imaginamos” (MELLOR, 2003, p. 23).

4. Será que Victor Frankenstein atualiza o mito de Prometeu?

O mito de Frankenstein³ é um mito dinâmico, na terminologia de Abraham Moles, de criação de cariz antropogônico à semelhança dos mitos de Prometeu⁴ e de Deucalião e de Pirra. E como todo o mito de criação trata da vida e da morte, trata da criação humana e dos seus mistérios e nesse sentido ele subsume aquilo que é próprio da natureza e das funções do mito. Convém não esquecer que o mito de Prometeu é simultaneamente um mito que trata da criação e da transgressão (o de Frankenstein trata da transgressão das fronteiras vida-morte que até então era um domínio reservado à esfera do divino, no de Prometeu fala-se da vida e da transgressão à ordem divina olímpica): o titã aparece, na versão grega de Ésquilo, como o fundador das artes, da civilização e da tecnologia (enquanto *Piróforo* que significa o “ladrão do fogo”), já a sua versão latina encara-o na sua função de demiúrgico, ou seja, enquanto *Plasticator* (o moldador porque molda e cria o homem a partir da argila)⁵. Porém, enquanto Prometeu é generoso, filantropo, benfeitor da humanidade, cientista, *avant la lettre*, que se revolta contra os deuses para dar o fogo da vida à humanidade, Victor Frankenstein é, pelo contrário, um individualista assemelhando-se ao Fausto (ROBINEAU-WEBER, 2003, p. 141; BERTHIN, 1997, p. 127-128): “A azáfama prometeica de criar um novo ser semelhante aos criados pelos deuses, se une a um certo impulso fáustico, pois trata-se de produzir um ser humano novo com os meios do saber científico, e não pelo meio da magia (como é o caso da criação do Golem)” (GUAL, 2011, p. 134). Fausto é outro mito que fala da transgressão, que é o médico cientista ávido de saber e de poder, mas ao contrário de Victor não procura a juventude eterna, nem faz, e essa diferença revela-se capital, nenhum pacto com o diabo. A este respeito

3 Nas palavras de Jean-Jacques Lecercle, trata-se realmente de um mito, dado que estamos perante “une histoire indéfiniment recommencée, dont certains acteurs (le monstre, le savant maléfique, la douce fiancée) et certaines scènes (le meurtre de l’enfant) sont devenus des éléments obligés; une histoire sans origine ni contexte, transposable de l’Italie au Japon, ce qui marquait bien déjà la Bavière d’opérette du film de Whale; une histoire sans histoire enfin, libre de tout ancrage dans une conjoncture historique” (1988, p. 7; GUAL, 2011, p. 133-136; BRUNEL, 1988, p. 1139-1153).

4 Sobre este mito veja-se, entre outros, Raymond Trousson (1988, p. 1139-1153, 1976); Duchemin, 1974, Séchan, 1985. Prometeu não é somente o criador da humanidade e aquele que dá o fogo aos homens para eles verem, se aquecerem e cozinharem os seus alimentos, como também é o iniciador da civilização, das artes e das técnicas. O titã libertou os homens da morte e deu-lhes o fogo que lhes permitiu desenvolver a technè. Prometeu, para dar a vida aos homens, encomendou também o seu próprio castigo tendo sido acorrentado por Zeus no Cáucaso onde uma águia lhe devorava o seu figado durante o dia para este logo renascer durante noite.

5 Sobre as versões Hesíodo e de Ésquilo, veja-se GUAL, 2009, p. 27-129 e MEDRANO, 2001, p. 55-72. Note-se também que “Plus généralement, la version grecque d’Eschyle en avait fait le Prométhée ‘Pyrophore’ alors que la version latine insiste sur le démiurge, le créateur de l’homme, le Prométhée ‘Plasticator’. En fondant les deux, créateur et usurpateur ne faisaient qu’un; paradoxalement le feu dérobé est devenu celui-là même qui donne la vie” (DUPERRAY, 1998, p. 64).

Carlos Gual retoma a tese que o Doutor Frankenstein, na qualidade de titã científico, não desistiu, com a ajuda dos progressos científicos da época, de criar um homem novo, uma Criatura, ainda que artificial, perfeita e, graças aos seus poderes sobre-humanos, destinada a realizar grandes feitos e melhorias para a humanidade e para o mundo. Victor encarava-se como um “novo Prometeu” de acordo com a versão do mito de Prometeu de Ésquilo que atribuía ao semideus o ato da criação da humanidade:

O doutor Frankenstein, como um Titã científico, tentou criar um homem novo, com a ajuda da ciência; mas a sua satânica intenção acabaria por fracassar; o monstro criado por Frankenstein não pode sobreviver nem competir com os humanos na perfeição. A titânica intenção de melhorar assim o mundo acaba numa terrível catástrofe (GUAL, 2009, p. 17).

O que está aqui em causa é algo de fundamental para o futuro da humanidade e que acarreta necessariamente consequências filosóficas importantes: vencer a morte e a doença. Victor, que conhecia bem a tradição alquimista (Paracelso, Alberto o Grande e Cornelius Agripa), procurava, com a ajuda dos avanços da física e da química modernas e mesmo da fisiologia, dar realidade a uma velha ideia alquimista que era a do “elixir da longa vida”, também conhecido pelo “elixir da imortalidade”, com todas as ressonâncias míticas e consequências que esse tema ocupa no imaginário sociocultural. Victor, influenciado pelo Professor Waldman, consegue assim conciliar a herança alquímica com os objetivos das ciências modernas (com especial relevo para a física, a fisiologia e anatomia), seguindo desse modo a crença inabalável nos progressos científicos da época, particularmente dos avanços fulgurantes da física e da química modernas, da anatomia e da fisiologia (o debate sobre o princípio vital e da sua natureza, ou não, elétrica – o tema do vitalismo, ROBINEAU-WEBER, 1999, p. 223) que procurava não só compreender a natureza, mas fundamentalmente dominá-la:

ele rouba finalmente a fâisca da vida só pensando em si mesmo, ele mostra-se incapaz de educar a sua criatura além do estado de bestialidade [...]. Ele é um cientista que durante um momento se achou equivalente a um Deus, mas que foi incapaz de assumir as consequências dos seus atos. Ele próprio criou o instrumento do seu próprio castigo. Se Frankenstein é uma versão decididamente moderna do mito de Prometeu, é talvez por que esse mito é de algum modo laicizado (ROBINEAU-WEBER, 1999, p. 229)⁶.

⁶ Estas palavras carecem de ser amenizadas porquanto ele pretende, à sua maneira, de como Prometeu ser um benfeitor da humanidade, ou seja, libertá-la das grilhetas da morte e da doença: “La première motivation de Victor consiste à vaincre la

Mais do que saber os detalhes da experiência científica que conduziram à reanimação da criatura feita de pedaços humanos, o mais importante para nós, no presente estudo, é refletir sobre as consequências educacionais (ainda que no seu sentido mais amplo) da experiência levada a cabo por Victor Frankenstein. Assim sendo, importa desde já salientar que a criatura não é um autómato porque as suas ações são autónomas e independentes da vontade do seu criador. Tão-pouco é, como fala Descartes no seu *Discours de la méthode* (1637), um simples homem-máquina. Se é verdade que o seu gigantismo nos indica a natureza artificial, contudo tal característica não significa que ele se oponha à natureza. Aquilo que é certo é que o gigantismo, além das explicações fisiológicas, é sinónimo de força e resistência sobre-humanas: “Torna-se, portanto, possível que o monstro tenha aparecido aos olhos do seu criador como um ser ideal, um ser realizado” (ROBINEAU-WEBER, 1999, p. 224), que sabemos que acabou por se transformar no seu oposto, mesmo como um pesadelo.

Se até agora perspetivamos o mito prometeico pelo lado do criador, também não será despidendo observar que a criatura poderia, enquanto homem artificial, realizar os benefícios da civilização e criar uma raça nova de homens e aqui se fecha o ciclo prometeico. Desse modo, podemos afirmar que o mito de Frankenstein é uma narrativa ficcional onde o tema do “duplo” se coloca, especificamente por causa da sua relação com o mito de Prometeu (*pirófaros* e *plasticator* - ROBINEAU-WEBER, 1999, p. 228-230). No entanto, não obstante o ímpeto criador, diríamos mesmo uma espécie de impulso diabólico, do Doutor Frankenstein o certo é que ele não chegou a cumprir-se enquanto Prometeu porque, como já o sabemos, fracassou na sua criação ao ponto de ter obsessivamente perseguido a Criatura até ao Polo Norte onde extenuado morre e o Monstro, chorando pelo seu próprio criador, acaba por desaparecer na névoa gélida para se suicidar na mais plena solidão. Prometeu amava os homens, o Doutor Frankenstein, à semelhança de Prometeu que foi castigado por Zeus como é conhecido, não amou o Monstro sem identidade que criou⁷ (LECERCLE, 1996, p. 77-87; GUAL, 2011, p. 135-136), pagou caro o facto de ter desafiado a lei natural da vida ao “tentar dar vida, satânica e prometeicamente, a um ser novo, à margem dos criados pela natureza e pela divindade” (GUAL, 2011, p. 136).

mort pour combler le manque laissé par la disparition soudaine et brutale de la mère adorée. Son projet démiurgique est ancré dans cet impossible travail du deuil; même s’il affirme sa volonté de puissance, il se veut bienfaiteur de l’humanité, et se rêve comme une figure divine, objet de l’adoration d’une nouvelle race” (MENEGALDO, 1998, p. 26).

⁷ Recordemos que Frankenstein é o apelido do criador da Criatura artificial cujo nome era Victor. A Criatura nunca teve nome, tendo ficado conhecida para a posteridade pelo nome do seu progenitor.

O mito de Frankenstein é passível de múltiplas leituras – moralista, psicanalítica, literária, antropológica, histórica, política, entre outras –, no entanto, do ponto de vista educacional foi Philippe Meirieu até ao momento, que nós sabemos, o único especialista das Ciências da Educação a tratar da “coisa educativa” na perspectiva do mito que nos ocupa, ou seja, enquanto “fabricação do humano”: “É nisso, na verdade, aquilo que nos transmite o mito de Frankenstein: ele coloca-nos em face daquilo que se poderia considerar como o ‘núcleo duro’ da aventura educativa” (Meirieu, 1996, p. 13). A questão central reside nas perguntas que o autor coloca: “pode-se ser educador sem ser Frankenstein?” (1996, p. 14) e “Pode-se renunciar a ‘fazer o outro’ sem, portanto, renunciar a educá-lo?” (1996, p. 41). O que significa, por outras palavras, que Frankenstein ilustra bem “o mito da educação como fabricação” (1996, p. 41-56). O pedagogo e o educador têm como missão fazer, formar, “fabricar”, modelar, moldar, esculpir a natureza infantil, adolescente ou até mesmo adulta através da cultura: aqui reside na verdade o fascínio e o temor do pedagogo ou do educador. De facto, a questão afigura-se deveras um desafio bem complexo, senão mesmo dramático e paradoxal, como “fazer” um educando simultaneamente “moldado” por determinados “padrões de cultura” (Ruth Benedict) e livre e assim poderia sempre escapar “à vontade e às veleidades de fabricação do seu educador” (MEIRIEU, 1996, p. 12).

Do exposto, o mito de Frankenstein impele-nos a encarar sem subterfúgios sobre a “coisa educativa” que visa substantivamente “fabricar um ser humano”, ou seja, formar alguém, moldado a uma dada “visão do mundo” e que, para usar a terminologia de Paulo Freire, também conjugasse em si as educações “bancária” e “problematizadora”. Trate-se do pedagogo ou do educador que, em nome de certos princípios e de determinadas práticas pedagógicas, à semelhança de Victor Frankenstein, cedem à tentação de “fabricar” aquele que se lhe assemelha na sua humanidade, mas que, e em nome da liberdade de ser e de viver, escapa-lhes, para o melhor ou o pior, ao seu controlo⁸.

Se todo o educador não pode fugir de algum modo a ser frankensteiniano na sua tarefa de educar, de formar o educando, ele, ao contrário de Victor, não pode abandonar o educando à sua sorte, mas também não pode agir de tal forma que atrofie o desenvolvimento nem as potencialidades do educando, nem que comprometa a sua liberdade. E aqui coloca-se a

⁸ Philippe Meirieu diz-nos: “Comme Frankenstein, l’éducateur ‘qui ne sait pas ce qu’il fait’, parvenant à donner vie à un être qui lui ressemble suffisamment pour qu’il soit réussi et qui, au nom même de cette ressemblance, et parce que la liberté lui a été donnée, échappe inéluctablement au contrôle de son ‘fabricateur’. Pour le meilleur mais, surtout, pour le pire” (1996, p. 13).

distinção entre “fabricar” e “educar” porque, segundo Meirieu, Victor terá confundido precisamente estes dois verbos com as consequências conhecidas no desenvolvimento da narrativa de Mary Shelley: “Um homem que acreditou que podia colocar um ser no mundo sem acompanhá-lo no mundo. [...]. Mas um corpo de homem, é bem outra coisa que carne, é o lugar de um sujeito que se constrói, que se projeta, e prolonga para além da sua fabricação qualquer coisa como um excesso de humanidade” (MEIRIEU, 1996, p. 53). Nesta perspectiva, o educador não deve esquecer que se a educação não pode tudo, também é verdade que não se pode nada sem ela. O fim da educação não deverá ser nem a natureza, nem a sociedade ou mesmo a própria criança mas, como bem lembra Olivier Reoul, a humanidade é que deverá ser o fim ideal a atingir: “Educa-se para se fazer dela [a criança] um homem, isto é, um ser capaz de compartilhar e comunicar com as obras e as pessoas humanas” (REBOUL, 2000, p. 23). Tornar-se humano de acordo com a natureza que em si transporta e prepará-lo livre e criticamente para o diálogo com as obras da cultura e com o Outro, eis o fim educacional que importa salvaguardar: “Se tal fim parece utópico, é o único que resguarda a educação tanto do abandono como do doutrinamento” (REBOUL, 2000, p. 24). Esse é um fim que pela sua natureza tenderá a permanecer inacabado pela tão complexa e misteriosa razão que nunca se acaba a tarefa, nem se conhece o segredo de atingirmos a plenitude da nossa humanidade.

Referências Bibliográficas

a) Edições do Frankenstein

Frankenstein or the Modern Prometheus. Edited, introduction and notes by Maurice Hindle. London: Penguin Classics, 1992, XLIII & 273 p.

Frankenstein or the Modern Prometheus. Edited, introduction and notes by M. K. Joseph, Oxford: Oxford University Press, 1998, XX & 239 p.

Frankenstein or the Modern Prometheus. The 1818 Text. Edited, introduction and notes by Marilyn Butler. Oxford: Oxford University Press, 1998^a, LXII & 261p.

Frankenstein or the Modern Prometheus. Introduction and notes by Siv Jansson. London: Wordsworth, 1999, XXV & 175 p.

b) Outras obras

BERTHIN, C. Frankenstein ou le Prométhée moderne. In: **L'humain et l'inhumain**. Paris: Belin, 1997, p. 97-165.

CROWTHER, J. (Editor). **Oxford Guide to British and American Culture**. Oxford : Oxford University Press, 2000, 600 p.

DUCHEMIN, J. **Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes**. Paris: Les Belles Lettres, 1974, 218 p.

DUPERRAY, M. Un héritage interprété: Frankenstein au feu prométhéen. In: MENEGALDO, G. (Dirigé par). **Frankenstein**. Paris: Éditions Autrement, 1998, p. 62-75.

DURAND, G. Pérennité, dérivations et usure du mythe. In: CHAUVIN, D. (Textes réunis par). **Champs de l'imaginaire**. Grenoble: Ellug, 1996, p. 81-107.

EVANS, B. I. **A Short History of English Literature**. 4th Edition. Harmondsworth: Penguin Books, 1978, 400 p.

GUAL, C. G. **Prometeo: Mito Y Literatura**. Madrid: FCE, 2009, 239 p.

_____, C. G. **Diccionario de mitos**. 2^a ed. Madrid: Siglo XXI, 2011, 300 p.

HINDLE, M. «Introduction and notes». In: SHELLEY, M. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. London: Penguin Classics, 1992, p. VII-LLXIII.

HITCHCOCK, S. T. **Frankenstein : as muitas faces de um monstro**. Trad. de Henrique A. R. Monteiro. São Paulo: Larousse, 2010, 351 p.

IÁÑEZ, E. **O Século XIX. Literatura Romântica. História da Literatura. Volume 6**. Tradução de Fernanda Soares. Lisboa: Planeta Editora, s.d., 246 p.

JANSSON, S. «Introduction and notes». In: Shelly, M. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. London: Wordsworth, 1999, p. VII-XXV.

JOSEPH, M. K. «Introduction and notes». In: Shelley, M. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. V-XX.

LECERCLE, J.-J. **Frankenstein: mythe et philosophie**. Paris: PUF, 1988, 124 p.

_____. Le monstre de Frankenstein n'avait pas de carte d'identité. In: MENEGALDO, G. (Dirigé par). **Frankenstein**. Paris: Éditions Autrement, 1998, p. 77-87.

LECOURT, D. **Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique**. Paris: Synthélabo, 1996, 158 p.

MEDRANO, G. L. **Prometeos. Biografias de un mito**. Madrid : Editorial Trotta, 2001, 233 p.

MEIRIEU, P. **Frankenstein pédagogue**. Paris: ESF, 1996, 128 p.

MELLOR, A. K. Making a «monster»: an introduction to *Frankenstein*. In: SCHOR, E. (Editor). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 9-25.

MENALGO, G. Le monstre court toujours... In: MENEGALDO, G. (Dirigé par). **Frankenstein**. Paris : Éditions Autrement, 1998, p. 16-61.

ROBINEAU-WEBER, A. G. Frankenstein ou l'homme fabriqué. In: BRUNEL, P. (Sous la dir.). **L'Homme artificiel**. Paris: Didier Erudition/CNED, 1999, p. 203-241.

_____. Frankenstein. In: BRUNEL, P. ; Vion-Dury, J. (Sous la dir. de). **Dictionnaire des Mythes du Fantastique**. Limoges: Pulim, 2003, p. 139-144.

SÉCHAN, L. **Le mythe de Prométhée**. 2^e éd. Paris: PUF, 1985, 132 p.

SCHOR, E. (ed.). **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 289 p.

TROUSSON, R. **Le thème de Prométhée dans la littérature européenne**. 2^e éd. Genève: Droz, 1976, 2 vols., 561 p.

_____. Prométhée. In: BRUNEL, P. (Sous la dir. de). **Dictionnaire des Mythes Littéraires**. Monaco: Éditions du Rocher/Jean Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 1139-1153.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 30.11.2014

O imaginário progressista da cidade de São Paulo na canção popular

The imaginary city of São Paulo in popular song

Álvaro Antônio Caretta *

RESUMO: A fim de estudarmos o papel da canção na constituição do imaginário progressista da cidade de São Paulo, concentramos nosso enfoque nas relações dialógicas entre os discursos veiculados no cancioneiro popular paulista, pois o papel da canção foi muito importante, devido principalmente à difusão da radiofonia. Na esteira das comemorações do IV Centenário da cidade, em 1954, o discurso progressista serviu como matriz para a produção de um grande número de enunciados em diversos gêneros da comunicação social. Os compositores populares cantaram a metrópole de forma ufanista; já que essa exaltação promovia a inserção da canção no mercado fonográfico, devido à valorização do discurso progressista nos meios de comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Canção popular. São Paulo. Dialogismo.

ABSTRACT: In order to study the role of song in the constitution of the progressive imaginary of the city of São Paulo, concentrate our focus on the dialogical relations between the discourses conveyed in São Paulo popular music, since the role of the song was very important, mainly due to the radiophone broadcast. In the wake of the fourth centenary celebrations of the city in 1954, the progressive discourse served as a template for the production of a large number of statements in various media genres. The popular composers sang the metropolis in boastful manner; since this exaltation promoted the inclusion of song in the music market, due to appreciation of progressive discourse in the media.

KEYWORDS: Imaginary. Popular song. São Paulo. Dialogism.

1. Introdução

As canções que tratavam da cidade de São Paulo nos anos 30 orientavam-se pela polêmica entre os discursos progressista e nostálgico e já apresentavam os elementos discursivos que seriam desenvolvidos e reelaborados na canção popular paulistana das futuras décadas de 50 e 60. Durante a primeira metade do século XX, a canção não divulgou apenas o discurso progressista, que teve seu auge no ano do IV Centenário. O discurso nostálgico, que valorizava o saudosismo da São Paulo antiga, uma cidade provinciana e praticamente rural, também estava presente na letra das canções. Entretanto, frente ao vertiginoso progresso da metrópole e, principalmente, devido à iminência do IV Centenário, o discurso nostálgico perdeu espaço para o progressista.

* Doutor em Linguística (USP), professor do Departamento de Letras - UNIFESP, alcaretta@yahoo.com.br

A partir da análise de canções que abordam essa polêmica, estudaremos as relações dialógicas interdiscursivas entre os discursos ufanista e nostálgico, responsáveis pela configuração do imaginário da cidade de São Paulo no seu processo de metropolização.

2. O imaginário

Segundo Ferrara (2000, p.121) o imaginário de uma cidade se constitui dialogicamente pelas relações interdiscursivas entre os diversos enunciados. Esse dialogismo é responsável pela formação do interdiscurso, que possibilita a esse imaginário conter as diversas vozes sociais e seus respectivos discursos. A pesquisadora apresenta, assim, uma interpretação dialógica para a formação do imaginário, compreendendo-o no processo de percepção da realidade, que exige necessariamente um juízo de valor.

[...] o imaginário sobre uma cidade não a reproduz, mas, estimulado pelos seus fragmentos/índices, produz discursos que com ela interagem. Uma espécie de diálogo insólito porque, no primeiro momento, o usuário é emissor e receptor ao mesmo tempo. No entanto com o auxílio do registro da memória, esses discursos transformam-se em arquétipos culturais e são responsáveis pelo criativo diálogo entre o imaginário e a história urbana para criar justamente a imagem da cidade (FERRARA, 2000, p. 123).

O imaginário de uma cidade poderia então ser compreendido como resultado das relações dialógicas entre os diversos discursos que apresentam distintas avaliações do espaço urbano. Esse imaginário é plurissensorial, pois abarca todas as linguagens por meio das quais os discursos são veiculados e a imagem criada pelo imaginário é aquela pela qual o habitante se apropria da cidade.

3. As relações interdiscursivas

As relações dialógicas podem ser compreendidas como eventos constituintes de um interdiscurso e são responsáveis pelo estabelecimento dos elos discursivos na conformação das redes de comunicação das diversas esferas discursivas. Ainda que *interdiscurso* seja um termo inexistente na obra de Bakhtin, a concepção interdiscursiva da linguagem pressupõe o princípio dialógico de constituição dos enunciados. No livro *Genèses du discours* (1984), Dominique Maingueneau, recuperando as teorias dialógicas bakhtinianas, apresenta uma metodologia para o estudo do discurso, de sua origem e de suas relações no interdiscurso.

Nessa obra, Maingueneau compreende o discurso como "[...] uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas" (2005, p.15). Apreendendo-o nas relações interdiscursivas, o professor francês retoma as propostas de Bakhtin para o estudo dialógico da linguagem.

Os discursos não se constituem independentemente dos outros para depois se relacionarem, a sua identidade é interdiscursiva. As relações interdiscursivas promovem uma intercompreensão semântica entre os discursos fundada nas relações polêmicas entre um discurso e o "outro", que vão além de uma simples oposição, pois trata-se de um dialogismo constituinte. O discurso não pode ser compreendido apenas como um conglomerado de textos, ele é principalmente uma prática discursiva, cujo sistema de contratos semânticos permite compreender os enunciados na rede institucional de um grupo assumido por uma enunciação.

3. O imaginário progressista de São Paulo

São Paulo, no decorrer da primeira metade do século XX, alcançou uma posição de liderança no cenário político-econômico brasileiro. A cidade que se ergueu na passagem da atividade cafeeira para a industrial atraía os trabalhadores das fazendas do interior paulista, de outros estados brasileiros e de países do mundo. Nas primeiras décadas do século XX, na cidade de São Paulo, convivia uma sociedade heterogênea formada por europeus - principalmente italianos -, árabes, japoneses, africanos, "nordestinos", "caipiras" e paulistanos.

Na década de 30, a nova metrópole representava a imagem progressista do estado. São Paulo sempre teve participação importante no cenário político e econômico do Brasil republicano. A "política café com leite" fez dele um dos estados mais poderosos do país, juntamente com Minas Gerais e Rio de Janeiro. A rica terra do café estava voltada, então, ou para a Capital Federal, à época Rio de Janeiro, ou para as fazendas do interior paulista. No início do século XX, a metrópole paulista começa a despontar, modificando esse paradigma. A industrialização de São Paulo e o grande fluxo migratório, para o labor nas fábricas dos grandes empresários italianos, são o princípio do progresso paulista.

O conceito de progresso, como era compreendido à época, derivava das teorias positivistas. Essa concepção está estampada na bandeira brasileira: "Ordem e Progresso". Para afirmar a sua preponderância no cenário nacional, a Cidade de São Paulo assumiu o compromisso de não só representar a imagem do progresso nacional, como também ser a locomotiva do país. Fazia parte dessa concepção de progresso o conceito de modernidade.

Assim, a afirmação e legitimação dos conceitos de progresso e desenvolvimento seguiram um curso que coincide com a própria ascensão da modernidade e dos processos que lhe são subjacentes. Ao longo desse curso, a supremacia do ocidente, a expansão do modo de produção capitalista, o triunfo da modernidade e dos seus valores de racionalidade, emancipação, progresso, sustentaram-se mutuamente. O ideário do projeto da modernidade foi amplamente aceito por uma parcela representativa de intelectuais, pensadores, cientistas [...] (BAPTISTA, 2007, p.12-13).

Nesse processo, a capital paulista passa a ser a referência para o estado. A cidade provinciana e rural da primeira década do século XX que servia como pouso de tropas, na década de 30 transforma-se em uma metrópole que só crescerá em tamanho e importância durante as décadas de 40 e 50 até a sua consagração nas comemorações do IV Centenário.

A cidade do futuro que já se anunciava na década de 20, em 1954 receberia todas as homenagens por sua brilhante epopeia de se tornar, em quatro décadas, uma gigantesca metrópole. O IV Centenário da cidade seria o momento oportuno para a propagação do discurso progressista, fundamentado no ufanismo do progresso pelo trabalho:

O discurso progressista recuperava o passado histórico paulista: o mito dos bandeirantes, a aventura dos índios e a saga de Anchieta. O resgate da fundação e da expansão da São Paulo de antanho era imprescindível ao discurso progressista para justificar o sucesso da cidade quatrocentona como herança de raças intemoratas:

São Paulo se apresentava como exemplo para a nação. No entanto, sendo uma grandeza recente e formada pela soma das grandes migrações, poderia ter que dividir o crédito de seu modelo com outros povos, daí as raízes históricas cumprirem a missão de apresentar tal pujança como predestinação condicionada a São Paulo. Para isso, era preciso demonstrar que nada era obra do acaso, do efêmero, mas da determinação de uma raça, cuja memória seria a sua prova (LOFEGO, 2004, p.153).

Esse passado heroico foi enfatizado no discurso ufanista que, na década de 50, predominou na canção popular paulista. O discurso ufanista estava presente em todos os estilos musicais, entretanto o samba-exaltação, que privilegia o excesso exaltativo, foi aquele que melhor lhe serviu à época do IV Centenário da cidade.

O ufanismo do passado paulista não ocorreria apenas de forma épica, o nostálgico também esteve bastante presente nas canções que exaltavam a São Paulo antiga do final do século XIX, ainda iluminada pelos lampiões. O dialogismo entre os discursos progressista e

nostálgico constituía o imaginário da cidade nas décadas de 30 e 40. No princípio da década de 50, em virtude da iminência do IV Centenário, o discurso progressista tornou-se hegemônico e apropriou-se do nostálgico.

O discurso ufanista deu a tônica às comemorações do IV Centenário. A obsessão pela ideia de confirmar uma identidade paulistana progressista levou a uma confluência discursiva em torno da exaltação da grande metrópole, o que obscureceu o discursos nostálgico, crítico e paródico. Somente com o arrefecimento dessa febre ufanista, esses discursos seriam retomados e dividiriam com o discurso progressista a tarefa de compor o imaginário da cidade de São Paulo:

Tal era o bombardeio de positividade veiculada por quase todos os meios de comunicação da época que procurar um contradiscurso sobre o IV Centenário ou para as razões de sua existência ou mesmo sobre os destinos da cidade, no contexto de 1954, parece uma tarefa pouco grata. Para além de grupos ou de indivíduos, a imagem ou a ideia de uma cidade numa vertiginosa ascensão era praticamente inquestionável (LOFEGO, 2004, p.189).

A força do discurso progressista apoiava-se no poderio econômico da cidade industrial e na sua força de trabalho. As comemorações do IV Centenário foram a consagração definitiva de uma cidade que passava a ser a locomotiva do Brasil. A apologia do trabalho é um aspecto marcante no discurso ufanista progressista. *A terra do trabalho* e *A cidade que nunca para* foram epítetos que marcaram a identidade paulistana. O crescimento urbano da cidade é outro aspecto muito presente no discurso progressista. A cidade que não para de crescer teve o seu apogeu na década de 50, quando todas as atenções estavam voltadas para o IV Centenário da cidade, oportunidade propícia para sedimentar a imagem da grande metrópole progressista.

À medida que a data comemorativa se aproximava, crescia sua influência nas diversas esferas discursivas. Na política, os governantes protagonizaram diversas inaugurações, premiações e banquetes. Entre os eventos, destacavam-se a exposição do IV Centenário no Parque do Ibirapuera e a programação para 25 de janeiro de 1954. A imprensa escrita valorizou a data festiva, e a revista de maior circulação à época, *O Cruzeiro*, destacou:

São Paulo ingressava no seu IV Centenário destituída apenas do título de capital geográfico-política do Brasil. Porque no mais, guarda todas as primazias. É a capital econômica, pela pujança de sua produção. É a capital artística, porque lá se ensaia o melhor teatro do País, lá se faz o melhor cinema que está nos projetando no cenário internacional; a sua arquitetura é a mais moderna e a mais bonita. É a cidade mais limpa, a de melhor trânsito, a dos

maiores arranha-céus, a dos mais luxuosos cinemas. Por isso tudo é que São Paulo comemora com grandes festejos a sua data quatricentenária (LOFEGO, 2004, p.152).

Além da imprensa escrita, a esfera publicitária também investiu bastante na imagem progressista da cidade. Este anúncio da Casa Paiva, uma loja de roupas, exalta São Paulo:

São Paulo, cidade dínamo do presente, berço de desbravadores, terra de realizadores, que tanto lutaram e lutam pela grandeza da Pátria, teu futuro é majestoso e todos os que têm a ventura de viver em teu solo amigo sentem-se orgulhosos vendo tanta pujança e progresso, após quatro séculos de gloriosa existência! SALVE SÃO PAULO! SALVE BRASIL! IV CENTENÁRIO DA CIDADE QUE MAIS CRESCE NO MUNDO! (LOFEGO, 2004, p. 38).

Na arquitetura, o Parque do Ibirapuera era a maior obra planejada para as festividades. Projetada por Oscar Niemeyer, essa obra modernista tornou-se parte do imaginário progressista da cidade. Esculturas, cujos temas exaltavam a força, o trabalho, o progresso, eram realizadas com a finalidade de sedimentar a identidade paulistana. A identidade modernista da cidade definiu-se pelo estilo moderno de Niemeyer; que, após planejar o Parque do Ibirapuera, partiria para o seu mais ousado projeto: Brasília, a nova Capital Federal.

Na esfera religiosa, cultos e missas estavam programados para os três dias de comemorações. Entretanto, a grande expectativa era a primeira missa na nova Catedral, após uma longa espera de 41 anos.

Grande parte das atividades programadas contemplavam a esfera cultural, como shows, desfiles e concursos. Na música, estavam programadas apresentações de bandas, concursos de composição, serenata no Centro Acadêmico XI de Agosto; na dança, a maior atração seria a apresentação do Ballet do IV Centenário.

O fluxo contínuo de um espaço urbano, como o de São Paulo, que se firma ao longo da primeira metade do século XX, reúne um campo metafórico capaz de criar uma identidade dentro do movimento de efervescência, quando observado em seu cotidiano. A construção de uma imagem de São Paulo que exaltava valores do capitalismo, como a apologia ao trabalho, foi fundamental no processo de consolidação na sua posição econômica. Terra do trabalho e crescimento econômico, portanto do progresso. São marcas que também procuram se firmar como identidade de São Paulo (LOFEGO, 2004, p. 173).

Paradoxalmente, para isso era imprescindível que o discurso progressista tivesse um passado, uma história. O discurso épico, que recuperava o mito das Bandeiras, foi assimilado

pelo discurso progressista. A eles somou-se também o discurso nostálgico que enaltecia saudosamente a São Paulo antiga, do final do século XIX. Valorizar o passado, nesse caso, não era preferi-lo; mas tomá-lo como ponto de partida para a vitoriosa caminhada rumo ao progresso, desbravando novas regiões e expandindo fronteiras, assim como o fizeram os bravos e pioneiros bandeirantes. As comemorações do IV Centenário coroariam a vitoriosa trajetória da metrópole paulista.

O discurso ufanista que predominava na sociedade paulistana à época do seu quadricentenário era formado por vários discursos que ajudariam a compor o imaginário da cidade. Com relação à circulação desses discursos na esfera da canção popular, Moraes (2000, p. 232), comenta:

[...] boa parte da produção musical teve caráter de exaltação e consagração; seu objetivo era celebrar uma data significativa da cidade: os quatrocentos anos. Assim, surgiram canções de diversos gêneros, exaltando e glorificando-lhe as condições físicas (a garoa, o planalto, o café), os aspectos sociais (espaço democrático onde convivem todas as raças e culturas, povo trabalhador, núcleo de seresteiros, etc.), as atividades econômicas ("berço" da indústria, núcleo econômico do país, etc.) e as lutas políticas (centro da independência nacional, símbolo de resistência contra o autoritarismo, as lutas por legalidade e liberdade, etc.).

As comemorações do IV Centenário contribuíram muito para a divulgação e o predomínio do discurso progressista nas diversas esferas discursivas da sociedade. Na esfera musical, o quarto centenário da cidade de São Paulo era um tema prometedora para os compositores. Os concursos promovidos pela Prefeitura e por instituições privadas, assim como o grande apelo popular, incentivaram a composição de diversas músicas. Grandes compositores da música popular brasileira homenagearam a ilustre aniversariante quatrocentona em variados estilos musicais. Entre as várias composições, o dobrado *Quarto Centenário*, da autoria de Mário Zan e João Manuel Alves, gravado por Carlos Galhardo, foi uma das canções de maior sucesso:

São Paulo, terra amada,
Cidade imensa de grandezas mil
És tu, terra adorada,
Progresso e glória do meu Brasil
Ó terra bandeirante
De quem se orgulha a nossa nação
Deste Brasil gigante
Tu és a alma e o coração

Salve o grito do Ipiranga
Que a história consagrou
Foi em ti, ó meu São Paulo,
Que o Brasil se libertou
O teu quarto centenário
Festejamos com amor
Teu trabalho fecundo mostra
Ao mundo inteiro o teu valor

Ó linda terra de Anchieta
Do bandeirante destemido
Um mundo de arte e beleza
Em ti tem sido construído
Tens tuas noites adornadas
Pela garoa em denso véu
Sobre os teus edifícios
Que até parecem chegar ao céu

Impulsionada pela indústria fonográfica, essa canção foi muito tocada, tornando-se um poderoso veiculador do discurso ufanista progressista. Seja executada pelas bandas militares e orquestras, seja tocada nos salões de baile, seja interpretada pelo cantor Carlos Galhardo, seja cantada pelos populares, essa canção representou a síntese do imaginário progressista na cidade de São Paulo à época.

A exaltação do passado épico e do presente progressista da cidade apresentada na letra é enfatizada por uma melodia reiterativa, sustentada pelo ritmo marcante do dobrado. Essa regularidade rítmica, enfatizada pelo compasso binário, favorece a projeção da sonoridade vocal no tempo forte do compasso e, conseqüentemente, fortalece o tom de voz do enunciador, tornando-o propício à exaltação.

A letra ufanista enaltece São Paulo, valorizando cenas do imaginário paulista: no passado, os bandeirantes, os jesuítas e o grito da Independência; no presente, o progresso, a grandeza da cidade, seus arranha-céus e a tradicional garoa paulistana. A presença de apóstrofes - *Oh! Terra bandeirante, ó meu São Paulo, Ó linda terra de Anchieta* -, o tratamento na segunda pessoa do singular - *És tu terra adorada, Em ti tem sido construído* -, as saudações - *Salve o grito do Ipiranga* - e a enfática adjetivação positiva - *terra amada, terra adorada, Cidade imensa de grandezas mil* - determinam o estilo ufanista e poético da letra. O componente linguístico apresenta um enunciador, “eu”, que se dirige a um destinatário, “tu”, a cidade de São Paulo, para enaltecê-la. Nessa relação, o enunciador utiliza um tom ufanista para exaltar o

seu interlocutor, interpelando-o com as apóstrofes positivas e elogiando a história de seu progresso.

Outra canção de muito sucesso à época do IV Centenário foi *São Paulo Quatrocentão*, de Avaré, Chiquinho do Acordeon e Garoto, gravada por Hebe Camargo, em 1954:

Oh, São Paulo! Oh, meu São Paulo!
São Paulo quatrocentão.
Oh, São Paulo! Oh, meu São Paulo!
Você é o meu torrão.
Oh, São Paulo! Oh, meu São Paulo!
São Paulo das tradições
Oh, São Paulo, o seu nome
Vive em todos os corações

Você é lindo, é
É a terra do melhor café
Seu grande centro industrial
Representa o esteio nacional
Você é varonil
Orgulho deste meu Brasil
Oh, meu São Paulo
Você é forte, é colossal

Quem é que não vai visitar
Meu São Paulo, no Quarto Centenário?
Quem é que não vai enviar
Parabéns, pelo seu aniversário?
Quem é que não sente emoção
Ao saber que também vai participar
Da festa do meu São Paulo
Que pra sempre hei de adorar

Essa polca-dobrado foi composta na forma ABC. A letra apresenta um destinador “eu” que se dirige a um destinatário São Paulo, enaltecendo-o e estabelecendo uma relação de intimidade. As apóstrofes *Oh, São Paulo/ Oh, meu São Paulo* e *São Paulo quatrocentão* constituem uma gradação da intimidade do destinador com o destinatário, promovida pela adjetivação da cidade. Na primeira ocorrência, o adjetivo é ausente; na segunda, o pronome *meu* aproxima o destinador do destinatário; na terceira, o epíteto *quatrocentão* enfatiza a intimidade entre o destinatário e o destinador. O uso do pronome de tratamento *você* denota maior proximidade entre ambos, favorecendo o estilo prosaico. O enunciador qualifica positivamente a cidade por meio de uma gradação adjetiva do específico para o geral.

Inicialmente caracteriza-a como a sua terra natal, *Você é o meu torrão*; depois remete a suas tradições históricas, *São Paulo das tradições*; para finalmente externar o grande prestígio popular da cidade, [...] *o seu nome vive em todos os corações*.

Após a apresentação dessas gradações semânticas na letra, acompanhadas por uma gradação melódica ascendente, compatilização que atribui um caráter exaltador ao dobrado, na parte B, o enunciador passa a tecer elogios explícitos à cidade. Além de *terra do melhor café, grande centro industrial e esteio nacional*, o enunciador escolhe adjetivos peculiares, próprios de canções laudatórias e cívicas, como os hinos, para exaltar a cidade: *lindo, varonil, forte, colossal*.

A situação de locução do destinador paulistano para com o destinatário, cidade de São Paulo, é alterada na parte C da canção, na qual o mesmo destinador passa a dirigir-se a outro destinatário, os ouvintes, questionando sobre a presença de todos nos festejos do IV Centenário da cidade. Essa mudança de interlocutor promove uma alteração do estilo e do tom de voz do enunciador, atribuindo ao seu discurso um estilo mais prosaico, visto a sua linguagem agora tender não para o estilo poético das apóstrofes e metáforas na relação com a cidade idealizada, mas para os gêneros do cotidiano como as perguntas e o convite dirigidos a um destinatário. O tom ufanista das partes A e B, construídos pela letra exaltativa e pela gradação melódica, agora cede lugar a um tom mais intimista na relação entre o destinador e os destinatário. Todavia, nos dois últimos versos, a canção retoma o tom apoteótico através do qual o enunciador declara a sua identificação plena com o objeto *Da festa do meu São Paulo/ Que pra sempre hei de adorar*.

Destacam-se na interdiscursividade entre essas duas canções o fato de que ambas fazem uma apologia ufanista da cidade, são construídas na forma de dobrado e foram um sucesso à época. O dobrado, apesar de ser bastante tocado pelas bandas militares, não era um estilo musical muito requisitado pelos compositores populares na elaboração de suas canções. O seu caráter marcial limitava-o à música instrumental e aos hinos.

A forma composicional do dobrado apresenta uma estrutura ternária com uma primeira parte (A), uma segunda parte (B) e um trio (C). Diferentemente das marchas, nos dobrados, é característica fundamental que a sua última parte, o trio, tenha um andamento ligeiramente mais lento do que as demais partes e seja mais melódica e suave. É o que acontece nas duas canções analisadas, cujas partes C são bem melodiosas. Isso possibilita efeitos enunciativos como em *São Paulo Quatrocentão* onde ocorre a mudança de destinatário, do tom de voz e, conseqüentemente, da imagem do enunciador, o seu *ethos*.

O sucesso desses dobrados é explicável pelo contexto do IV Centenário, já que era uma data cívica. O que chama a atenção na relação entre essas duas canções é a diferença de estilo entre elas, que se deve às diferentes estratégias de amplificação de ambas na adaptação do dobrado para o gênero canção popular. Em *Quarto Centenário*, de Mário Zan, o caráter marcial é suavizado pela instrumentação da sanfona e compatibilizado com uma letra ufanista que exalta um objeto idealizado. Nesse dobrado, o estilo é mais formal do que em *São Paulo Quatrocentão*, uma polca-dobrado, onde se nota a proximidade entre o enunciador e o objeto, observável na informalidade do tratamento e no diálogo com os ouvintes. Destarte, verifica-se que o gênero canção popular adaptou-se às exigências do contexto das comemorações do IV Centenário, adotando o discurso ufanista e reelaborando estilos musicais.

Na constituição do imaginário progressista, o discurso ufanista dialogava também com o discurso nostálgico. A exaltação da São Paulo antiga estava presente nas canções do começo do século XX. À época do IV Centenário, com o fortalecimento do discurso progressista, o discurso nostálgico foi assimilado pelo discurso ufanista. Nesse caso, a valorização do passado não implica uma negação do presente, e o enaltecimento deste não corresponde à desvalorização daquele, ambos coexistem de forma contratual.

Na canção *Perfil de São Paulo*, composta por Bezerra de Menezes e gravada por Sílvio Caldas, em 1954, o enunciador valoriza a São Paulo antiga, entretanto rende-se aos encantos da cidade moderna:

Aonde estão teus sobrados
De longos telhados e teus lampiões?
E os moços da academia
Na noite tão fria cantando canções?

E sinhazinha delgada
Pisando a calçada na tarde vazia?
O tempo tudo mudou
Mas não apagou a tua poesia

Não mudou, não se apagou a tua sedução
A garoa cai à toa pra guardar a tradição
São Paulo num só minuto é o Brás, Tietê, viaduto
Barracas de flores e a multidão

Os pardais em madrigais
O sol rasgando a cerração
E a noite com seus pintores
Apagando, acendendo em cores
Teu nome, no meu coração

A primeira parte desse samba-exaltação remete a uma São Paulo romântica do final do século XIX. O enunciador cria um destinador que se dirige a um destinatário, a metrópole paulistana, questionando sobre o seu passado e apresentando cenas da São Paulo antiga, como os telhados dos velhos casarões, destruídos para a construção da nova cidade; os lampiões a gás, substituídos pela luz elétrica; as serenatas, trocadas pelas gravações e pelo rádio; a sinhazinha, ultrapassada pela mulher moderna; as tardes tranquilas, transformadas pelo ritmo frenético da metrópole. Esse questionamento do enunciador poderia pressupor um posicionamento discursivo de oposição ao discurso progressista, entretanto isso não ocorre; pois, apesar da transformação sofrida pela cidade no decorrer do século XX, o lirismo paulistano sobrevive na grande metrópole.

Na parte B da canção, o enunciador recupera a tradicional garoa paulistana como elemento de continuidade do passado para o presente. A seguir, enumera cenas que resumem a São Paulo moderna: o bairro do Brás, o rio Tietê, os e viadutos, as barracas de flores, a multidão, o chilreio dos pardais, o amanhecer na cidade e a noite paulistana. Esse caleidoscópio, apresentado no ritmo da nova cidade - *São Paulo num só minuto* - revela o imaginário da metrópole, avaliada positivamente pelo enunciador.

Musicalmente, esse samba-exaltação principia investindo na duração das vogais e na expansão das linhas melódicas. Essa estratégia permite a compatibilização da melodia com a letra saudosista. Na parte B, passa a predominar a reiteração dos motivos rítmico-melódicos, propiciado pelo ritmo de samba, compatibilizando-se, assim, com a letra que retoma os valores eufóricos por meio da conjunção entre o passado e o presente. A tensão do percurso melódico da canção é ascendente, partindo de um ritmo lento e suave para um final rápido e forte, enfatizado pela orquestração. O clímax é atingido na última frase linguístico-melódica em uma ascendência apoteótica que expressa a plena conjunção entre o enunciador e a cidade de São Paulo - *Teu nome, no meu coração*.

A escolha do estilo musical samba-exaltação já determina o vínculo do enunciador com o discurso ufanista. A presença do discurso nostálgico nessa canção, o "outro", é assimilada, colocando-o a serviço da exaltação da nova cidade. A imagem do enunciador, o seu *ethos*,

constituído na relação entre os elementos linguístico e melódico é ufanista progressista, ainda que saudosista. A tensão instituída pelos elementos passionais da letra e da melodia, como as cenas da São Paulo antiga e as ascendências melódicas, respectivamente, são atenuadas pelo ritmo sincopado do samba. A função do arranjo nessa canção, como em todos os sambas-exaltação, é muito importante, pois acentua o ritmo, incrementa a orquestração e fortalece a dinâmica, conduzindo a melodia para um final apoteótico. A letra ufanista e poética realiza a avaliação positiva da moderna cidade de São Paulo. A compatibilidade entre os elementos musicais e linguísticos, não só em *Perfil de São Paulo*, mas em todos os sambas-exaltação, é marcada semanticamente pelo excesso, pelo exagero. Aqui, a grandiloquência da voz, as grandes orquestrações e o direcionamento melódico para as alturas enfatizam a ascensão progressista da cidade.

4. Considerações finais

O imaginário progressista da cidade de São Paulo, à época de seu IV centenário era constituído por um interdiscurso em que o discurso progressista, resumido na expressão *São Paulo, a cidade que não para de crescer* predominava. Em todas as esferas da sociedade, o discurso ufanista era preponderante e orientava a produção de enunciados. Na canção popular, os compositores adotaram-no, contribuindo para a divulgação e consolidação do discurso progressista. A imagem da cidade de São Paulo no seu IV Centenário era constituída também pelo discurso nostálgico, que via a nova São Paulo tão bela quanto aquela que ficou nas memórias do princípio do século XX. Esses discursos participavam do interdiscurso promovido pela canção popular, entretanto o IV Centenário foi a consagração da metrópole paulistana, época na qual o discurso progressista predominou no imaginário da cidade.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAPTISTA, R. F. Gênese e crise dos conceitos de progresso e Desenvolvimento na teoria social. In: **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, 2007. UFPE, Recife (PE), 2007.

FERRARA, L. D`A. **Os significados urbanos**. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2000.

LOFEGO, S. L. **IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro**. São Paulo: Annablume, 2004.

MAINGUENEAU, D. **Genèses du discours**. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Criar, 2005.

MORAES, J. G. V. de. **Metrópole em sinfonia - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NAVES, S. C. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TODOROV, T. **Mikhail Bakhtine: le principe dialogique**. Paris: Seuil, 1981.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 24.11.2014

O tema do amor em “Bruma (A Estrela Vermelha)”, de Murilo Rubião

The theme of love in the story “Bruma (Red Star)” by Murilo Rubião

Ilma Socorro Gonçalves Vieira*

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise da manifestação do amor no conto “Bruma (A Estrela Vermelha)”, de Murilo Rubião, como sugestão de um processo individual marcado pelo anseio inconsciente de alcançar a plenitude humana. O entendimento é de que o tema do amor se apresenta associado ao do ciúme e que as inquietações vividas e narradas pelo protagonista sugerem um paradoxal sentimento que se oculta, ao mesmo tempo em que se revela, no discurso e nas imagens presentes na narrativa. A base da análise consiste na hermenêutica simbólica, conforme as pesquisas de Gilbert Durand acerca das estruturas antropológicas do imaginário, juntamente com estudos na perspectiva da semiótica das paixões, desenvolvidos por Greimas e Fontanille, além dos trabalhos de Jorge Schwartz – voltado à investigação dos traços distintivos da poética muriliana –, de Suzana Cánovas – a respeito do universo fantástico de Rubião – e de Salma Silva – sobre as formas sob as quais o tema do amor pode se apresentar no texto literário.

PALAVRAS-CHAVE: Amor. Processo individual. Plenitude humana.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of love manifestation in the story "Bruma (Red Star)" by Murilo Rubião, as suggestion of an individual process marked by the unconscious desire to achieve the human plenitude. The understanding is that the love theme presents associated to the jealousy and that the lived and narrated concerns by the protagonist suggest a paradoxical feeling that conceals at the same time reveals in the speech and in the present images in the narrative. The basis of the analysis consists the symbolic hermeneutics, according to Gilbert Durand's research about the anthropological structures of the imaginary, together with studies from the perspective of semiotics of the passions, developed by Greimas and Fontanille, besides the works of Jorge Schwartz – focused on the investigation of distinctive traits of the muriliana poetic – by Suzana Cánovas – about the fantastic universe of Rubião – and Salma Silva – about ways which the love theme can be manifested in literary text.

KEYWORDS: Love. Individual process. Human Plenitude.

A obra de Murilo Rubião, contista mineiro considerado o precursor da moderna narrativa fantástica brasileira, ressalta-se em densidade e labor literário. Os contos reunidos em *Obra completa* (2010) refletem princípios baseados, sobretudo, em uma busca pela exatidão, por meio de uma linguagem meticulosa, tecida com a escolha precisa de cada componente sintático. O resultado é um tratamento conciso e profundo de temas ligados à existência humana, com a instauração de um universo ficcional que, deliberadamente, introduz o leitor nas dimensões do fantástico. Nesse processo, ricas imagens são construídas, como manifestação do pensamento

* Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2013), com estudos na Linha de Pesquisa “Literatura, História e Imaginário”. Atualmente, integra equipe multidisciplinar de assessoria e apoio técnico-pedagógico da Secretaria Municipal de Educação de Goiânia e atua como professora auxiliar na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: ilmasgv@gmail.com

simbólico e como exploração de complexas realidades psíquicas das personagens. Conforme define Cánovas (2003, p. 58), na obra de Rubião,

as leis da realidade empírica parecem ter sido alteradas, mas, por mais insólito que seja um acontecimento [...] suas personagens nunca se surpreendem, deixando o leitor atônito ante a naturalidade com que fatos inusitados são vistos.

Esse aspecto é fundamental para se pensar na obra do autor para além da noção de hesitação – por parte do leitor ou das personagens – apresentada por Todorov (2008) acerca da literatura fantástica, porque, ao encararem os eventos insólitos sem nenhum estranhamento, as personagens não hesitam, e embora seja tomado pela perplexidade, o leitor também não hesita, pois tende a apreender esses eventos como não pertencentes à realidade objetiva, dado o tratamento hiperbólico que, geralmente, eles recebem nas narrativas.

Schwartz (1981) considera que “a hipérbole se manifesta na poética de MR como figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos da narrativa” (p. 70). O estudioso observa também que ela “se apresenta sob duas modalidades: aquela que exagera por aumento” – hipérbole por dilatação – e a “que exagera por diminuição” – hipérbole por contração (p. 70-1). Nos dois casos, ela participa diretamente da instauração do fantástico na narrativa e, pela sua intensidade, tende a promover, na consciência do leitor, uma transposição da realidade objetiva para a subjetiva, de modo que, invés de hesitação, deflagram-se caminhos inusitados para a exploração das profundas dimensões da mente humana.

O conto “Bruma (a estrela vermelha)”, em análise neste artigo, foi publicado, primeiramente, em 1953, sob o título “A estrela vermelha”, remetendo à ideia de algo que provoca forte impressão e que é, essencialmente, significativo. O nome “Bruma”, acrescentado ao título da versão final, amplia essa ideia com a noção de obscuridade, de modo a sugerir um enigma particularmente instigante. O acréscimo desse nome cumpre, ainda, a função de promover a associação entre uma das protagonistas e o astro colorido avistado no conto. E pela disposição da expressão “a estrela vermelha” – entre parênteses e sugerindo um subtítulo, é possível pensar na personagem Bruma como alguém que traz velada uma natureza espetacular. Essa natureza, por sua vez, seria a inspiradora da narrativa desenvolvida por Godofredo, narrador autodiegético.

Godofredo, ou Godô, narra a história de uma passagem significativa de sua vida, em que chamava sua atenção o fato de seu irmão Og ver astros coloridos durante o dia, na companhia

da irmã de criação, chamada Dora e apelidada por Bruma. Do incômodo de Godô diante desse fato surge uma narrativa marcada por um conjunto de sentimentos complexos, os quais o próprio narrador parecia não compreender, mas que se revela no discurso e nas imagens apresentadas.

O conto apresenta uma organização sugestiva da divisão em cinco partes: apresentação da situação geradora do conflito narrado e das três personagens diretamente envolvidas (Godofredo, Og e Bruma); introdução da figura da mãe de Godofredo e Og, com a insistência daquele para que ela concorde em levar Og a um psiquiatra; descrição do modo como ocorreu o percurso das personagens até o psiquiatra; descrição do modo como ocorreu a consulta com o psiquiatra; apresentação do retorno de Godofredo à casa e, em seguida, ao local onde se encontrava a clínica, e de sua visão da estrela vermelha desdobrada em cores. Essa divisão remete ao pentagrama, à estrela de cinco pontas que, na mitologia romana, possui simbologia múltipla baseada no número cinco, cuja representação é uma união fecunda entre desiguais, entre o masculino e o feminino. Instaure-se, nesse sentido, uma correspondência perfeita entre a simbologia da estrela e a temática do amor como possibilidade de plenitude humana, desenvolvida na narrativa.

Luciana Policarpo dos Santos (2007) considera que a narrativa “Bruma” se enquadra “em um novo gênero ainda em estudo, denominado provisoriamente *Insólito Banalizado*” (p. 77). As características desse gênero seriam: a manifestação do elemento insólito, sua aceitação, sua apropriação ou desprezo, a denúncia desse evento, o possível reconhecimento do narrador e/ou das personagens e o sentimento de angústia como efeito desse gênero. Assim, como manifestações do insólito em “Bruma”, Santos aponta: o fato de Og ver astros coloridos de dia, os nomes das personagens (Og, Godofredo, dr. Sacavém e Bruma) e a atitude do psiquiatra, que fica maravilhado com as histórias narradas por Og e se aborrece quando Godofredo interrompe o irmão para questionar o seu método.

Para Santos, muitas vezes, o insólito incomoda; outras vezes, fascina. Em “Bruma”, ele incomoda, inicialmente, mas “no final, observa-se a personagem-narrador vendo o insólito e, quem sabe, fascinando-se ao enxergar tão linda estrela” (p. 77). Assim, o elemento insólito manifesta-se, primeiramente, no conto, por meio da visão de astros luminosos durante o dia por Og e é denunciado, com desprezo, pelo narrador. No entanto, posteriormente, é reconhecido pelo narrador, pois, embora Godofredo tenha considerado, de início, absurda a ideia de Og ver astros durante o dia, no final, pode ter reconhecido essa possibilidade, ao passar pela mesma

experiência. O insólito é, ainda, aceito e banalizado, no conto, por Og, sua mãe, Bruma e pelo dr. Sacavém.

A respeito desse insólito, Schwartz aponta uma inversão nos “sólidos critérios iniciais estabelecidos por Godô”, resultando em “uma alteração radical”, que faz o psiquiatra “cair no extremo oposto” (p. 26). Enquanto para Godofredo a exceção (em oposição à norma) corresponde à loucura, para o dr. Sacavém, a norma é que corresponde à loucura. “Assim, as categorias que permitem estabelecer limites entre a normalidade e a loucura ficam diluídas pelos julgamentos invertidos das personagens”, o que “provoca o caos na percepção do narrador-protagonista” (SCHWARTZ, 1981, p. 26). Para Schwartz, esse “fato já se configura metaforicamente no nome do conto, ‘Bruma’, que significa falta de nitidez, de clareza” (p. 26).

A personagem Bruma desperta o amor e o ciúme, sentimentos que, aparentemente, não experimentava, pois ainda não vira o astro de que falava Og. Entretanto, alimentava nele a crença de que realmente avistavam-se aqueles astros: “Com o mais meigo dos gestos e exibindo uma compreensão que atingia diretamente os meus nervos, pedia-me que acreditasse nele” (RUBIÃO, 2010, p.124). Esse aspecto intensifica a natureza velada da personagem Bruma, que se apresenta ambígua aos olhos do narrador, pois, ao mesmo tempo em que parecia ser ela que “enfiava aquelas tolices na cabeça” de Og (p.124), por possuir uma visão fantasiosa da realidade, parecia também que ela esforçava-se, de algum modo, para algum dia alcançar aquela visão e viver a experiência de Og. No caminho ao psiquiatra, ela enfatiza junto a Godofredo: “Você sabe que ele não está louco” (p. 126). Mas quando é interrogada se consegue ver o astro, “Ainda não – respondeu erguendo a cabeça em direção às grossas nuvens que cobriam o céu” (p. 126).

A tematização do amor no conto ocorre associada à do ciúme, que se evidencia na reação agressiva de Godofredo diante do maravilhar de seu irmão. Na perspectiva da semiótica das paixões desenvolvida por Greimas e Fontanille (1993), essa reação possui relação com o conjunto das “manifestações somáticas da paixão”, que se traduz no instante em que o sujeito passional experimenta o ápice dos sentimentos que regem a paixão pela qual está tomado (GREIMAS e FONTANILLE, p. 154).

De acordo com Greimas e Fontanille, o percurso gerativo das paixões compreende: a *constituição*, que consiste na predisposição do sujeito aos percursos passionais que o esperam; a *disposição*, que prolonga uma *constituição*, ou seja, que potencializa a tendência a uma determinada paixão, pela exposição do sujeito passional a certas circunstâncias; a

sensibilização, que é a “operação pela qual o sujeito se transforma em sujeito que sofre, que sente, que reage, que se emociona” (p. 155); a *emoção*, que é a própria manifestação da paixão; a *moralização*, que recai sobre a sequência do percurso e, principalmente, sobre o comportamento observável, de modo a se considerar justificável ou não uma crise passional. Em “Bruma”, provavelmente, um estado de angústia elevada, provocada pela paixão do ciúme, conduz Godofredo à agressão contra o irmão. No percurso gerativo, essa reação corresponde ao processo de *sensibilização* e *emoção*. No conto, a reação também parece estar relacionada a um perfil marcado pela tendência ao envolvimento por inteiro nas questões, das quais se ocupa, e à irritabilidade, pois é com obstinação que Godofredo se empenha na busca da solução para o suposto problema vivido por seu irmão Og e é com intolerância, que ele se depara com a situação.

No conto está sugerido que a paixão do ciúme em Godofredo é decorrente da paixão do amor. Ele sofre ao perceber que o irmão vive experiências fabulosas ao lado de Bruma, experiências que ele mesmo, certamente, gostaria de viver. Og constituiria, assim, o duplo de Godofredo, como uma espécie de espelho no qual se reflete um desejo inconsciente de integração entre as partes formadoras da totalidade do eu: a masculina e a feminina. A imagem especular desse duplo pode ser observada na disposição das letras que formam o nome/apelido dos dois personagens: OG/Godô.

A sugestão do tema do amor ocorre por meio do insólito presente na narrativa, sob a forma de visão de astros luminosos durante o dia. É na companhia de Bruma que Og avista a estrela vermelha e outros astros de “todas as cores”; e é tomado por um desespero ao saber que “jamais reencontraria Bruma” que Godofredo vê a estrela vermelha a se desdobrar em cores.

Ao abordar o mito do amor na obra de Marina Colasanti, ressaltando as faces de Eros, Salma Silva (2003, p. 15) considera que

o poder de Eros está ligado à sua extrema beleza, que, mais do que compreendida como perfeição física, pode ser percebida como esse sentimento que embriaga todo ser enamorado, levando-o além dos limites do tempo e do espaço e comunicando-lhe uma liberdade infinita numa visão de encantamento.

É essa visão de encantamento que, provavelmente, rege as experiências de Og ao lado de Bruma e que, mais tarde, assalta também Godofredo, quando retorna ao local onde se encontrava a clínica – que havia desaparecido – e avista a estrela vermelha.

Em seu estudo, Silva distingue duas faces fundamentais de Eros: Eros egoísta ou narcisista, caracterizado pelo “amor que, ao invés de se projetar no objeto, volta-se sobre o próprio ego” e Eros compartilhado ou andrógino, identificado como “o amor que consegue atingir satisfatoriamente o seu objeto de desejo e unir-se a ele” (SILVA, 2003, p. 21). Na postura inicial do narrador em “Bruma”, observa-se a manifestação de Eros narcisista, em seu suposto desejo apenas carnal por Bruma: “Não amava Bruma. O que me perturbava era o seu corpo” (RUBIÃO, 2010, p. 125). Mas, no avistar da estrela vermelha em um final de tarde por Godofredo, manifesta-se Eros compartilhado, pela sugestão de um amor que transcende e possibilita aquela visão de encantamento:

Voltei ao lote. Sentei-me na grama e me abandonei ao desespero, sabendo que jamais reencontraria Bruma. Sobre os braços, chorei longamente. Ao me levantar, prestes a findar a tarde, estendia-se na minha frente uma estrela vermelha. Pouco a pouco, ela se desdobrou em cores. Todas as cores (RUBIÃO, 2010, p. 128).

Esse movimento observado na intimidade do narrador-personagem sugere o predomínio do *Regime Noturno* da imagem, conforme a perspectiva de Gilbert Durand (1997), com a transposição das estruturas místicas para as sintéticas, ou seja, com a passagem de um desejo íntimo de auto-realização, a partir de um dobrar sobre si mesmo, para um desejo de união harmoniosa das duas metades formadoras da “totalidade perdida nos primórdios da criação humana de acordo com Platão” (SILVA, 2003, p. 21). Manifesta-se, assim, de modo indireto, o anseio pela plenitude, com as associações a partir da figura do psiquiatra: psiquiatra > loucura > alucinação > encantamento > amor > integração anima/animus > plenitude. Em outros termos: psiquiatra remete à ideia de loucura, que corresponde à alucinação, que pode provocar encantamento, que se relaciona ao amor, que, por sua vez, promove a integração entre anima/animus, que resulta na plenitude.

A transposição das estruturas místicas para as sintéticas, na narrativa, ocorre através de sentimentos contraditórios, de revolta misturada com atração, tendo Bruma como o fator desencadeador:

Ao certificar-me, mais tarde, de que há muito uma paixão me rondava, já me encontrava tolhido por sentimentos contraditórios, e nenhum impulso generoso poderia levar-me a confessar um amor que se turvava ao contato do rancor (RUBIÃO, 2010, p. 125).

Ao tratar do *Regime Diurno*, Gilbert Durand ressalta que a dominante postural “exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes” (p. 54). A presença marcante da estrela vermelha em “Bruma”, como símbolo espetacular ligado ao desejo inconsciente de elevação, remete, portanto, ao *Regime Diurno*. Mas é na dinâmica das imagens que o astro visto por Og e Godofredo aponta para o *Regime Noturno*, pelas particularidades que esse símbolo apresenta na narrativa. Durand considera que

Enquanto as *cores*, no regime diurno da imagem, se reduzem a algumas raras brancuras azuladas e douradas, preferindo aos cambiantes da paleta a nítida dialética do claro-escuro, sob o regime noturno toda a riqueza do prisma e das pedras preciosas vai se desenvolver (DURAND, 1997, p. 220).

Com base no pensamento de Bachelard acerca da alquimia, Durand considera, ainda, que a coloração “é uma qualidade íntima, substancial” (p. 221). Neste sentido, o fato de ser vermelha a estrela vista em “Bruma” sinaliza para um processo de interiorização movido pelo mito de Eros, com uma aproximação em nível simbólico entre o amor, o coração e a cor vermelha.

Og dizia que divisava “astros azuis, verdes, amarelos, rubros” e que a “violência das cores, no primeiro momento, assusta-nos”, mas depois “as tonalidades se amaciam, as nossas pupilas absorvem os raios...” (RUBIÃO, 2010, p. 125). Essa experiência de encantamento descrita por Og remete à potência da multicoloração que, segundo Durand, para Bachelard é própria da “Pedra Filosofal, símbolo da intimidade das substâncias” (p. 221). Conforme afirma Durand, Bachelard considera que a Pedra Filosofal possui todas as cores, logo, todas as capacidades (p. 221). Com relação à Pedra Filosofal, Bachelard ainda considera que a sua busca corresponde a uma demanda do alquimista por um estado de completude da própria vida, com a sintonia entre o mundo exterior e o mundo interior, uma vez que “Não são os bens terrestres o que esses sonhadores procuram; é o bem da alma” (BACHELARD, 1996, p. 46). Nesse sentido, o desdobramento gradativo da estrela vermelha vista por Godofredo em todas as cores sugere um rito de iniciação que, partindo da experiência do amor, conduz ao encontro da própria essência, em suas múltiplas potencialidades. Assim, até mesmo a construção narrativa configura parte do desenvolvimento das potencialidades de Godofredo, que assume o desafio de narrar aquela experiência envolvendo também seu irmão e Bruma.

Durand destaca que “a multicoloração está ligada diretamente nas constelações noturnas ao engrama da feminilidade moderna, à valoração positiva da mulher, da natureza, do centro, da fecundidade” (p. 223). Desse modo, configurando a essência do amor, à semelhança de Afrodite – deusa do amor e da beleza, a figura de Bruma, pela sua relação íntima com a estrela vermelha, condensa essa valorização positiva da mulher, em sua natureza fecunda, capaz de promover a transcendência.

A valorização positiva do feminino em “Bruma” pode ser observada também na figura da mãe de Og e Godofredo, pela sua sugestão de lucidez quanto ao que se passava com Godofredo e, provavelmente, com Og: “– Godofredo, você está amando Dora [...]. Por que você não se aproxima dela, em vez de martirizar Og, que só cuida dos astros?” (RUBIÃO, 2010, p. 125). A mãe recebe valorização, ainda, ao ser associada à imagem da casa representando a dinâmica da consciência na interioridade do personagem-narrador:

Abrigando somente duas pessoas, a nossa casa parecia ter ficado maior. Também a quietude crescia lá dentro, onde apenas o olhar de mamãe formulava perguntas. Perguntas que ficavam sem respostas e me obrigavam a escapar para o campo, a vagar pelas estradas. Não ia longe. A lembrança de Bruma feria-me (RUBIÃO, 2010, p. 128).

A valorização do feminino em “Bruma” associa-se, todavia, a uma busca frustrada do herói em seu percurso iniciático, pois o amor com Bruma não se realiza, logo, o rito de iniciação não se completa. O fantástico, nesse sentido, correlaciona-se de certo modo a esse processo, compreendendo-se o desaparecimento do prédio da clínica e do médico como representação da impossibilidade de realização do amor na vida do narrador, mais precisamente, da infecundidade do amor de/por Bruma.

A epígrafe (*E toda a ilha fugiu, e os montes não foram encontrados.*), nesse sentido, remete ao sentimento de frustração por que é tomado o personagem-narrador, diante da constatação de que “jamais reencontraria Bruma”, configurando-se, assim, uma infértil circularidade, que impediria a esperada progressão de seu percurso. De acordo com Schwartz, este seria um dos traços fundamentais da poética muriliana, que tem no símbolo do uroboro a sua representação, pela presença constante do “homem/uroboro”, que “está condenado a mastigar incessantemente a inutilidade dos seus próprios atos” (SCHWARTZ, 1981, p. 18).

Entre as características marcantes da obra de Murilo Rubião, Cánovas aponta “a representação de personagens solitárias para as quais não há uma saída existencial”

(CÁNOVAS, 2003, p. 59). Ao se perceber às voltas de uma paixão por Bruma, Godofredo parece atingir uma condição capaz de levar à ruptura desse ciclo das personagens do autor, porque, com a realização do amor, ele poderia assumir um outro perfil, em que a completude humana é encontrada com a união entre o masculino e o feminino. Mas é na circularidade de “um amor que se turvara ao contato do rancor” (RUBIÃO, 2010, p. 125) que Godofredo permanece envolvido, na solidão de quem não encontrou a saída para a própria existência.

Refletindo, assim, a natureza simbólica de toda aquela experiência vivida pelo narrador – com a dimensão existencial sobrepondo-se à dimensão material, o fantástico no conto anuncia a transição por que passa o personagem Godofredo, sugerindo dois momentos distintos em sua vida: um em que o sentido do amor convoca e institui imagens no plano da realidade objetiva, como fonte para a auto-realização; outro em que esse sentido amplifica-se e ecoa em outra parte, com o desejo de uma união capaz de tornar plena a existência humana.

Referências

BACHELARD, G. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

CÁNOVAS, S. Y. L. M. O universo fantástico de um mágico burocrata. In: Momentos do Conto Brasileiro. Porto Alegre: **Ciências & Letras** – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, nº 34, 2003.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

RUBIÃO, M. **Murilo Rubião**: Obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, L. P. dos. A manifestação do insólito nas narrativas ficcionais de Murilo Rubião: ‘Bárbara’ e ‘Bruma’ (‘A estrela vermelha’). In: GARCIA, F (org.). **Murilo Rubião e a narrativa do insólito**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Editora Ática, 1981.

SILVA, S. **O mito do amor em Marina Colasanti**. Goiânia: Câne Editorial, 2003.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 06.12.2014

Letras & Letras

Magia, encantamento e outros sortilégios no teatro burlesco de Antônio José da Silva

Witchery, Sorcery and other Sortileges in Antônio José da Silva's Comic Theatre

Kenia Maria de Almeida Pereira *

RESUMO: O dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva escreveu nove peças teatrais cômicas, também chamadas de óperas joco-sérias. Na maioria delas há referências a práticas de bruxarias, feitos sobrenaturais e outros sortilégios. Vivendo o período mais feroz da Inquisição, Antônio José tentou burlar a censura, usando tanto o recurso das marionetes, como temas da mitologia grega, bem como a fala humorística dos bufões para criticar os rigores do Santo Ofício diante do universo mágico-religioso da sociedade lisboeta do século XVIII. Neste texto, enfocaremos três momentos de referências a este universo de magia e de encantamentos, tão bem elaborados no teatro burlesco deste autor.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio José da Silva. Magia. Comédia. Inquisição.

ABSTRACT: The Lusitanian-Brazilian playwright Antônio José da Silva wrote nine comic theatrical plays, also known as comic-serious operas. In most of them there are references to witchery practices, supernatural facts and other sortileges. Living in the fiercest period of Inquisition, Antônio José tried to circumvent censorship, using topics from Greek mythology and the resources of puppets and humoristic speech by the jesters to criticize the rigors of the Holy Office in face of the magical-religious universe of XVIII Century society in Lisbon. This paper will focus on three references to that universe of magic and sorcery, so well elaborated by the author's burlesque theatre.

KEYWORDS: Antônio José da Silva. Magic. Comedy. Inquisition.

Antônio José da Silva, também conhecido pelo codinome de o Judeu, produziu seu teatro cômico, no século XVIII, em um momento socialmente conturbado da história de Portugal: o período mais tenebroso da Santa Inquisição. Mesmo diante da feroz censura do Santo Ofício e das ameaças de morte na fogueira, o Judeu não se intimidou, levou para os palcos de Lisboa nove intrigantes peças cômicas, as quais satirizavam tanto os costumes fúteis da burguesia como os excessos do rei D. João V. O Judeu criticou também o charlatanismo na medicina e no judiciário, o fanatismo religioso em crenças mágicas, as perseguições aos cristãos-novos e às mulheres consideradas bruxas, bem como os rigores dos processos inquisitoriais.

A maioria das comédias de o Judeu, também chamadas de óperas joco-sérias, ora dialoga, de forma paródica, com personagens icônicos da mitologia grega, como se pode ver pelos títulos de **As variedades de Proteu, Anfitrião ou Júpiter e Alcmena, Precipício de**

* Doutora em Letras pela UNESP/São José do Rio Preto/SP. Professora do programa de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia-MG. (UFU).

Faetonte, Labirinto de Creta, Os encantos de Medeia, Esopaida ou a vida de Esopo; ora retoma os clássicos espanhóis, como *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*; ora criticam os costumes da burguesia, como os casamentos arranjados, tema, aliás, de **Guerras do Alecrim e Manjerona**. Antônio José ainda teve fôlego para uma comédia escrita em espanhol, intitulada **O Prodígio de Amarante**, em que a paródia se concentra na hagiografia e nos milagres católicos. Antônio José escreveu também um conto entremeado de pactos fãusticos, intitulado **Obras do Diabinho da mão furada**.

Usando com criatividade o recurso dos fantoches ou marionetes, confeccionados com arame e cortiça, bem como as brincadeiras e barafundas dos bufões ou graciosos, Antônio José se sentia mais livre para criticar vários setores da sociedade e as entranhas das leis religiosas, as quais condenavam os hereges a intensos sofrimentos. Afinal, como aponta Ana Maria Amaral, o teatro de formas animadas é contraditório: mesmo quando se trata de criticar as relações sociais, é “uma arte ambígua, está entre o ser e o não-ser” (AMARAL, 1991, p.74). Ou, como quer Alberto Dines, no teatro com bonecos “permitem-se todas as liberdades” (DINES, 1992, p. 43). Assim, em época de perseguições políticas e religiosas, os títeres são um ótimo recurso para confundir a censura, além de levar o público a um “jogo de ilusão, quase místico do mundo do inanimado” (OLIVEIRA, 2010, p. 93).

Em **Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena**, por exemplo, o dramaturgo, manipulando seus bonifrates, tece várias críticas à Inquisição. O bobo da corte Saramago, depois de maltratado e acorrentado, entabula um diálogo com alguns presos do calabouço:

Saramago. Como hei-de andar, se a minha desgraça tem lançado ferro no mar de meu corpo? Ah, Senhores meus, vejam se me podem tirar estes ferros, que tão aferrados estão; e, por mais que os sacudo de mim, cada vez estão mais ferrenhos comigo.

1.º Preso. Também isso não é pelo que eu fiz! Por que te prenderam?

Saramago. Por nada.

1.º Preso. Por nada?! Já se vê que é por ladrão.

2.º Preso. Fora, ladrão!

Saramago. Não me ladrem, que me não hão-de morder nessa matéria (SILVA, 1957-1958, p. 211).

Não se pode esquecer que, em matéria de tortura, Antônio José sabia muito bem o que ela significava, uma vez que ele próprio sentiu literalmente na pele os maus tratos nas prisões do Santo Ofício. O Judeu conheceu os rigores dos cárceres inquisitoriais, onde ele experimentou tanto a polé como o potro, ou seja, os instrumentos de tortura que arrochavam as carnes, moíam

os ossos, distendiam as articulações e solapavam a dignidade do réu. Infelizmente, Antônio José não só experimentou as humilhações e os castigos impostos pela Igreja; depois de uma segunda detenção, saiu da cadeia direto para a praça pública. Condenado por práticas mosaicas, o Judeu, aos 34 anos, no auge de sua carreira teatral, morreu queimado em 1739.

Oliveira Barata considera Antônio José como “homem de fronteira” (BARATA, 1985, p. 516). De fato, o Judeu sempre viveu os paradoxos dos limites, desde seu nascimento. Em 1705, ele nasceu no Rio de Janeiro, no seio de uma família cristã-nova. Aos sete anos de idade, mudou-se para Lisboa com seus pais, condenados como judaizantes. O Judeu nunca mais voltou ao Brasil. Quando adulto, em Portugal, começou a estudar Direito; no entanto, sua grande paixão era mesmo o teatro. Assim, o Judeu, enquanto advogava, também escrevia suas comédias, as quais eram representadas no Teatro do Bairro Alto de Lisboa. Suas peças eram tanto aclamadas pela crítica como pelo povo. Também agradavam a alguns representantes da Igreja e até mesmo a setores da monarquia. Até hoje, Antônio José é tido como um dos mais interessantes e criativos dramaturgos luso-brasileiros do período barroco. Ele pertence tanto à história da dramaturgia no Brasil como também à cena teatral portuguesa.

Para João Ribeiro a inventividade maior do Judeu foi

ajuntar à comédia de tipo espanhol algo da ópera italiana, entremeando de músicas nacionais e italianas, ou Árias ou diálogos de suas peças. Assim contrapôs à estrangeira a ópera popular e nacional, menos culta ou científica, mas muito mais profunda por que se prendia às raízes da alma e da tradição popular (RIBEIRO, 1910, p. 31-32).

J. Galante de Sousa, por sua vez, comenta que alguns críticos viam nesses versos populares e cantados das operetas do Judeu uma demonstração da “influência musical das modinhas brasileiras”, recuperadas por Antônio José dos versos de “Caldas Barbosa, Loreno e Tomás Antonio Gonzaga” (SOUSA, 1996, p.144).

Já Décio de Almeida Prado aponta que Antônio José foi o único autor teatral de setecentos a agradar tanto o público português como o brasileiro. Prado levanta a hipótese de que **Os Encantos de Medeia**, em 1769, provavelmente tenha sido a primeira peça de o Judeu encenada no Brasil, na Casa da Ópera, no Rio de Janeiro. Já **Guerras do Alecrim e Manjerona** foi uma das primeiras comédias de Antônio José a subir no palco “em Mato Grosso no ano de 1785” (PRADO, 1993, p.81).

Para Teófilo Braga, Antônio José deu nova vida ao teatro de bonecos em Portugal. Pena que, ao fazer rir a multidão, ele se tornou, aos olhos da Igreja, um criminoso, já que

a gargalhada acordava o povo do medonho pesadelo dos inquisidores, e estes entenderam que merecia a morte aquele que ousava distrair as imaginações do assombro funéreo dos Autos de Fé. Era preciso procurar-lhe um crime, inventar um pretexto para descarregar sobre o poeta a espada flamejante do fanatismo, vingar sobre ele a dívida em aberto deixada por Gil Vicente (BRAGA, 1910, p. 5).

Machado de Assis, tal qual Teófilo Braga, considerava Antônio José um destino precocemente “decapitado”. Um comediógrafo que foi prematuramente devorado pelas chamas do fanatismo. Ou ainda: um cristão novo perseguido, cuja única intenção teatral “era a galhofa, e tal galhofa que transcendia muitas vezes as raias da conveniência pública” (MACHADO, 1994, p.727).

Mas não só os cristãos-novos judaizantes ou os comediantes viravam cinzas nos patíbulos dos Estaus. Se a Igreja não tolerava a opção religiosa dos cripto-judeus, nem a paródia dos comediantes, também repudiava toda e qualquer crença mágica no sobrenatural. Muitos homens e mulheres foram parar na fogueira pelo suposto crime de bruxaria, curandeirismo, nigromancia, ilusionismo, dentre outros.

É curioso pensar que, em pleno Renascimento, ou Século das Luzes, a fé em encantamentos e sortilégios era ainda crença poderosa entre o povo e fazia parte do imaginário de toda a Europa. Para Mircea Eliade, mito e pensamento mágico sempre fizeram parte do cotidiano da humanidade, já que eles representam a irrupção do sagrado no mundo terreno e profano, conferindo “uma significação à existência humana” (ELIADE, 1994, p. 124). Ou ainda, como observa Karin Volobuef, o ser humano é

de todos os seres, aquele que consegue fazer uso da fantasia para colorir seu mundo e se deleitar com seus encantos. Mito e magia são dimensões de nossa vida e experiência, e estão na essência das várias formas artísticas (VOLUBUEF, 2011, p. 7).

Por outro lado, temos que pensar também que Portugal, no século XVIII, atravessava uma intensa crise econômica, nem todo ouro e pedras preciosas retiradas do Brasil Colônia conseguia estancar os gastos do megalomaníaco D. João V, o Magnânimo. Francisco Bethencourt observa que muitos grupos sociais, no Renascimento, viviam endividados e temerosos, levando existências “precárias e efêmeras” (BETHENCOURT, 2004, p. 73). Envoltas em uma mentalidade “predominantemente religiosa e mágica”, grande parte das pessoas acreditava que a doença era contraída como um “aviso ou castigo divino diante do relaxamento dos cuidados com a alma, como a manifestação de espíritos diabólicos ou como o

resultado de uma agressão mágica (mau-olhado, sortilégio, feitiço de malquerença)” (BETHENCOURT, 2004, p. 73-74). Daí a importância, para aplacar as dores do corpo e da alma, recorrer-se às benzeções, simpatias, chás milagrosos, frases e gestuais mágicos.

Mas Portugal era também a terra das contradições. A mesma bruxa que preparava um unguento para apaziguar misérias corporais ou espirituais era a mesma que incutia desconfiança, medo e terror. Ela podia até aliviar ou curar, mas tais práticas, acreditava-se, estavam atreladas ao diabo. Dessa forma, o verdadeiro cristão deveria denunciar as feiticeiras e as bruxas aos familiares do Santo Ofício, para que elas pudessem receber castigos exemplares. E mais: segundo Gilberto Durand (2001), o arquétipo da bruxa assombra a imaginação misógina dos homens desde tempos ancestrais. Essa mulher terrível, essa ogra, tanto pode curar como matar. Tanto pode evocar a mãe terrível como a mulher fatal. A feiticeira, ainda para Durand (2001), por estar relacionada, desde tempos imemoriais, às impurezas da menstruação e ao perigo da sexualidade aflorada, deveria ser banida para que se evitasse o confronto direto com o erotismo e com o sobrenatural.

José Oliveira Barata, em seu livro **Antônio José da Silva: criação e realidade** (1985), é um dos primeiros críticos portugueses a apontar várias referências às práticas de feitiçaria na obra do Judeu. De fato, podemos identificar muitos momentos em que o Judeu enfoca, geralmente por meio da paródia e da sátira, elementos mágicos e sobrenaturais, considerados pela Igreja como ações imorais e heréticas à luz do cristianismo. Neste texto, enfocaremos apenas três exemplos de referências a esse universo de magia e de encantamento, tão bem urdidos nas óperas de Antônio José.

Assim, um dos momentos mais interessantes desse mundo assombroso e assombrado reside exatamente na peça **Os Encantos de Medeia**. Nessa opereta, encenada pela primeira vez em 1735, Antônio José ignora a Medeia trágica de Eurípedes, personagem que assassina os próprios filhos para vingar um amor não correspondido. Interessa a esse dramaturgo iluminar, por meio de tramoias e quiproquós, apenas a face da Medeia feiticeira, a que empreende qualquer mecanismo encantatório para prender o amor de Jasão e entregar a ele o velocino de ouro. Afinal, os poderes dessa maga são excepcionais, ou, como ela mesma diz ao seu amado argonauta:

Medeia: Se prometes corresponder-me com o mesmo amor, seguro-te que te podes chamar feliz, pois verás que por teu respeito faço mudar os montes de seu lugar, secar-se o mar, confundir todos os quatro elementos, fazendo que tudo te obedeça,

e até farei senhor do célebre velocino, para cuja conquista em vão se tem fatigado tanto militar concurso; porque forças humanas não o podem conquistar, pois o defende um horrível dragão encantado; sendo este velocino o tesouro mais rico que há no mundo (SILVA, 2013, p. 55).

Logo em seguida, o criado Sacatrapo, depois de criticar a Ilha de Colcos, aliás, uma alegoria de Portugal, dizendo ser ali “terra que há muita feiticeira”; ter ainda o seu anel roubado pela bruxa Arpia, criada de Medeia, e ser iludido pelo burro caga-dinheiro, esse gracioso amarga o castigo de ser metamorfoseado em um asno com grandes orelhas. Mas o que chama atenção em meio a essas barafundas e brincadeiras é a fala reveladora do bobo Sacatrapo, quando ele dispara:

Sacatrapo: Ai senhora, quem não há de aborrecer uma feiticeira? Eu pelo menos a desejo pôr em um barril de pólvora, ou na boca de uma peça, e pôr-lhe fogo, para que não houvesse fumo de tal demônio (SILVA, 2013, p. 89).

Não se pode esquecer, como apontamos antes, que Antônio José viveu o período mais feroz da Inquisição. O século XVIII em Portugal foi pródigo em queimar judeus e bruxas. Segundo a historiadora Anita Novinsky, com base em Cecil Roth, “a Inquisição portuguesa, desde seu estabelecimento em 1540 até sua extinção em 1821, processou 40.000 pessoas, queimou 1808, (633 em efígie) e condenou 29.590” (NOVINSKY, 1994, p.69).

Um dos pavores mais comuns do mundo ocidental, segundo Jean Delumeau, era o medo de feiticeiras, que, ao lado dos judeus e dos muçulmanos, eram consideradas agentes de Satã. Logo que eram denunciadas por heresia ou por adorar Satanás, os inquisidores estavam liberados e preparados para persegui-las e puni-las. Todo bom cristão deveria auxiliar o inquisidor em sua tarefa de caça às bruxas. Ou, como muito bem aponta Delumeau:

Os cristãos tinham oito dias para renunciar a Satã, abandonar as práticas mágicas e queimar os livros que delas tratam. Desse modo, estavam colocadas terríveis equações: malefícios = feitiçaria diabólica = heresia. Encontrava-se fechado o triângulo no interior do qual logo iriam acender-se inúmeras fogueiras (DELUMEAU, 1993, p. 352).

No famoso manual de caça às bruxas, também conhecido como **Martelo das feiticeiras**, ou *Malleus Maleficarum*, escrito em 1484 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger (1997), há um capítulo dedicado às testemunhas, onde se lê:

qualquer pessoa pode ser trazida como testemunha do crime, tal qual no caso de lesa-majestade. Por que a bruxaria é alta traição contra a Majestade de Deus. E assim os acusados devem ser torturados para que confessem seu crime (KRAMER; SPRENGER, 1997, p.55).

Percebe-se, então, o motivo pelo qual o bobo Sacatrapo tem pressa em denunciar a feiticeira Medeia, afinal de contas, ele também pode ser testemunha, afirmando ironicamente que as bruxas devem ser queimadas para que não “reste fumo de tal demônio” (SILVA, 2013, p. 89).

Já em **Precipício de Faetonte**, peça que subiu nos palcos de Lisboa no ano de 1738, o tema gira em torno novamente de um assunto mitológico: o filho do Sol. Faetonte é lançado do carro de Apolo ao precipício do mar Eridano. No entanto, como estamos no reino da comédia, tal qual o Judeu fez antes em **Os Encantos de Medeia**, o enredo se passa às avessas. Não há espaço para a tragédia convencional, nem para o desespero com a morte. Risos, brincadeiras e insinuações irônicas permeiam a peça. Faetonte não morre fulminado pelos raios de Zeus, como tradicionalmente é relatado no mito grego. Nessa opereta, Antônio José não demora muito para mudar o final da história. “Apolo, arrependido de ter infligido tão terrível castigo ao filho, eleva-o novamente à condição de herdeiro, agora não só da luz solar, como também da Itália” (PEREIRA, 1998, p. 134). É assim, em meio a essas cenas jocosas e na tentativa de alcançar o coração da criada Chirinola, que o bufão Chichisbeu encontra um livro de magia negra: momento em que ele aproveita para ironizar a nigromancia e o Índice dos livros proibidos:

Chichisbéu: Olá, Temos mais um livro?! Não há dúvida: é livro! E é de razão que o veja. Ora bem dizem que em Itália nascem os livros, como nascem as malvas! Vejamos se achamos nele alguma cousa, pois dizem que tudo se acha nos livros. (*Assenta-se e começa a folhear o livro*). Abram os e vejamos o que contém. *Libera strolomágico*. Irra! Mágico! Passa fora! Vejam lá que matéria tão peçonhenta contém o tal livrinho! *Libera-me*. Ora ainda assim, salva a consciência, vamos vendo o *Index rerum notabilium*. Capítulo primeiro, *de fisionomia, quod est narigorum confrontatio*. Isto há-de ser galante. Capítulo segundo, *de Nigromantia*. Isto é cousa de negros. Negra ciência é esta! Eu não quero ver mais, que se me vão arrepiando os cabelos (SILVA, 1957-1958, p. 104).

A nigromancia, ou arte da adivinhação, geralmente por meio de consultas aos espíritos dos mortos, nunca foi bem vista pelas religiões judaico-cristãs e nem pela justiça portuguesa oitocentista. Existiam leis severas que vigoravam em Portugal para castigar os magos que usassem varas, espelhos, água, cristal, espada, na tentativa de perscrutar o futuro. Um destes

castigos era o açoite, ou então o degredo para o Brasil, ou ainda pagar “três reis para quem o acusar” (Ordenação, Livro V, Título III, *apud* BARATA, 1985, p. 512).

Não podemos esquecer de que há ainda passagens na Bíblia que ajudaram a alimentar esse imaginário negativo contra a nigromancia, ou a arte da adivinhação. Em Levítico (19:31), por exemplo, podemos ler: “Não vos voltareis para os necromantes nem consultareis os adivinhos, pois eles vos contaminariam”. Já, Deuteronômio (18:10) adverte: “Que em teu meio não se encontre (...) quem faça presságio, oráculo, adivinhações ou magia...”

Quanto ao Índice dos livros proibidos, ou *Index Librorum Prohibitorum*, ironicamente apontado pelo bufão Chichisbeu em seu latim macarrônico como *Index rerum notabilium*, continha a extensa lista dos livros censurados pela Igreja. Segundo Tucci Carneiro, em

1559, publicou-se em Coimbra o índice Auctorum e Librorum do papa Paulo IV, que classificava os autores em ‘condenados’, ‘com apenas alguns títulos condenados’ e ‘anônimos ou hereges incertos’. Em apêndice uma lista de várias edições da Bíblia e de 62 impressores cujas edições deviam ser tidas como suspeitas de heresia. Assim para impedir o uso e a leitura dos livros proibidos, ordenava-se que estes fossem entregues aos inquisidores para serem queimados (CARNEIRO, 1997, p. 21).

Além de versões apócrifas da Bíblia, encontravam-se também, nessa lista proibitória, obras consagradas da literatura, como, por exemplo, alguns autos de Gil Vicente, como **Auto dos físicos**, **Auto do Jubileu de Amores**, **Auto de Dom Duardos**, além de livros como **Diana**, de Montemayor, **Eufrosina**, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, além de livros religiosos como o **Alcorão**, o **Talmud**, dentre outros. Nesse índice, como não podia deixar de ser, constavam também, claro, os livros populares cujas temáticas giravam em torno dos sortilégios e feitiçarias. Jerusa Ferreira comenta que “os séculos XVIII e XIX na Europa foram pródigos na publicação de livros de ocultismo” (FERREIRA, 1996, p.51). Livros como **O Livro de São Cipriano**, **Clavículas de Salomão**, **Flos Sanctorum**, **Grimorium Verum**, eram censurados, mas as edições rapidamente se esgotavam. Jerusa Ferreira acrescenta ainda que, por serem livros de magia, traziam o estereótipo de “maldição e interdição e, mais ainda, livros populares. Com essas características, têm sua produção, circulação e consumo regulados por certos princípios e tabus” (FERREIRA 1996, p.51).

Essas obras sempre causaram um misto de medo e curiosidade. É dessa forma, aliás, como lemos acima, que se comporta o criado Chichisbeu. Ele tanto está ansioso para ver o que contém nas páginas amaldiçoadas do pequeno livrinho, como também teme que algo funesto

lhe possa acontecer: “Eu não quero ver mais, que se me vão arrepiando os cabelos” (SILVA, 1957-1958, p. 104).

Já em **Guerras do Alecrim e Manjerona**, peça apresentada pela primeira vez em Lisboa, em pleno carnaval de 1737, o que temos são referências às plantas milagrosas e supostamente afrodisíacas. Tanto o alecrim como a manjerona, além de simbolizarem ranchos carnavalescos, seriam capazes também de despertar o amor e o desejo nos corações mais empedernidos. Afinal de contas, em períodos nos quais as moças solteiras necessitavam se casar a qualquer custo, as simpatias à base de plantas sempre eram muito bem-vindas para assegurar um marido. Nessa comédia, Antônio José critica a prática dos casamentos arranjados e o charlatanismo de médicos e juízes. A história gira em torno dos caça-dotes Dom Gilvaz e Dom Fuas, ambos dispostos a conquistar, com a ajuda do gracioso Semicúpio e da criada Sevadilha, o coração de duas ricas mocinhas casadouras, Nise e Cloris. Há um momento em que o criado Semicúpio, travestido de médico, numa fala afetada, satirizando o jargão da medicina, comenta as virtudes do alecrim e da manjerona:

Semicúpio: Calado estive ouvindo a estes Senhores da escola moderna, encarecendo a manjerona e alecrim. Não há dúvida que, *pro utraque parte* há mui nervosos argumentos, em que os doutores alecrinistas e mangeronistas se fundam; e, tratando Dioscórides do mangeronismo e alecrinismo, assenta, de pedra e cal, que para o mal cupidista são remédios inanes; porque, tratando Ovídio do remédio *amoris*, não achou outro mais genuíno contra o mal cupidista que o malmequer, por virtude simpática, magnética, diaforética e diurética, com a qual *curatur amorem*. Repetirei as palavras do mesmo Ovídio (SILVA, 2012, p. 108).

Segundo Câmara Cascudo, além de serem saborosos condimentos culinários, tanto o alecrim como a manjerona são também ervas que as bruxas utilizavam para despertar o ardor sexual, espantar o mau olhado, curar rouquidão, tosse e a sufocação. As rezadeiras costumavam, quando benziavam alguém, fazer incensos de alecrim, para esparzir as cinzas na água, logo depois de rezar o credo (CASCUDO, 1988, p. 27). Com certeza, as mulheres buscavam essas plantas, que exalam inebriantes odores, para “apimentar a vida amorosa”, já que “um galhinho no cabelo pode atrair o homem amado” (PEREIRA, 2012, p.15).

Mas, as simpatias e chás elaborados pelas bruxas não serviam apenas para seduzir a pessoa amada ou para eternizar os casais enamorados. Algumas ervas eram também usadas de forma transgressiva. Muitas rezadeiras conheciam os segredos das plantas que tinham o poder da contracepção e do aborto. No **Livro de São Cipriano**, por exemplo, há algumas receitas

mágicas, as quais prometem evitar a gravidez. Em uma delas, recomendam-se, como anticoncepcional, porções de milho, mastigado por uma mula, que deveriam ser misturadas com álcool, maçã e flores de azevinho vermelhas. Em seguida, prescreve: “quando a mulher estiver resolvida a fazer sexo, destapa o vidro e cheira-o três vezes...” (CIPRIANO, 2003, p.109)

É evidente que tais mezinhas eram contrárias aos preceitos católicos e muito desagradavam os representantes religiosos, que, com certeza, não mediam esforços para levar ao braseiro tanto a bruxa como seu livro de receitas. Desde a Idade Média, as mulheres que dominavam os princípios da fitoterapia, como parteiras, benzedadeiras e curandeiras, não eram vistas com bons olhos por alguns setores da sociedade. Acreditava-se que o melhor mesmo a fazer era silenciá-las ou transformá-las em cinzas. Para Rose Marie Muraro, tais mulheres não ameaçavam somente as crenças católicas, elas também incomodavam o poder médico, “que vinha tomando corpo através das universidades no interior do sistema feudal” (MURARO, 1997, p.14). Talvez não seja coincidência que nesse período funesto de caça às bruxas, na comédia de magia do século XVIII, “las mujeres tuvieron un papel destacado: el número de comedias que tienen por personaje principal a una maga es bastante alto” (BARRIENTOS, 2011, p. 11).

Quando se trata do teatro de Antônio José, o bobo da corte ou gracioso conduz o fluxo do enredo de forma especial. É possível perceber que, nos três exemplos sobre encantamentos e feitiçarias, retirados do teatro de o Judeu, todos eles são apresentados de forma risível nas falas dos graciosos. O histrião Sacatrapo ironiza a caça às bruxas. Chichisbeu brinca com a nigromancia e com o Índice dos livros proibidos. O truão Semicúpio, por sua vez, debocha das plantas mágicas.

Para Bakhtin, o riso grotesco do século XVIII se concentra principalmente na *commedia dell'arte*, já que ali aparece o bufão: o herdeiro das tradições do carnaval. Esse personagem aparvalhado, com suas zombarias paródicas, subverte e ridiculariza o convencionalismo que impregna a vida humana. E é exatamente assim, com as intrujices alegres dos bobos, que aprendemos a “olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo” (BAKHTIN, 1993, p.30).

Pode-se dizer, assim, que o gracioso, com sua máscara paródica, adquire na dramaturgia o direito de “arrancar as máscaras dos outros, e finalmente tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos” (BAKHTIN, 1988, p. 278). É o que fazem os três bobos

de Antônio José. Sacatrapo, Chichisbeu e Semicúpio debocham das crenças sobrenaturais do século XVIII, em que a mesma comunidade, que requisitava a uma bruxa remédios para apaziguar as dores do corpo e da alma, podia ser também a mesma que a odiava e temia, entregando-a aos inquisidores. Paulo Pereira complementa ainda que no “teatro do Judeu, o gracioso é o fio condutor das ações, representa a consciência social e serve para pôr a ridículo os poderosos do tempo” (PEREIRA, 2007, p.43).

Estes encantamentos, bruxarias e outros sortilégios do teatro cômico de Antônio José são apresentados ao público usando estratégias espetaculares. Segundo Luciana Picchio, o Judeu lança mão de uma complicada maquinaria para realizar suas experiências teatrais. Cavalos e leões voam pelos ares, bufões se metamorfoseiam em asnos, bruxas desaparecem em meio às nuvens, dragões voadores lançam labaredas incendiárias. Tais tramoias e efeitos cenográficos dialogam com a “comédia de magia” do século XVII, que tem como representantes os espanhóis Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Antonio de Zamora, Calderón, dentre outros. Para Picchio, a comédia de o Judeu é um teatro da ilusão, precursor do teatro de fábulas, em que “o fim é quase sempre feliz: os fantoches, como ainda hoje recolhem-se às pancadas, mas é a bordoadada que alegra, provocando os aplausos de um público simples” (PICCHIO, 1993, p. 194-195). E como muito bem aponta Jean-Jacques Roubine, o teatro barroco, em sua exuberância, está mais preocupado “com proezas cenográficas do que com verossimilhança” (ROUBINE, 2003, p. 51).

Já para Oliveira Barata, esta exuberância do teatro de Antônio José bebe em duas fontes distintas: Calderón de la Barca e Lope de Vega, já que eles foram dois dos primeiros dramaturgos do século XVII a mesclarem, de forma primorosa, complicadas tramas teatrais em meio às espetacularidades cênicas. Para Barata, as óperas joco-sérias de o Judeu, por manter este diálogo intertextual com tais matrizes espanholas, podem ser consideradas também como zarzuelas: comédias de grande apelo visual, mescladas de sonetos, música, danças e tramoias. Tudo isso em meio aos “jogos verbais postos na boca dos graciosos” (BARATA, 1998, p.221).

Dessa forma, de maneira brincalhona, ou galhofeira, como queria Machado de Assis, em meio à música e à dança, mesclando as inverossímeis cenas de magia às falas de seus mamulengos gigantes de cortiça; parodiando a mitologia grega; fazendo uso dos diálogos hilários e reveladores dos bobos da corte, Antônio José, com suas alegres zarzuelas, de tempo e espaço maravilhosos, ajudava o público a rir de si mesmo e a sonhar com um mundo mais justo e mais poetizado. Ou ainda, nas palavras de Francisco Maciel Silveira: o Judeu, com sua

comédia barroca de quiproquós, tentou retirar o público da “realidade insatisfatória, dos *lances caseros*, de um cotidiano cheio de agruras e decepções, para pô-lo num mundo compensatório de sonhos e ilusões” (SILVEIRA, 1992, p. 235).

Pode-se dizer, ainda, que o teatro de Antônio José, impregnado de magia e de ilusão, é também, em alguns aspectos, um teatro de denúncia. Não só quando ele aponta os sofrimentos dos condenados aos calabouços da Inquisição, ou o fanatismo religioso movido pelo medo do desconhecido, mas também porque sua comédia revela o imaginário assombroso do povo, manipulado, muitas vezes, tal qual fantoche, pelo duro braço da Inquisição. Fato, aliás, que levou muitos a denunciar supostos hereges, bruxas, feiticeiros e cristãos-novos aos tribunais do Santo Ofício. Antônio José foi também vítima dessas denúncias. Um dramaturgo que passou a vida fazendo seu público gargalhar com feiticeiras e magos, teve um final triste, muito próximo aos das tragédias gregas que ele tanto parodiou. Na vida real, de nada adiantaram os sortilégios e os encantamentos de seus personagens fantásticos. Infelizmente, nenhuma bruxa ou nigromante conseguiu salvar o Judeu das garras da Inquisição. Ele morreu como um herege, entre as labaredas, no palco de um auto de fé.

Referências Bibliográficas

AMARAL, A. M. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: EDUSP, 1991.

ASSIS, J. M. M. de. **Obra Completa**. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec/Brasília: Editora da UNB, 1993.

_____. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.

BARATA, J. O. **Antônio José da Silva: criação e realidade**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. **História do teatro em Portugal: Século XVIII**. Antônio José da Silva, o Judeu no palco joanino. Lisboa: DIFEL, 1998.

BARRIENTOS, J. Á. **La comedia de magia del siglo XVIII**. Madrid: CSIC, 2011.

BETHENCOURT, F. **O imaginário da magia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BÍBLIA de Jerusalém (A). São Paulo: Paulus, 2013.

BRAGA, T. **O Mártir da Inquisição Portuguesa: Antônio José da Silva (O Judeu)**. Lisboa: Junta Liberal, 1910.

- CARNEIRO, M. L. T. **Livros proibidos, ideias malditas**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CASCUDO, C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DINES, A. **Vínculos do fogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FERREIRA, J. P. Livros e leituras de magia. **Revista USP**, São Paulo, Número 31, p. 42-51, setembro/novembro de 1996.
- KRAMER, H; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997.
- MURARO, R. M. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997. p. 5-17.
- NOVINSKY, A. **A inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OLIVEIRA, J. L. **O teatro de bonifrates em Antônio José da Silva, o Judeu**. Dissertação (Mestrado em Ciências da cultura). Especialização em cultura e artes, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2010. Disponível em: <http://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/690/1/Msc_jloliveira.pdf>. Acesso em 27 fev. 2014.
- O LIVRO de São Cipriano: o bruxo**. Capa Preta. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- PEREIRA, K. M. de A. P. **A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Annablume, 1998.
- PEREIRA, P. (org.) **As comédias de Antônio José, o Judeu**. São Paulo: Martins Fonte, 2007.
- PICCHO, L. S. **História do teatro em Portugal**. Lisboa: Editora Portuguesa, 1993.
- PRADO, D. de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RIBEIRO, J. **Teatro de Antônio José, O Judeu**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- ROUBINE, J-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SILVA, A. J. da. **Guerras do Alecrim e Manjerona**: entre o jogo do entrudo e as artimanhas do coração. Organização, introdução e notas de Kenia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: EDUFU, 2012.

SILVA, A. J. da. **Os encantos de Medeia**. Organização, introdução e notas de Kenia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: EDUSP, 2013.

SILVA, A. J. (O Judeu) **Obras Completas**. IV volumes. Prefácio e notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.

SILVEIRA, F. M. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: EDUSP, 1992.

SOUSA, J. G. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

VOLOBUEF, K. (org.) **Mito e magia**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 15.11.2014

O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto

The self garden: Claudia Roquete-Pinto imaginary

Antonio Rediver Guizzo *

RESUMO: A lírica de Claudia Roquette-Pinto encontra no ambiente do jardim, simulacro miniaturizado do mundo natural, as imagens que compõem a representação simbólica do conflito surgido entre o eu e o mundo, e intensa reflexão metapoética. As imagens recorrentes da queda, da flor, da escuridão e do corpo que enformam a materialidade simbólica de Roquette-Pinto revelam uma lírica constituída em uma zona de transição, estabelecida entre saturação da ordem social orientada pelo aproveitamento racional do mundo e pela dominação da natureza, e a insurgência pós-moderna de uma ordem ecológica, na qual se privilegia a fruição mais livre do presente. A abordagem metodológica escolhida para adentrar a lírica de Claudia Roquette-Pinto orienta-se a partir da teoria das estruturas antropológicas do imaginário proposta por Gilbert Durand conjuntamente com as reflexões sobre a sociedade contemporânea presentes na obra do sociólogo Michel Maffesoli. Na primeira e segunda seção do artigo, apresentam-se brevemente considerações sobre o imaginário e o estruturalismo figurativo de Gilbert Durand; na terceira seção analisa-se um pequeno recorte da lírica de Roquette-Pinto.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica. Imaginário. Claudia Roquette-Pinto.

ABSTRACT: Claudia Roquette-Pinto lyric finds at the garden environment, miniature simulacrum of natural world, images that compose the symbolic representation emerged of the self/world battle, and intense metapoetic reflection. The recurrent images of falling, flower, darkness and body that form the symbolic materiality of Roquette-Pinto reveal a lyric constituted on a transition zone, established between social order saturation guided by the planned utilization of the world and by nature domination, and the post-modern insurgency of an ecological order, that privileges the actual fruition of the present. The methodology elected to explore Claudia Roquette-Pinto lyric is guided from the imaginary anthropology structures theory proposed by Gilbert Durand in combination with the reflections about the contemporary society investigated by the sociologist Michel Maffesoli. At the first and the second section of the article, brief considerations about the imaginary and the figurative structuralism of Gilbert Durand will be showed; at the third section a little extract of Claudia Roquette-Pinto lyric will be analysed.

KEYWORDS: Lyric. Imaginary. Claudia Roquette-Pinto.

1. Remitologização do ocidente: a reabilitação do imaginário enquanto via de acesso ao conhecimento

O imaginário é o elo obrigatório entre a construção dos sentidos e a experiência sensível. Silva (2003), orientada pelo estruturalismo figurativo de Gilbert Durand (2004, p. 7), afirma que “O ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no

* Doutor em Letras pela Universidade do Oeste do Paraná, UNIOESTE (2014). Professor Adjunto da Universidade de Integração Latino Americana, UNILA. Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa “O entrelugar da poéticas latino-americanas: (des)(re)construções do imaginário”. Este artigo é um recorte da tese de doutoramento *O jardim de si: paisagens líricas de Claudia Roquette-Pinto*. antonio.guizzo@unila.edu.br

imaginário". Ou seja, o imaginário é fonte da qual emana potência subterrânea capaz de engendrar e/ou modificar os sentidos e significados construídos a partir das experiências do ser no mundo. Além disso, as imagens comunicam-se, constituindo estruturas e esquemas figurativos e revelando uma sintaxe imagética coerente dentro de uma obra. Desta forma, a investigação das imagens presentes em um poema é um método privilegiado de análise, pois o “desenho”, por meio do qual o conjunto de imagens de uma obra se revela, faz emergir sentidos ocultos, não percebidos em uma leitura da superfície literal.

No entanto, a tradição ocidental, principalmente por meio da filosofia, da ciência e da religião, excluiu a imagem, a imaginação e o imaginário do conjunto de saberes e processos mentais capazes de investigar os fenômenos humanos. A imaginação, na perspectiva filosófica e científica ocidental, foi considerada faculdade mental ligada à irracionalidade, ao devaneio, à ilusão e à loucura. O mesmo aconteceu na perspectiva religiosa, no ramo judaico-cristão, por exemplo, as imagens foram relegadas ao misticismo por serem consideradas ameaça aos dogmas e preceitos de uma religião que pregava uma vida ascética e uma crença monoteísta, como pode ser observado no Êxodo – “Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem de qualquer coisa no céu, na terra, ou nas águas debaixo da terra”. Segundo Durand, a visão religiosa judaico-cristã incorpora o método da filosofia grega neste movimento iconoclasta.

O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: um falso e um verdadeiro), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da verdade (DURAND, 2001, p, 9)

Além disso, a imagem, na esteira da tradição platônica, sempre foi considerada um simulacro, uma cópia imperfeita do objeto real que, por sua vez, já é uma cópia imperfeita do objeto ideal que habita o mundo inteligível (das ideias). Logo, a imagem também foi vista como reflexo empobrecido da realidade, apreendida por meio dos sentidos, também falhos e imperfeitos quando comparados ao “puro” entendimento que poderia ser alcançado através da ideia, ou seja, da racionalidade *strictu sensu*, restrita ao *logos*.

Assim, com o afastamento da imagem das fontes do conhecimento, o ocidente elegeu a palavra, entendida como ferramenta eficaz e inequívoca de referencialidade, como meio exclusivo de expressão “verdadeira” da realidade, isto é, o discurso analítico e abstrato, desprovido de sua carga imaginal, foi escolhido como o meio capaz de investigar e expor os fenômenos a partir da razão, considerada caminho único para o acesso à “verdade”.

Neste percurso de construção do conhecimento, o discurso tradicional do racionalismo também abstraiu a singularidade e concretude dos objetos de estudo em troca de um pensamento abstrato e quantificável, passível de logicização, conceituação e matematização. O ponto de partida para a classificação dos objetos e fenômenos fundou-se sobre as características passíveis de exclusão ou junção, que possibilitavam a divisão em categorias, espécies, gêneros – taxionomia difundida por todas as áreas do conhecimento, e orientada pela intenção prometeica de dominação; isto é, o mundo exterior é dominado por meio da capacidade racional humana de nomear, dividir e classificar os fenômenos.

Embora a predominância do cientificismo tenha sido incontestável, concomitantemente coexistiram outras “vias de acesso ao conhecimento” que – de forma subterrânea, latente ou marginal – impuseram-se contra a marginalização da imagem e elevaram o imaginário à forma de acesso ao conhecimento autêntico. Na modernidade, os movimentos intelectuais e estéticos que melhor representaram o papel de resistência contra a hegemonia do racionalismo foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo; e “foi no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos – estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado [...] foi a descoberta do inconsciente” (DURAND, 2001, p. 35).

Proveniente dessa reavaliação positiva da imagem e da falência dos grandes sistemas explicativos que regeram a Modernidade, a partir da segunda metade do século XX, surge, nas ciências sociais, uma preocupação com os mitos e as imagens emanadas das relações sociais; isto é, originam-se diversas teorias preocupadas em investigar e sistematizar o imaginário humano, individual e coletivo.

Ana Maria Lisboa de Mello ressalta que o paradigma científico da modernidade, a partir da metade do século XX, é marcado pela “proliferação de teorias que abordam o simbólico sobre diferentes enfoques” (MELLO, 2002, p. 12). Wunenburger destaca a valorização do imaginário como “um trabalho epistemológico de descrição, de classificação e de tipificação das múltiplas faces da imagem” (WUNENBURGER, 2007, p. 17). Durand (2002) destaca as contribuições da psicanálise de Freud, da antropologia cultural de Lévi-Strauss, da filosofia hermenêutica de Cassirer, da psicologia analítica de Jung e da fenomenologia do imaginário de Bachelard para a revalorização da imagem.

Neste sentido, abre-se um riquíssimo campo intelectual para o estudo do imaginário. Sob essa perspectiva, pretendemos analisar as relações estabelecidas entre as imagens em alguns poemas de Claudia Roquette-Pinto, poeta contemporânea carioca. Anteriormente, expomos sucintamente a perspectiva teórica a partir da qual analisamos o imaginário presente na lírica da autora.

2. A constituição do imaginário

Para Gilbert Durand (2002), o processo cognitivo do homem não apresenta solução direta entre *stimulus* e reação, como no caso dos répteis e peixes. Ao contrário, no humano, todas as informações são controladas por um “terceiro cérebro” (“cérebro noemático”), passando a ser indiretas; isto é, o pensamento humano é uma re-presentation estabelecida por articulações simbólicas, e “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”. (DURAND, 2002, p. 41). Exemplificando: suponhamos que, em uma espécie de répteis, uma mancha vermelha na cauda indique que o animal é macho, temos um caso em que um estímulo visual assinala aos membros da espécie o sexo de cada elemento; este *stimulus* determinará diretamente a reação agressiva de um macho ao visualizar a mancha vermelha em outro elemento da espécie. Esta reação é de tal forma direta que, se pintássemos em uma fêmea tal mancha característica do outro gênero, o macho igualmente a atacaria. Já, no homem, o estímulo não provoca reação direta, sobre toda ação intervêm as ideologias, as religiões, as instituições sociais, as pedagogias, as condições geográficas, etc. E o imaginário, como assinala Durand (2002), será o conector obrigatório pelo qual se formam essas representações.

No imaginário durandiano, há uma relação dialética entre a constituição psíquica, a cultura e o meio cósmico na estruturação do pensamento humano. Por exemplo, a água (meio cósmico) apresenta a característica do fluxo incessante em um rio, tal atributo relaciona-se com o reflexo que motiva o recém-nascido a ficar em pé (constituição psíquica), e dialoga com as pedagogias da sociedade, por exemplo, com a religião (cultura). E a junção das relações estabelecidas nesta tríade que compõem a metáfora da passagem temporal, como a imagem expressa na filosofia heraclitiana. O mesmo elemento cósmico (água), tomado em outra de suas possíveis características, tal como a opacidade em determinadas condições, poderá suscitar a imagem da água negra que, orientada pela capacidade biopsíquica da percepção da luz,

transforma-se, atravessando a cultura, em símbolo do pecado, da mácula, da morte, do julgamento.

Devido à capacidade do mesmo elemento cósmico possibilitar diferentes constituições imaginárias que, significante e significado são infinitamente abertos na imagem simbólica. O significante pode “estender-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, ‘cósmico’, ‘onírico’ ou ‘poético’” (DURAND, 2004, p. 11-12); enquanto o significado pode aglutinar sentidos divergentes e até antinômicos – o fogo pode representar o fogo purificador, o fogo sexual, o fogo demoníaco etc. Por isso, o fator que delimitará o tema de uma imagem simbólica em uma análise é a redundância do significado, seja dentro da sociedade, característica que Maffesoli (2010) denomina “proxemia”, seja no texto analisado, característica que Burgos (1982) denomina sintaxe imagética.

Durand (2002), ao observar que as imagens simbólicas possuem capacidade de se organizarem em constelações constantes e estruturadas por meio de isomorfismos – relações de semelhança entre propriedades ou operações de dois ou mais elementos, classificou-as em conjuntos simbólicos denominados de estruturas do imaginário. O princípio de classificação das imagens foi encontrado na teoria dos gestos dominantes – desenvolvida a partir da análise dos reflexos primários dos recém-nascidos –, elaborada pela escola de reflexologia de Leningrado, sob a supervisão de Betcherev. Para os pesquisadores, os mais primitivos conjuntos sensorio-motores que enformam os sistemas de acomodações mais originários na ontogênese são o reflexo da posição, da nutrição e da cópula.

O primeiro destes reflexos, a *posição*, refere-se à tendência natural do recém-nascido à postura ereta e “coordena ou inibe todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2002, p. 48). A posição que permite à criança a distinção entre verticalidade/horizontalidade e o instinto de se manter na vertical, tendência que origina uma valorização positiva para o “em cima” e negativa para o “embaixo”; valorizando, dessa forma, a atitude de “separar” opostos (primeiramente, elementos que se contrapõem espacialmente; posteriormente, todas as derivações filosóficas e racionais oriundas da atitude de separar, por exemplo, os silogismos aristotélicos, o método cartesiano, a dialética marxista, etc.).

A segunda dominante, da *nutrição*, imperativo biológico, “nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça” (DURAND,

2002, p. 48), e é provocado por estímulos externos, valorizando a atitude de “incluir”, da integração ao outro corpo.

A terceira, da *cópula*, “seria de origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio” (DURAND, 2002, p. 48). Embora desencadeada por secreções hormonais no humano adulto, já figura anteriormente em várias brincadeiras e jogos rítmicos da criança, como uma espécie de exercício da sexualidade. Ademais, “Esta rítmica sexual está ligada à rítmica da sucção e há uma anastomose muito possível entre a dominante sexual latente da infância e os ritmos digestivos da sucção” (DURAND, 2002, p. 50); isto é, o segundo e o terceiro reflexo dominante combinar-se-iam em cruzamentos simbólicos. Por isto que as imagens simbólicas do engolimento, por exemplo, têm frequentemente prolongamentos sexuais.

Desta forma, Durand (2002, p. 51) observa uma “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas”. Logo, anterior à materialidade, o imaginário articula-se por meio de estruturas advindas dos três reflexos dominantes, organizando-se em três processos/ações iniciais: a atitude de *separar*, que é advinda da dominante da *postura* e define a conduta heroica; a atitude de *incluir*, que é advinda da dominante da *nutrição*, da integração do outro ao corpo, e caracteriza a conduta mística; e a atitude de *dramatizar* (confundir) pela conduta disseminatória, que é advinda da dominante da *cópula*.

No entanto, o imaginário prolonga-se para além dos gestos dominantes, através do *habitat*, isto é, o meio cósmico e a cultura sobredeterminam “por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo.” (DURAND, 2002, p. 52); caminho denominado de “trajeto antropológico”. Assim, na elaboração das constelações de imagens, combinam-se as dominantes com o ambiente natural e tecnológico humano, “é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação” (DURAND, 2002, p. 52).

Na obra *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (2004), Gilbert Durand exemplifica tal dinâmica:

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário,

a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões *inatas do sapiens*, a repartição dos arquetípicos *verbais* nas estruturas “*dominantes*” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana. Por exemplo, para tornar-se um símbolo, a estrutura de posição fornecida pelo posicionamento do reflexo dominante na vertical necessita a contribuição do imaginário cósmico (a montanha, o precipício, a ascensão...) e do sociocultural (todas as pedagogias da elevação, da queda, do infernal...) sobretudo. Reciprocamente, o precipício, a ascensão e o inferno ou o céu somente adquirem um significado de acordo com a estrutura da posição inata da criança. (DURAND, 2004, p. 90-91, *grifos do autor*)

Pitta (2005), em sua obra introdutória ao pensamento de Durand, contribui para esclarecer a organização das estruturas do imaginário e os principais conceitos a serem compreendidos na reflexão sobre as imagens. Entre os principais conceitos, Pitta destaca três: a) o *schème* (esquema), tendência geral dos gestos que faz a junção entre os reflexos psicobiológicos e as representações, dimensão verbal mais abstrata que corresponde à ação básica de cada regime do imaginário (diurno/dividir, noturno sintético/unir, noturno místico/confundir) – por exemplo, à postura da verticalidade (diurno/dividir) correspondem os esquemas verbais *subir* e *cair*; à dominante da nutrição (noturno místico/confundir) correspondem os esquemas verbais *descer*, *possuir*, *penetrar* rumo à intimidade; b) o *arquétipo*, responsável pela forma desta “*intenção fundamental*”, isto é, imagem primeira de caráter coletivo (Jung) que representará os *schèmes* – por exemplo, o esquema verbal *subir* será representado pelos arquétipos do chefe, do alto, do céu, do cume; os esquemas verbais *descer*, *possuir* ou *penetrar* serão representados pelos arquétipos da mãe, da morada, do centro, do alimento, etc.; c) o *símbolo* (imagem simbólica), que será o signo concreto, tradução do arquétipo dentro de um contexto específico, visível nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas – por exemplo, a Virgem Maria (a mãe), o Monte Olimpo (o cume), Deus (o chefe/ o pai). Exemplificando: o *schème* unir (que infere “*proteger*”) origina o arquétipo da mãe que, por sua vez, culmina na imagem simbólica da Virgem Maria na cultura cristã (PITTA, 2005, p. 18-20).

Gilbert Durand (2002), a partir da teoria dos reflexos, organizou as imagens em constelações que denominou “*as estruturas antropológicas do imaginário*”, e dividiu-as em dois regimes em torno dos quais as imagens organizam-se: o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*.

O *Regime Diurno* tem como característica fundamental a antítese, isto é, a contraposição entre imagens positivas e imagens negativas frente à morte; por este motivo, as estruturas pertencentes a este regime serão denominadas esquizomorfas (ou heroicas).

Sob a égide do Regime Diurno, Gilbert Durand (2002) descreve três conjuntos simbólicos, aos quais denomina “as faces do tempo”, que representam o medo primordial da passagem inexorável do tempo e sua inevitável consequência, a morte. Os conjuntos dividem-se em símbolos teriomórficos (ligados à animalidade), símbolos nictomórficos (ligados às trevas e à noite) e símbolos catamórficos (ligados ao movimento da queda). Sobre tais conjuntos simbólicos, Strongoli ressalta que são os três originados de fontes empíricas, revestem-se de realismo sensorial, isto é, surgem da observação do mundo exterior pelo indivíduo (dos animais, das trevas e da queda); logo, “não correspondendo à ação do indivíduo sobre o mundo, mas do mundo real e seus mistérios sobre o indivíduo” (STRONGOLI, 2005, p. 161).

Os símbolos *teriomórficos* são ligados a atributos dos animais. Durante o movimento simbólico, são sobredeterminadas certas particularidades, por exemplo, a animação caótica, característica dos grupamentos de insetos ou animais pequenos como ratos; animação que caracterizará o *formigamento*, primeira manifestação dos símbolos teriomórficos, relacionada aos esquemas verbais de agitar e fervilhar, movimentos que podem inferir uma aura pejorativa àquilo que se agita, possuindo como imagens representativas os grupamentos de insetos, tais como, larvas, baratas, gafanhotos, ou de animais pequenos como ratos, cobras, etc. São imagens de movimento que inferem o arquétipo do caos, uma projeção da angústia diante da mudança, relacionadas sempre às “primeiras experiências dolorosas da infância que são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame” (DURAND, 2002, p. 74).

Um segundo grupo dos símbolos teriomórficos, formado a partir de um deslizamento do *formigamento*, são os símbolos ligados à *animação*, ao movimento incontável, que, dessa vez, relacionam-se a animais maiores, tais como, o cavalo e o touro. Animação a partir da qual se formam as imagens do cavalo fúnebre, do cavalo infernal, o cavalo ligado ao trovão, o cavalo ligado ao percurso solar e ao percurso fluvial, entre outras. “Trata-se, portanto, em todos os casos do *esquema muito geral da animação* duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (DURAND, 2002, p. 75). Nas narrativas, vencer tais animais, em última instância, significaria vencer a morte; e não apenas nas narrativas fictícias, pois a

tradicional tourada espanhola é um bom exemplo da morte do animal que simboliza a derrota da morte.

A segunda manifestação dos símbolos teriomórficos é um simbolismo *mordicante*, o fervilhar anárquico da dentição que se transforma em agressividade, em sadismo dentário. É a boca armada, aberta e cheia de dentes, não a boca que engole, mas que mastiga, devora. Assim como o esquema do formigamento, o esquema da animação também se relaciona com elementos da ontogênese humana – “O esquema pejorativo da animação vê-se, parece, reforçado pelo traumatismo da dentição que coincide com as fantasias compensatórias da infância” (DURAND, 2002, p. 85). E, igualmente, na boca do animal podem concentrar-se os esquemas terrificantes da animalidade: a agitação, o sadismo dentário, os grunhidos, e rugidos sinistros.

O segundo grupamento da temível temporalidade são os símbolos *nictomórficos*, relativos à noite e às trevas. Este grupamento pode ser relacionado ao temor primordial dos riscos naturais que a noite, a escuridão, representava aos primeiros hominídeos, os quais tinham a visão como o sentido mais desenvolvido e eram desprovidos de garras, mandíbulas fortes ou demais adjuvantes para a defesa como os outros animais, tornando-se um alvo fácil aos predadores noturnos. Ademais, decorrente de todas as pedagogias e formas de socialidade, a noite e as trevas também se relacionaram à depressão, ao pecado, à revolta, ao julgamento, à irracionalidade. Além disso, a noite facilmente estabelece analogia com o movimento caótico, a agitação desordenada, o sadismo dentário, e outros símbolos teriomórficos, o que pode ser facilmente verificado na diversidade de mitos que relacionam à aparição de monstros infernais que se apoderam dos corpos e das almas durante o período noturno. As trevas ainda se alinham à cegueira que, por sua vez, pode inferir igualmente à perda da razão, o que também pode ser percebido na aproximação entre a figura inquietante do cego e do louco.

Outra variação nictomórfica é a água, não o elemento purificador, mas a água hostil, a água negra, a água nefasta, associada aos atoleiros, aos pântanos e a morte. Quanto a esta última característica, como ressalta Durand (2002, p. 96), “A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água que escorre é o ‘devir hídrico’. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno”. Igualmente, a água relaciona-se as lágrimas – a matéria fisiológica da tristeza e do desespero –; e ao afogamento.

O símbolo nictomórfico da água ainda irá deslizar e sofrer uma feminização em decorrência do isomorfismo entre a ondulação dos cabelos e a ondulação das águas em

movimento – “não é a forma da cabeleira que suscita a imagem da água corrente, mas sim o seu movimento. Ao ondular, a cabeleira traz a imagem aquática, e vice-versa” (DURAND, 2002, p. 99). O isomorfismo com a cabeleira resulta ainda na imagem da teia, da aranha e das fiandeiras, ligadas inexoravelmente à passagem temporal, ao destino, e à feminilidade fatal. E, também devido à feminização, ocorre um isomorfismo entre a água negra e o sangue menstrual – “o sangue menstrual é simplesmente a água nefasta e a feminilidade inquietante que é preciso evitar ou exorcizar por todos os meios” (DURAND, 2002, p. 109). E como a feminilidade relaciona-se estreitamente ao ciclo lunar, a lua também constelará como símbolo nictomórfico. Além disso, a água também remete a inquietante imagem desdobrada do espelho, arquétipo de destruição, presente nos mitos de Ofélia e Narciso. Aos símbolos nictomórficos ainda pertencem a mancha, a nódoa, o estigma, a mácula, matizes morais da culpa. Todos eles, conforme salienta Durand, arquétipos dramáticos da passagem temporal.

A terceira grande epifania imaginária da angústia diante da temporalidade é representada pelos símbolos *catamórficos*, que residem na dinâmica da queda, quintessência vivida de toda dinâmica das trevas. Quanto à origem anatomofisiológica, os símbolos catamórficos originam-se do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a queda, relacionado à dominante postural. A queda, assim, transforma-se em signo de punição e de pecado. Os símbolos catamórficos também sofrem uma feminização, exemplar no pecado original, por meio de um isomorfismo entre a queda e os ciclos menstruais, e ainda pela eufemização do terror do abismo que é minimizado no medo venial do coito e da vagina, transformando o ventre em microcosmo eufemizado do abismo. O movimento da queda é igualmente isomórfico ao engolimento, daí o intestino análogo ao labirinto perverso, à vala viscosa, e a toda uma valorização negativa para a parte baixa do corpo, presente na cisão platônica entre alma e corpo e em toda depreciação judaico-cristã do que é corporal, mundano, sensualizado.

Para Durand (2002), em contrapartida à negatividade dos símbolos nictomórficos, teriomórficos e catamórficos, ergue-se, ponto a ponto, o *regime diurno do imaginário*. A dominante postural, com seus derivados manuais e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação), que orientará o conjunto de imagens deste regime. As representações pontuais contra os símbolos catamórficos (queda), nictomórficos (trevas) e teriomórficos (animalidade) serão o *esquema ascensional* – representado pela asa, símbolo do voo, do angelismo, da elevação, da sublimação, da transcendência, e pela flecha, seu substituto tecnológico –, o

arquétipo da luz uraniana – do qual participam os *símbolos espetaculares*, relacionados à luz e à visão, tais como, a pureza do branco, a auréola, o olhar-luz, entre outros –, e o *esquema diairético* – símbolos que inferem métodos de distinção, purificação e cisão, tais como, as armas cortantes, percucientes ou puntiformes, as couraças, os muros, as casas, os batismos, as escarificações, as circuncisões, entre outros.

Desse modo, o Regime Diurno é caracterizado por uma obsessão pela distinção, pela separação, sendo exemplar sua expressão no dualismo platônico e no método de clareza e de distinção cartesiano; é “um regime de expressão e de raciocínio filosóficos a que se poderia chamar de racionalismo espiritualista” (DURAND, 2002, p. 180).

Diante da face terrível do tempo, também se desenha outro regime de representação pleno de eufemismo e conversão, o *regime noturno do imaginário*, que vai substituir à atitude antitética do regime diurno contra a face temível do tempo, exorcizando a inexorável finitude não pelas atitudes de dividir e reinar, mas de fundir e harmonizar. O regime noturno apresentará duas espécies de estruturas: as *estruturas místicas* – regidas pela dominante digestiva, sob a qual funciona o esquema verbal de confundir (descer, possuir, penetrar), que orienta os arquétipos profundo, calmo, quente, íntimo e escondido – e as *estruturas sintéticas (dramáticas)* – regidas pela dominante copulativa, sob a qual a imagem do ritmo irá marcar as mudanças, os retornos, os ciclos temporais, etc.

O primeiro conjunto de símbolos das estruturas místicas do Regime Noturno será constituído pelos *símbolos de inversão*, nos quais os símbolos temporais serão eufemizados (ou *desdramatizados*) – por exemplo, a denteição que tritura eufemiza-se em engolimento, a queda em descida, as trevas em noite benfazeja, o pássaro e o voo são substituídos pelo peixe e pelo encaixe, o gigante solar reduz-se ao polegar, etc. No entanto, a eufemização será sempre um processo delicado, sob o qual rondará constantemente o perigo da reversão à negatividade, por exemplo, o imaginário da descida necessitará couraças, escafandros, um acompanhante por mentor, isto é, um arsenal mais complexo do que a asa, apanágio da ascensão, pois a descida arrisca-se, a todo o momento, a voltar a ser queda.

O segundo grupo das estruturas místicas do Regime Noturno serão os *símbolos de intimidade*. A eufemização do regime diurno, agora, irá transformar o túmulo em local de repouso, retorno ao ventre materno, um isomorfismo entre sepulcro e berço, valorizando a morte, o suicídio, o sono e o sonho; igualmente, a caverna, a gruta, a casa, o sótão, a adega, o barco, o automóvel, o ovo, a concha, o vaso, a taça – refúgios íntimos, microcosmos do corpo

humano e isomórficos ao ventre materno. Ainda relacionado aos *schèmes* de descer, possuir e penetrar encontra-se uma transubstanciação através da alimentação. O arquétipo primordial alimentar é o leite (primeiro substantivo bucal), mas também tem importância o mel (do oco da árvore, do seio da abelha ou da flor) e o vinho (contaminado pelas imagens cósmicas e cíclicas de origem agrária), que cria a ligação mística entre a beberagem e a reintegração orgiástica e mística. E ainda, se a fantasia alimentar carrega-se da tecnologia de bebidas fermentadas e alcoolizadas, isomorfia com a digestão, também o ouro será valorizado como digestão do metal, equivalente técnico do excremento natural, e também considerado substância primeira, resultado de uma concentração (centro), como o sal. Os *símbolos de intimidade* também se relacionam à imagem do centro e, por similaridade, da esfera e do círculo, símbolos de interioridade, de paz; e há, igualmente, um aspecto que liga o simbolismo do centro à grande constelação do *Regime Noturno: a repetição*; e a repetição que implicará a ideia de espaço e tempo sagrado – “A dramatização do tempo e os processos cíclicos da imaginação só vêm, parece, depois desse primordial exercício de redobramento espacial” (DURAND, 2002, p. 249).

Quanto às *estruturas sintéticas* (dramáticas) do Regime Noturno, Mello (2002) ressalta a tendência em tentar dominar o tempo por meio dos mitos cosmogônicos e cíclicos, sendo “amadurecer”, “progredir”, “voltar” os verbos indiciadores dos esquemas verbais que sustentam a ação de “ligar”, verbos que resumem o eixo semântico da constelação de imagens. Os arquétipos e esquemas oriundos dessa ambição presentificam-se nas mitologias do progresso, nos messianismos e nas filosofias da história. Assim, “Arquétipos como a roda, a cruz, a lua, a árvore, o germe desdobram-se em símbolos que podem ser o calendário, o caracol, a roda de fiar, entre outros.” (MELLO, 2002, p. 78).

Os símbolos dessa estrutura agrupar-se-iam em duas categorias, uma sobre o poder de repetição infinita dos ritmos temporais (esquemas verbais do denário) e outro no papel progressista do devir (esquema verbal do pau).

Os esquemas verbais do denário – imagem dos símbolos cíclicos – serão o voltar e o recensear, representados pelos arquétipos substantivos a roda, a cruz, a lua, o andrógino, e deus plural (a trindade). Neste grupamento simbólico, a unificação dos contrários dar-se-á por meio do tempo cíclico, da morte e do renascimento, ser e não ser, forma e latência, ferida e consolação, masculino e feminino (andrógino), filho e pai; todos isomorfos do trajeto lunar ou da sazonalidade da vegetação, o drama *agrolunar* da sucessão dos contrários pela alternância das modalidades antitéticas vida e morte. Também abrangem todas as cerimônias iniciáticas,

que repetem o mito dramático e cíclico do filho. São igualmente isomórficos do definimento agrolunar os *sacrifícios*, universalmente práticas litúrgicas agrárias, e que funciona como uma espécie de negação da morte pela morte, pois, o sacrifício é sempre ação de perspectiva econômico-mercadológica – a morte do sacrificado será a morte da morte dos demais. As práticas da iniciação e do sacrifício também são análogas às práticas orgiásticas, que são o retorno ao caos, à morte, para a regeneração, renovação.

Os esquemas verbais do pau (redução simbólica da árvore), contaminados pelos arquétipos ascensionais e ligados ao poder fertilizante da lua, originam os símbolos das mitologias do progresso. Assim, essa constelação ligará o fogo, a cruz, a fricção e o girar, à sexualidade e à música; e é na imagem da árvore, símbolo cíclico e ascensional, que a fantasia cíclica realiza a migração à fantasia do progresso. Desta forma, a árvore é imagem recorrente do messianismo, pois, embora conserve os atributos da ciclicidade vegetal, a ritmologia lunar e suas infraestruturas sexuais, também é dominada pelo simbolismo do progresso no tempo, transformando-se em positividade do devir.

Durand (2002), após a explicação da morfologia classificatória do imaginário, volta-se à significação do imaginário, a que ele chama de filosofia do imaginário ou *Fantástica Transcendental*. Para o autor, a história é sempre uma realização simbólica de inspirações arquetípicas em constante mudança e, em todas as épocas, dois mecanismos antagonistas de motivação arquetípica opõem-se dialeticamente, um opressivo que contamina todos os setores da atividade mental, e o outro que esboça uma revolta, o que confirmaria o movimento pendular da história. Neste sentido, a constituição do imaginário que explicaria o movimento arquetípico das imagens suscitadas em cada época, pois a história seria o resultado da dialética entre um regime dominante do imaginário, que subjuga ostensivamente uma época, e outro subterrâneo, que orienta as imagens de revolta. Neste sentido, o purismo científico do pensamento seria uma manifestação do Regime Diurno, contraposto marginalmente pela imaginação noturna presente nas filosofias holísticas e nas curas espirituais – o que se observa na valorização da homeopatia e da microfisioterapia, por exemplo. Nesta perspectiva, Durand afirma que o processo de simbolização é responsável pelas manifestações socioculturais do homem no decorrer da história; logo, entender as imagens de um tempo é entender a dinâmica social de uma época (e vice-versa); pois o imaginário “transforma o mundo” (DURAND, 2002, p. 434).

Desse modo, Gilbert Durand devolve ao imaginário a primazia da produção dos sentidos e do funcionamento cognitivo do homem. O imaginário, em Durand, é elemento cuja

hermenêutica revela a face profunda da linguagem, e caminho interpretativo obrigatório para desvelar a intimidade social e subjetiva. Nas palavras de Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 12), “Todo discurso simbólico afigura-se como a expressão, tradução ou interpretação criativa de uma infraestrutura, de uma protolinguagem ou de uma vivência profunda”. Agora, veremos a composição do imaginário na lírica da autora.

3. O imaginário de Claudia Roquette-Pinto

A poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Formada em tradução literária pela PUC-RJ, é autora de cinco livros: *Os Dias Gagos* (Edição da autora, RJ, 1991), *Saxífraga* (Editora Salamandra, RJ, 1993), *Zona de Sombra* (Editora 7 letras, RJ, 1997), *Corola* (Ateliê Editorial, SP, 2001 – Prêmio Jabuti de Poesia/2002) e *Margem de Manobra* (Editora Aeroplano, 2005 – finalista do Prêmio Portugal Telecom 2006). Na lírica de Roquette-Pinto, encontramos a recorrência de certas imagens simbólicas ligadas à queda, à sensualidade corporal e às paisagens naturais do jardim.

A imagem da queda pode ser observada significativamente no poema intitulado “queda”, da obra *margem de manobra* (2005)

Corpo, precipício
em que desabalar-se
sem rédea, poço sem
resquíio de água, férrea
determinação de escapar,
ileso, da queda inconclusa
(enquanto o elevador perde o freio
dentro da blusa e só pára
a um zilímetro do que realmente interessa).
A nossa pressa em jogar por terra
os argumentos (luva
em convite ao duelo),
partir, com dentes e unhas,
para o sequestro dos sentidos,
destros porém contidos,
cegos embora atentos,
lentos, soltos no abandono,
um dentro do outro caindo
sem nem um segundo lembrarmos
(ou esquecermos)
quem somos.
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 14)

A partir de uma análise dos verbos, o primeiro movimento – marcado pelo “desabalar-se” –, no contexto semântico intratextual em que se insere, infere a ação de cair, sentido depreendido das palavras “precipício”, “queda”, “poço”. A dinâmica da queda, símbolo catamórfico, originária do reflexo postural de sensibilização imediata do recém-nascido à postura ereta, é signo de punição, pecado, degradação, morte, nas mais diversas manifestações humanas.

No poema, primeiramente, há um movimento de antítese, aparente na intensificação dos sentidos. A queda é agressiva – “sem rédeas”, “poço sem resquício de água” –, periculosidade hipertrofiada que sugere a situação inescapável, o movimento irrefreável da morte. Em contrapartida à violência da queda, o movimento do eu lírico também possui a força aumentada “férrea/ determinação de escapar,/ ileso”, e a agressividade do movimento de queda é atenuado por sua condição de inconclusibilidade. O eu lírico tenta escapar veemente de uma “queda inconclusa”, isto é, marcada desde a origem por uma impossibilidade. Desta forma, o primeiro movimento do poema, antitético por excelência, já aponta para uma constituição de sentido que irá além da contraposição inscrita na atitude heroica do Regime Diurno do Imaginário; pois a tensão queda/fuga é suspensa pela inconclusibilidade.

Em seguida, uma sensualidade corporal sugerida pela imagem “dentro da blusa” (trazendo à tona outra isomorfia da queda, o pecado da luxúria) contrapõe-se à queda (*tânatos*) por meio de uma força erótica, uma pulsão de vida (*eros*). Estabelece-se, assim, outra forma de tensão entre a vida e a morte, o que faz com que a terrificante imagem da queda contraponha-se dialeticamente a um êxtase sensual. No entanto, o movimento não apresenta síntese, pois margeia os limites sem transpô-los, é inconcluso, termina “a um zilímetro do que interessa”. Esta ausência de síntese, para Maffesoli (2001, p. 79), “É a marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente”.

Tal jogo dialético prossegue no poema em contraposições entre razão e emoção – aos argumentos que se jogam por terra contrapõe-se o duelo com dentes e unhas – e na contraposição aparente da expressão “sentidos destros e contidos” – duas características que se opõem diametralmente a evasão sentimental.

Ao jogo dialético sucede um desejo/possibilidade de junção que também não se resolve. Argumentos e sentidos, um dentro do outro, caindo, inferem a indeterminação do eu lírico na divisão entre a razão de Apolo e o hedonismo de Dionísio.

Este movimento de dialética dos antagonistas caracteriza as estruturas sintéticas (ou dramáticas) do regime noturno do imaginário, espécie de dramatização rítmica que visa à dominação do tempo. Esta estrutura do imaginário noturno é orientada pela dominante copulativa, o que justifica uma sensualidade frequente e certo êxtase corporal na vertigem da queda. Há um prazer revelado na experiência de situações limítrofes, representada pela sensualização da queda que se opõe à retidão da razão. Assim, o desejo pela queda, embora apenas aproximando-se “seguramente” das zonas limítrofes, inscreve-se em uma aceitação/dissimulação do ciclo temporal pela valorização progressiva da queda, aparente na ação contínua do verbo “caindo”.

Neste movimento de aceitação/dissimulação, constitui-se o lirismo vivenciado pelo corpo e pela sensualidade na lírica de Claudia Roquette-Pinto. A queda amaina-se quando sentida pelo corpo, quando reduzida ao espaço da blusa, contida em uma reclusão espacial na qual pode ser dominada. O corpo que cai se sensualiza à medida que rompe a agressividade da luta pelos espaços do regime antitético diurno, pré-disposição já presente na falta de marcação temporal dos verbos que inferem a queda “desabalar-se”, “jogar” por terra, e principalmente na ação contínua marcada pelo verbo “caindo”.

No poema “cinco peças para silêncio”, de *zona de sombra* (2000), semelhantemente, observamos a repetição da imagem da queda (símbolo catamórfico) somada à imagem da sombra (símbolo nictomórfico). Nas pedagogias do imaginário, a junção entre queda e sombra (escuridão, negrume) é comum e recorrente nas imagens do precipício, do poço, do abismo, entre outras. No poema, dividido em cinco partes, queda, silêncio e sombra são as imagens principais que compõem um ambiente de descida à interioridade, movimento que, orientado pela dominante da nutrição do Regime Noturno, representa uma solução para a queda. Assim, à agressividade terrificante da queda opõe-se uma constelação de imagens que inferem um movimento aconchegante e suave, a descida – lembrando que a cautela da descida é diferença crucial da veemência da queda. Na primeira parte, encena-se uma descida delicada e controlada.

empresta silêncio ao silêncio
como sobre a superfície
das águas um vento caísse
mas imóvel, sem que tímpano
algum se ferisse
sem que a pétala da água enrugasse
vento soprando de dentro
do vento, a resistir-se

intento na corrida, em riste
o próprio pulso a domá-lo
trazendo seu movimento
de homem com cavalo
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 27)

O caminho à interioridade requer todo o cuidado, e o silêncio é uma das precauções. A descida, comparada ao vento que cai sobre as superfícies das águas, é silenciosa e cautelosa, nem a pétala da água se enrugam. Nestes versos, notamos a presença das estruturas místicas (antifrásicas) do imaginário noturno, nas quais os perigos da queda são contrapostos pela imagem da descida. No poema, a queda ao desconhecido torna-se descida à interioridade, principalmente, pelo esquema simbólico do engolidor/engolido, desdobramento do arquétipo continente/conteúdo, característico do Regime Noturno do imaginário, visível nos versos “vento soprando de dentro/ do vento”. Além disso, há um realismo sensorial presente na descida, aparente na analogia tátil entre a superfície da água e a pétala de flor, e no pulso que doma o cavalo, mostrando outra característica da poesia de Cláudia Roquette-Pinto, uma preferência pela sensualidade corporal, pela sensação tátil. Bachelard (1988, p. 59), semelhante à descrição de Durand da descida enquanto movimento à interioridade isomórfica da descida ao aconchego do ventre materno, assinala que na “Descida sem queda. Nessa profundidade indeterminada reina o repouso feminino”.

No último verso, ainda aparece a imagem do cavalo domado. Símbolo teriomórfico ligado à *animação*, ao movimento incontrolável, no Regime Diurno, o cavalo é representado pelas imagens do cavalo fúnebre, do cavalo infernal, entre outras, todas ligadas ao percurso solar e/ou fluvial, imagens que inferem a angústia diante da mudança, da partida sem retorno que é a morte. No entanto, no poema, a valoração negativa do símbolo teriomórfico é invertida; trata-se de um cavalo domado, do tempo domado pelo pulso do homem que guia seu movimento, imagem na qual transparece certa valorização da razão na dominação da natureza pelo homem, revelando uma poesia que dialoga com os regimes em ricas imagens nas quais o imaginário traduz uma complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso tempo, como a sensualização hedonista da vida oposta à dominação racional da natureza, inclusive da natureza humana, característica de um pensamento tanto religioso quanto científico que exorciza o campo das pulsões sensuais enquanto símbolo da queda no pecado ou na irracionalidade.

Na segunda parte do poema, a calmaria da descida é contraposta pelas imagens do salto, do arremesso, da queda, estabelecendo, novamente, uma dialética das diferenças que tende a sensualização/corporificação das impressões:

evita o que dá ao silêncio
ausência de sombra, planície
paisagem onde aterrissam
os tímidos, pátios de impasses
assiste em silêncio o exercício
do salto,
do que, maçarico,
leve se arremessa
quando corpo, ora em pedra
ora em água precipita e
os gestos da água imita:
levita em convite à queda
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 28)

Esta parte inicia com um conselho: “evitar o que dá ao silêncio ausência de sombra”. O princípio do movimento dialético começa pela recusa às imagens luminosas, que ameaçam romper o ambiente crepuscular da descida, ressaltando outra característica da poesia de Claudia Roquette-Pinto, a preferência pela sombra, que inclusive aparece no nome da obra. Os movimentos bruscos, o salto e o arremesso também se contrapõem dialeticamente à descida, e a agressividade da queda é eufemizada, novamente, pelo movimento sensual do corpo, constituído por outra oposição, corpo que é ora pedra, ora água. No último verso, contrapõem-se o cair ao levitar, uma espécie de imagem síntese da dialética na qual se inscreve o poema. Mas o movimento dialético, em si, não se resolve, movimento que, conforme ressaltamos, é imagem da insurgência de um hedonismo que, conforme Maffesoli, caracteriza nosso tempo. Nas palavras do autor:

um espírito do tempo feito de hedonismo, de relativismo, de viver o presente, e de uma espantosa energia concreta e cotidiana, dificultando uma interpretação em termos de finalidade, de sentido da história ou outras categorias econômicas-políticas com as quais costumamos analisar o vínculo social (MAFFESOLI, 2001, p. 66).

Conforme ainda expõe Maffesoli (2001, p. 127), com certa ironia à resistência da razão técnico-científica, Dioniso é o “espírito demoníaco que vem perturbar as certezas estabelecidas e as instituições pesadonas. Instaura a desordem, reinstaura a circulação própria da vida”.

Na terceira parte do poema, a luminosidade já é intensa, e representada nas imagens do “sol” e do “incêndio”, é ressaltada e valorizada, assim como a sensualidade. Neste momento, o movimento do eu lírico torna-se metalinguagem da composição poética, outra característica recorrente em toda obra de Claudia Roquette-Pinto – a reflexão sobre a composição poética. E o redobramento do esquema continente/ conteúdo reaparece na imagem do corpo dentro do corpo.

corpo deitado ao silêncio
sob o sol, exposto
ao incêndio de outro rosto
todo ele atesse
surgindo, vertiginoso,
das cinzas do gozo, em nudez
assim a palavra retorna
a sua íntima forma
que o olho, à pena, intuía
(por dentro do corpo (disfarce
contra o silêncio) respira
outro corpo a imantar-se)
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 29)

Há um surgimento vertiginoso do corpo – da sensualidade (agora também palavra poética), que se intensifica nestes versos – e da alteridade, do corpo do outro. Quanto à metalinguagem, o poema inscreve a composição poética na instância da alteridade, da diferença, totalmente oposta à ideia de identidade, do ser representado por um conjunto de marcas próprias. Neste sentido, o eu lírico compreende que a obra literária constitui-se no jogo entre alteridades, no dialogismo, na encenação/acontecimento da vida compartilhada, pois todo poema é diálogo, mesmo que o “outro” esteja ausente como pessoa, a presença de um interlocutor nunca desaparece.

Além disso, *Eros* também é sempre relação com a alteridade, conforme Maffesoli (1998) em *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou “interior”, antes pelo contrário, é outra coisa que, na sua essência, é abertura para os outros, para o Outro. Ou ainda, como ressalta em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*

[...] contrariamente ao que prevaleceu na economia de si e na economia do mundo próprias do individualismo burguês, ser fora de si é um modo de se abrir ao mundo e aos outros. Nesse sentido, os diversos êxtases contemporâneos, de qualquer ordem que sejam: técnicos, culturais, musicais, afetivos, reafirmam o antigo desejo de circulação. Circulação dos bens, da

palavra, do sexo, fundamentando todo conjunto social, e fazendo-o perdurar em seu ser: o devir (MAFFESOLI, 2001, p.32).

E é na imagem corpo que aponta para o movimento de saída que justamente acontece o encontro com o outro, inversão da direção da interioridade que se estabelece quando o tema torna-se a metalinguagem. A palavra, surgida da força centrífuga exercida pelo aparecimento do corpo, também retorna à sua forma íntima em movimento centrípeto, e constitui-se enquanto palavra poética tanto na aproximação com a interioridade, aparente no reduplicamento recorrente do corpo dentro do corpo, quanto na aproximação com a alteridade, aparente na imagem do outro corpo.

Na quarta parte do poema, as imagens, antes opostas diametralmente, tendem a uma posição de síntese.

se em torno ao sol do silêncio
um corpo orbita, em eclipse,
há (metáfora opaca) um faça-
se-a-luz que decifre
o rosto por trás da grimaça,
o desenlace do eclipse?
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 30).

O poema volta à busca pela interioridade, mas uma interioridade que não se constitui em uma identidade imutável e única, mas que se constitui no “faça-se-a-luz” surgido da presença do outro corpo que orbita, instituído na alteridade, pois o desenlace de um eclipse só é possível no movimento do outro. Essa imersão na subjetividade é caracterizada na lírica da autora também pela preferência de imagens oriundas do jardim ou dos astros celestiais (como nos versos acima), e é representada, com recorrência, por ambientes circulares e opacos, nos quais a ausência de luz e a tendência à circularidade produzem imagens do regime noturno nas quais dialogam as estruturas sintéticas e as estruturas místicas. Assim, o aparecimento do regime diurno da imagem é sempre contraposto e superposto pelas imagens noturnas, por um movimento de estabilização entre as imagens diurnas e noturnas, característica do Regime Crepuscular proposto por Strongoli (2005), como também pela intimidade, característica das estruturas místicas do Regime Noturno de Durand (2002).

Na quinta e última parte, corpo e palavra se revelam.

como um olho sob a pálpebra
raiano (ou se desvestindo
de uma antiga catarata)

através do cristalino
o corpo assoma, palavra
vinda da sombra
para o atrito
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 31).

Da sombra à luz, corpo funde-se à palavra e se revela. Seu movimento, lento e cuidadoso, é em direção a uma zona de atrito: a claridade, lugar já não protegido pelo aconchego sinestésico da noite, movimento que é percebido na escolha do verbo raiando e na imagem do olho que se abre.

A luz possibilita a determinação dos contornos no Regime Diurno do imaginário. Neste ponto, é interessante observar que a transparência da subjetividade pede cautela porque o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto prefere revelar-se sinestesticamente, evita os “perigos” da luz; claridade que, no poema, é a racionalização diurna, já não é a palavra poética. Tal movimento fica evidente no fragmento do poema “POR QUE você me abandona”, da obra *Corola* (2001)

Sem a sua luz, o que me resta?
Palmilhar às cegas
um quarto de veludo
onde o espelho, mudo, assiste
à fuga do que reflete.
(ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 29).

A busca pela palavra poética e a angústia diante da ausência reveladas nestes versos também apontam, de certa forma, para a diferença que se instaura entre o discurso poético e o discurso técnico-científico (aristotélico/positivista), e indicam a eleição da poesia como meio forma privilegiada de expressão subjetiva. É a poesia que detém a passagem temporal, é através da arte que o eu lírico encontra o elo com a eternidade; sem a palavra poética, resta a fuga, a passagem no decurso temporal, o escoamento da vida. Sem a palavra poética, igualmente, não há luz. Esta luz, cabe não confundir, difere da claridade diurna, racional, lugar de atrito, repelida em muitos momentos na lírica de Roquette-Pinto. Trata-se de uma luz sinestésica, que é mais calor que claridade, luz que não é visão, mas clarividência, outra forma de ver.

Tal intenção pode ser observada no poema em prosa abaixo, extraído da obra *Margem de manobra*.

E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante ao outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encalço.
E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia – num viés

absolutamente novo, onde as imagens se estendem sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 15).

Neste poema em prosa poética, a categoria de pessoa “eu”, que deveria instalar-se em um poema que tematiza a subjetividade, é substituída pelo uso da terceira pessoa (ele/ela). No entanto, essa terceira pessoa não deixa de ser uma forma de representar a primeira pessoa, que é a referência real do texto – exemplificando, é como quando o pai diz ao filho: “papai não quer que você vá lá!”. Esta estratégia linguística proporciona uma aparente objetividade à descrição subjetiva do eu lírico, como se, ao falar de si na terceira pessoa, o eu lírico obtivesse maior liberdade na expressão de seus sentimentos.

As imagens presentes no poema correspondem às observadas nos poemas anteriores, principalmente a luz, o corpo e a excitação sensorial. A luz, na condição de símbolo de conhecimento, quando aproximada da luz/claridade como no início do poema, é luminosidade agressiva, que atravessa, vara, o corpo, dois verbos que inferem todo um sensualismo à dinâmica do poema também; mas este sensualismo é invadido pela luz, a qual só pode ser seguida pelo pensamento. Em um segundo momento, o conhecimento já não é a estreiteza da razão, mas uma forma sinestésica de conhecer, de compreender a si, característica da lírica de Claudia Roquette-Pinto, um conhecer pelo corpo (“E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia”), uma clarividência de si sensualizada, tátil, “onde as imagens se estendem sobre as sensações – ou, antes, se enlaçava a elas”.

Extraídas da paisagem do jardim, também encontramos no poema imagens florais, no caso, a imagem da rosa, alusão nítida ao sexo feminino, como Bachelard (1988, p. 38) aponta, “A rosa é então o feminino enérgico, conquistador, dominador”. O tema do poema agora é outro, o sexo, a “colisão” dos corpos, encontro marcado pela presença do pecado da carne, percebida na imagem da “queda aniquiladora” e na imagem da participação feminina no ato sexual enquanto “entrega ao corpo que estava ali”. Assim, a feminilidade conquistadora ressaltada na imagem das pétalas da rosa que se abre resalta, põe em evidência, ainda mais a posição passiva da mulher. Quanto às flores, Bachelard (1988, p. 149) ainda aponta que “A flor nascida no devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser florescente. O jardim poético domina todos os jardins da terra”. E é assim que o jardim poético de Claudia Roquette-Pinto impõe-se como imagem da condição de ser-no-mundo do eu lírico. Visto que, “O

devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 151).

Quanto à preferência pelo imaginário do jardim, conforme Durand (2002) salienta, os espaços circulares, contrapondo-se aos espaços quadrados – representações da *téchne* humana, do espaço construído – representam espaços naturais, refúgios circulares, isomorfia do ventre materno, lugar de aconchego, paz e segurança. Nas palavras do autor:

As figuras quadradas ou retangulares fazem cair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo, ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito. Arthus parece ter plenamente razão ao notar que ‘de cada ponto da circunferência o olhar está virado para dentro. A ignorância do mundo exterior permite a indolência, o otimismo’ [...] o espaço curvo, fechado e regular seria assim por excelência signo de doçura, de paz e de segurança. (DURAND, 2002, p. 248)

Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, o espaço do jardim representa o mundo privado e subjetivo que se contrapõe ao mundo exterior. No entanto, não se mantém ileso, como o *locus amoenus* da bucólica poesia árcaica, tampouco é imagem idílica do *fugere urbem* horaciano. O jardim é lugar privilegiado da expressão subjetiva da lírica de Claudia, mas não é refúgio capaz de resguardar este “si” dos perigos da razão em um mundo dominado pela *téchne* e por todo o mais que ameaça dilacerar o pequeno espaço no qual o eu lírico se abriga. No poema “AMOR-EMARANHADO, labirinto”, da obra *Corola* (2001), podemos observar melhor este sempre em suspense jardim ou, como preferiria dizer, este jardim em suspenso:

AMOR-EMARANHADO, labirinto
 apartado de mim pelo fôlego das rosas,
 pensas, no jardim.
 Dos pés na grama me ergue um calafrio,
 e tudo é muro, palavra que não acende
 neste anelo em que me enredo.
 Para que tijolos, toda esta geometria,
 que faz da paisagem um deserto de cintilações espontâneas?
 De linhas retas apenas
 o fio que desenrolo,
 exausta embora atenta,
 sem conhecer a mão
 que o estende na outra ponta.
 (ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 27).

Podemos observar no poema a oposição citada por Durand (2002) entre as figuras quadradas e as figuras circulares. As formas geométricas, planas, denotam um mundo construído, que se opõe ao mundo natural, circular, do jardim, lugar de abrigo, no qual o fôlego é extraído das rosas – palavra que na tradição judaico-cristã representa vida, sobre o homem formado do pó da terra Deus soprou o fôlego de vida em suas narinas.

A representação dos sentimentos do eu lírico também se insere nesta dualidade. A passagem do tempo, marcada pela imagem do desenrolar, também presente no amor-amaranhado e no labirinto, é constituída de linhas retas. O fio é imagem por excelência do tempo e do destino, do percurso que vai da vida à morte, do qual o agente precursor é a feminilidade negativa da fiandeira, representada na mitologia grega pelas moiras, velhas cegas e rancorosas que fabricavam, teciam e cortavam o fio que era a vida dos homens, usando, para tear, a Roda da Fortuna.

No poema, o fio é também o anelo, o forte desejo no qual o eu lírico se enreda, ânsia de vida inserida no fluxo temporal. Mas a palavra não acende diante das geometrias plana que invade o jardim, diante desta vida que só pode ser desejo enquanto vida fugaz.

Outra característica do jardim de Roquette-Pinto é que a paisagem natural não é visível em sua totalidade. Assim como a sintaxe entrecortada dos versos, as imagens surgem desconectadas das possibilidades esperadas na descrição de um ambiente natural, recriando na disposição imagética o jogo de *enjambement* textual e a sensação de incompletude recorrente na lírica da autora. No poema “poema submerso”, de *Saxifraga* (1993), o movimento de desconstrução sintática e a divisão das palavras são levados às últimas consequências.

poema submerso
olho: peixe-olho que
desvia a mão enguia
a pele lisa a
té o umbigo e logo
a flora de onde aflora
(na virilha) o barbirruivo a
ceso bruto an
fibio: glabro

dedos tão tentáculos
e crispam e esmer
ilham dorso abaixo a
cima abaixo brilha
o esforço – bravo
peixe tentando escapar mas

ei-lo ao pé da frincha que
borbulha (esbugalha?)
roxo incha e mergulha em
brasa estala
e agora murcha
peixe-agulha e
vaza
vaza
(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 32).

No poema, no qual é descrito metaforicamente o ato sexual, esta sintaxe angustiante encontra-se também no movimento e na percepção do corpo – sempre uma mão, um olho, a virilha, o dorso, os dedos. Presença cindida que resplandece na percepção física e tátil da exterioridade e da interioridade, e que ressoa na sensorialidade de um corpo que ora cai, ora desce, ora fricciona-se na imagem também cindida e sensual do outro. Além disso, quanto maior a fragmentação do verso, mas escassos tornam-se os adjetivos; e preferem-se as imagens criadas pelo processo de composição de palavras à descrição ou enumeração de características.

A verticalidade e a queda são apresentadas como características fundantes de sua lírica. Junto a elas, a percepção sensorial do corpo, sempre instável na presença do outro, instabilidade representada nas imagens e na sintaxe do poema. O corpo, e com ele toda a matéria, é sempre dilema, imagem das impossibilidades da vida e, sobretudo, da impossibilidade por excelência que é a morte. E o pensamento é sempre forma incapaz de dar acabamento ao mistério. No entanto, é na arte que o eu lírico de Roquette-Pinto percebe a possibilidade de reconstituir-se, de se autorreferencializar.

E o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto, na procura de uma constituição autorreferencial, transforma “corpo”, “flor”, “jardim” e “queda” em imagens obsessivas da busca de delimitação das zonas e limites existências; um imaginário que é infenso a este universo apolíneo de abscissas, coordenadas e contornos definidos, pois se constitui na ação de “ligar”, na coincidência dos opostos, na dialética sem síntese dos antagonistas, característica dramática das estruturas sintéticas do imaginário noturno.

4. Considerações finais

O projeto autorreferencial na lírica de Roquette-Pinto é fadado ao inevitável inacabamento – projeto, palavra que, em si, já é contrária ao espírito contemporâneo feito de hedonismo, de relativismo, do desejo de viver o presente, e de uma espantosa energia concreta

e cotidiana, características que dificultam uma interpretação em termos de finalidade ou de sentido da história (MAFFESOLI, 2001, p. 66). E tal inviabilidade culmina em ânsia diante da impossibilidade de realização. A vida, em toda a densidade concreta e dispersão, é, em si, o inacabado.

Assim, o movimento do imaginário na Lírica de Claudia Roquette-Pinto revela a dialética entre duas principais imagens – a queda, face terrível do tempo inscrita na atitude heroica do Regime Diurno do Imaginário, e a descida, símbolo de inversão da queda em movimento lento e seguro rumo a uma interioridade aconchegante. Sob esta dualidade, a sensualidade corporal é a forma pela qual o eu lírico contrapõe-se à queda, mas não a vence. Este movimento de dialética dos antagonistas caracteriza as estruturas sintéticas do regime noturno do imaginário, dramatização rítmica orientada pela dominante copulativa, justificando a frequente sensualidade corporal e a preferência pelas situações limítrofes. Neste ponto, o imaginário de Roquette-Pinto traduz a complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso tempo – a razão apolínea-prometeana orientado pela dominação da natureza é perturbada pelo espírito demoníaco de Dioniso.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988.

BURGOS, J. **Pour une Poétique de l'Imaginaire**. Paris: Seuil, 1982.

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 2001.

_____. **O imaginário**: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MELLO, A. M. L. de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

ROQUETTE-PINTO, C. **Saxífraga**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

_____. **zona de sombra**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. **Corola**. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

STRONGOLI, M. T. de Q. G.. Encontros com Gilbert Durand: Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o imaginário. in: PITTA, D. P.R. (org.). **Ritmos do Imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

WUNENBURGER, J-J. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 03.10.2014

A construção imagético-imaginária do não-lugar do desejo em *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira

Imagetic-imaginary on the non-place of desire in *Vou-me embora pra Pasárgada*, by Manuel Bandeira

Monaliza Rios Silva*

Milena Karine de Souza Wanderley**

RESUMO: A transitoriedade das referências ainda não nos parece ter tirado a necessidade da poesia diante da caótica teia de significação do bombardeamento de informação diária. Tudo é muito novo e torna-se obsoleto com uma velocidade aterradora. Nesse contexto, trazer à tona uma leitura imagético-imaginária de um poema tão aclamado de Manuel Bandeira parece ser a contracorrente que nos apregoa à retomada de um referencial, contudo apreciando-o a partir de outro ponto axiológico: o não-lugar do desejo. Com efeito, procuramos discutir aqui a construção das imagens que compõem o espaço de Pasárgada em “Vou-me Embora pra Pasárgada”, de Bandeira, tendo como princípio analítico a desconstrução do arquétipo do Paraíso Cristão para a construção do lugar imaginário. Como referencial teórico, partiremos da Fenomenologia de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (1978), da construção do imaginário a partir das discussões filosóficas de Jean Paul Sartre em *O Imaginário* (1996) e das considerações do antropólogo Marc Augé sobre a significação dos Não-Lugares (1996).

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Não-Lugar. Desejo. Paraíso. Desconstrução.

ABSTRACT: So far, the transitorily nature of references does not seem to have taken the need of poetry, if one takes the chaotic significance web, out of the daily bombing of information. Everything is new and it is turned obsolete within a terrifying speed. In this context, bringing out an imagetic-imaginary reading of a so claimed poem by Manuel Bandeira is likely a counter flow which leads us toward a referential recovery. This paper aims at analyzing a poem by the poet herein referred to through an axiological point of view: non-place of desire. Hence, we aims at discussing image constructions which compose the Pasárgada place in the poem “Vou-me Embora pra Pasárgada”, by Bandeira, having as analytical principle the archetype deconstruction of the Christian paradise, in order to build up an imaginary place. As theoretical basis, we are based on phenomenology by Gaston Bachelard, in his *A Poética do Espaço* (1978), as well as imagism by the philosophical perspective of Jean Paul Sartre, in his *O Imaginário* (1996), and anthropologist Marc Augé’s considerations on the significance of Non-Place, in his *Não-Lugares* (1996).

KEYWORDS: Imaginary. Non-Place. Desire. Paradise. Deconstruction.

* Mestra em Literatura e Cultura pela UFPB. Professora Assistente de Literaturas Inglesa e Americana da UFERSA. Email: monaliza.rios@ufersa.edu.br

** Aluna do programa de Pós-Graduação em Letras na UFMS - Mestrado, *campus* Três Lagoas, orientanda da Profª Drª Kelcilene Grácia-Rodrigues. Bolsista da CAPES. E-mail: milena.wanderley@gmail.com.

1. Introdução

Nos espaços entrelaçam-se os sonhos. As impressões de mundo já são múltiplas e, diante do poético, as teias imagéticas são construídas para que nele habitem os mais diversos seres viventes. É o não-lugar permeável dos desejos. Nele, a sublimação dos procedimentos de criação são os espaços não observáveis, mas construídos por cada ser que tocar na profundidade do que se multidimensiona. Todavia, mesmo na multiplicidade das experiências diante das imagens, há a essência que lhe constitui, o referencial que a forma e a transforma de acordo com a consciência e reflexão de quem a recebe. Não há imaginário sem o conteúdo que o substancia. Assim, diante das percepções que temos de um determinado referencial constroem-se outros que não são exatamente compartilhados por todos que veem aquele determinado objeto porque todo aquele que percebe o objeto o faz de uma posição axiológica diferente:

O cubo está presente, posso tocá-lo, vê-lo; mas só vejo de um certo modo que chama e exclui ao mesmo tempo uma infinidade de outros pontos de vista. Devemos *apreender* os objetos, isto é, multiplicar sobre eles os pontos de vista possíveis. O objeto em si mesmo é a síntese de todas essas aparições. A percepção de um objeto é, pois, um fenômeno com uma infinidade de faces. O que isso significa para nós? A necessidade de *dar a volta* aos objetos, de esperar, como diz Bergson, que “o açúcar derreta” (SARTRE, 1996, p. 20-21, grifo do autor).

Dando a volta no objeto que nos propomos a analisar, percebemos que, para o poeta, a construção imagética pode ser o cerne da sua criação, assim como para quem a analisa. Nessa percepção dos significados construídos em “Vou-me Embora pra Pasárgada” é a face do não-lugar do desejo que nos aponta para a articulação das imagens construídas no poema, pois, após a espera da organização das imagens poéticas de Bandeira, é a sua correspondência com o paraíso desconstruído que surge como uma possibilidade de estabilização dos significados.

Nesse sentido, a promoção de um diálogo com alguns arquétipos cristãos encontrados na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1555¹) na construção do Inferno, do Purgatório e do Paraíso será o ponto de partida para as análises das imagens que colaboram para a noção compartilhada de que, no mundo cristão, não há espaço para o desejo dentre os virtuosos e os bem aventurados. A luxúria aviltante carrega as almas para o inferno e para o purgatório onde permanecem escandecidas e errantes.

¹ Este é o ano de sua primeira impressão. Acredita-se que este texto fora escrito entre 1304 e 1321, sendo este último o ano da morte de Dante Alighieri.

Esse afastamento do homem em relação ao desejo durante o período de dominação ideológica cristã fez com que os arquétipos dantescos fossem cristalizados, fazendo com que se tornassem referenciais que ultrapassaram a própria obra e figurassem no imaginário dos poetas e artistas até os dias atuais. As imagens construídas por Dante foram compartilhadas e ultrapassaram as barreiras temporais até chegar a Salvador Dalí, por exemplo, que na década de cinquenta do século passado foi convidado a ilustrar a obra do poeta italiano por ocasião da comemoração dos setecentos anos da obra.

Dalí e sua estética surrealista promovem, nessa série de cem gravuras feitas em aquarela, uma ampliação poética das dimensões espaciais e arquetípicas arquitetadas por Dante. No entanto, o interesse de Dalí não era mimético, mas sim a desconstrução da referência mimética, cuja articulação figura como sendo a intenção da estética surrealista.

Das gravuras de Dalí até Pasárgada de Bandeira, o salto temporal e estético não é grande, foram contemporâneos, sendo o texto de Bandeira anterior às gravuras do artista catalão. Ambos trabalham com a desconstrução dos arquétipos, bem como com a reinterpretação do referencial cristão. Todavia é em Bandeira que o paraíso será ressignificado, reconstruído através de imagens que incorporam o desejo e a vivência da sexualidade nesse lugar para onde se vai depois da morte. E não é o que sonha todo mortal que tenha noção da sua própria natureza e sexualidade?

O onírico se caracteriza por aquilo que não pertence à realidade estando nela. É no mundo dos sonhos que os desejos se tornam possíveis. Entretanto, a natureza do desejo é transitória diante das expectativas de uma sociedade de consumo que se caracteriza pelo excesso e pela superficialidade. A própria experiência artística nesse contexto entra em crise e o imaginário passa a ser o fio que nos conecta à nossa consciência de humanidade.

Assim, dentro das imagens que constituem os novos mundos que são criados artisticamente está o nosso condão de representação poética. É através da poesia que ressignificamos a transitoriedade e transformamos os desejos em possibilidades sensíveis.

Em *Libertinagem*, Manuel Bandeira (1993) tece toda uma relação imagético-espacial em poemas como: “Pensão Familiar”, “Comentário Musical”, “Mangue”, “Belém do Pará”, “Evocação do Recife”, “Poema Tirado de uma Notícia de Jornal”, “A Virgem Maria”, “Profundamente” e “Noturno da Rua da Lapa”. Mas, é certamente no antepenúltimo poema da obra, “Vou-me Embora pra Pasárgada”, que essas imagens se transubstanciam no desejo de realização onírica. Das onze obras compostas por Bandeira, reunidas em uma única coletânea

chamada *Estrela da Vida Inteira* (1993), *Libertinagem* aparece como sendo a quarta obra, antecedida por *O Ritmo Dissoluto* e sucedida por *Estrela da Manhã*.

Em *Ritmo Dissoluto* já se observa essa dicotomia entre as vivências dos desejos e as referências religiosas, sobretudo, quando o tema da poesia é a enfermidade e a iminência da morte. Aqui, vê-se também uma espiritualização através da carne. Em *Libertinagem*, com os pés fincados nos espaços de sua infância, Bandeira constrói lugares ideais, oníricos, recobrando de si e do mundo a poesia que o significa.

A continuidade da sua construção estética é perceptível também na obra seguinte: *Estrela da Manhã*. Nela, poemas como: “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, “A Filha do Rei”, “Cantiga”, “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, entre outros, sinalizam a continuidade das temáticas que envolvem o desejo e a morte. Entretanto, é fato significativo que haja nessa obra referência a práticas religiosas afro-brasileiras em poemas como: “Sancha e o Poeta” e “D. Janaina”. Nessas poesias há a referência tanto ao imaginário que constitui a identidade cultural brasileira, quanto aos mistérios das experiências sobrenaturais do Candomblé.

O poema que nos propomos analisar nesse estudo possui cinco estrofes com quantidade de versos irregulares entre si (5, 8, 12, 8 e 8) e, embora haja algumas quebras de rima, a musicalidade é estabelecida entre os versos, sobremaneira observada no uso da redondilha maior em todos eles e também na repetição do verso “Vou-me embora pra Pasárgada” em quatro de suas cinco estrofes, o que ratifica a intenção de desejo.

A própria sonoridade da palavra Pasárgada, proparoxítone, insurge uma articulação aberta em que o ar sai sonoro e com poucos obstáculos. Eis a libertação do ar em conjuntura com a pretensa realização dos desejos. Pasárgada é o lugar dos desejos realizáveis, das lembranças retomadas, da sanidade inquestionável, da aventura e, sobretudo, da liberdade. É a desconstrução do referencial sociocastador do início do mundo cristão ocidental e a superação das intempéries biológicas limitadoras. E é de lá que se deseja observar o mundo. É o não-lugar cuja característica principal é urdida através das imagens e referências aos prazeres transitórios da emergência capital. Com a negação dos acessos em uma sociedade pautada nas higienizações social e psicológica, Pasárgada é a representação dos paraísos artificiais baudelairianos, é o lugar das possibilidades infindas.

Dessa forma, a partir da construção de suas imagens e da relação do lugar em desconstrução através da representação do Paraíso que se pretende tecer o presente estudo.

2. O não-lugar do desejo

A transitoriedade das experiências no mundo moderno faz com que o homem perca a sensação de enraizamento e ancestralidade com os lugares de onde veio. Na era da tecnologia, estamos tão conectados com a virtualidade que os locais físicos passam a ser ressignificados e estamos em todos os lugares sem estarmos em lugar nenhum. Somos estrangeiros de nós mesmos. Essa sensação de não pertencimento a um lugar se estende sobre as experiências sociais que são vivenciadas em comunidade. Dessa forma, quando não pertencemos a um lugar deixamos de participar de uma comunidade e a questionar a nossa própria identidade.

Eis a experiência do não-lugar postulada pelo antropólogo Marc Augé (1994) na sua obra intitulada *Não-Lugares*. No livro, o antropólogo aponta os rumos dos estudos antropológicos sincrônicos diante da necessidade de se questionar a transitoriedade dos conceitos vivenciados na modernidade. Na obra, o autor aponta para a perda de referenciais experienciados por quem vive a mercê da suplantação dos bens de consumo tecnológicos. A perda de um ponto axiológico que nos ligue à ideia que fazemos de nós mesmos, diante da comunidade em que vivemos, é a marca dessa era. Neste sentido, se ampliarmos a noção do não-lugar postulada por Augé para aspectos que se relacionem com a construção imagética literária das ausências que muitas vezes servem de substância para a criação artística, encontraremos o caminho que nos leva a Pasárgada como desconstrução do arquétipo cristão do paraíso.

Na Literatura todo o escopo de construção imagética dos lugares que são articulados com a intenção de dar substância à diegese parte do ponto axiológico provindo da visão de mundo do artista/autor diante das suas experiências sociais e do todo que o forma. No entanto, não nos cabe aqui a descrição psicológica das minúcias de como Bandeira apreendeu determinadas imagens e referências. Antes, interessa-nos estabelecer as relações existentes entre a representação do lugar imaginado por Bandeira com o seu correspondente axiológico do mundo ocidental cristão: o paraíso. Nesse sentido, partiremos da construção arquitetônico-ideológica desse lugar que, na idealização de Bandeira, é desconstruído pela experiência do desejo.

Com efeito de ilustrarmos o surgimento desse lugar imaginário através da experiência de Bandeira, partiremos de sua própria explicação para a construção de Pasárgada, pois é justamente na sua experiência diante da eminência da morte, sua companheira durante longos anos, que ele cria para si o próprio paraíso.

Manuel Bandeira é um dos filhos da era da consciência crítica e talvez seja um dos maiores exemplares da construção dessa consciência sobre o próprio fazer literário. Isto facilita o exercício do crítico diante da análise de suas estratégias de criação, mas dificulta na estrapolação das recepções dos seus temas nas variadas possibilidades que a plurissignificação poética permite. O poeta era tão consciente da natureza de sua atividade que chegou a construir uma *Poética* (1986) em que analisa o próprio fazer literário e apresenta as razões pelas quais alguns temas lhe são recorrentes.

Sem filiação declarada a alguma vertente da crítica, ele não hesitou em construir um registro das suas fontes de criação e apresenta lá as suas influências literárias em relatos de memórias da infância e de seu desenvolvimento artístico. Nas suas próprias palavras:

"Vou-me Embora pra Pasárgada" foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a Ciropédia e não encontrei a passagem. O douto Frei Damião Bergein formou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local preciso em que vencera a Astiages. Ficava a sueste de Persépolis. Esse nome de Pasárgada, que significa "campo dos persas" ou "tesouro dos persas", suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de "*L'Invitation au Voyage*" de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: "Vou-me Embora pra Pasárgada!" Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-la, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a idéia. Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da "vida besta". Desta vez o poema saiu sem esforço, como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência - essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí, e "não como forma imperfeita neste mundo de aparências", uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a "minha" Pasárgada (BANDEIRA, 1986, p. 25-26).

É certo que as intenções articuladas por Bandeira no seu depoimento apresentam-se como peças de um jogo poético que pode levar a muitos caminhos analíticos. Aqui, a sua intenção na construção de um discurso que interfira no modo como o leitor recepcionará o seu poema transforma o seu depoimento em apêndice de articulação literária, como se sua consciência crítica fizesse do seu discurso um *hyperlink* de significação da palavra Pasárgada

dentro do seu poema. Assim, a natureza do discurso acima também é literária, porque se trata de uma face, apenas, do todo significativo que lhe constitui como ser. Aqui não nos valem dos psicologismos, mas sim das intenções de articulação discursiva. Portanto, quem fala aqui é o avatar autoral de Bandeira, aquele mesmo a quem dá voz no procedimento de articulação literária.

Do depoimento de Bandeira o que nos chama a atenção é justamente o fato de ter sido o seu poema de mais longa gestação e da sua redondilha essencial ter surgido e se completado nos momentos de enfermidade que o punha com frequência diante da iminência da morte. No entanto, mesmo para um leitor que não tenha tido contato com o discurso do poeta sobre a sua criação, o paraíso aparece como ponto axiológico referencial para a intenção de construção de Pasárgada, um mundo ideal onde a “existência é uma aventura”.

Seguindo essa perspectiva, o mundo imaginário construído por Bandeira, mesmo sem o referencial de seu nascimento e contexto de criação é compartilhado e arquitetado também no nosso imaginário pela beleza da natureza da poesia, pois, como postulou Bachelard (1978), “O poeta não me confia o passado de sua imagem e no entanto sua imagem se enraíza, de imediato, em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica”. Assim, a tal imagem figurada e descrita do lugar no poema desconstrói a ideia do Paraíso Cristão e aproxima a experiência metafísica da morte de uma humanidade que tem a ideia da felicidade pautada no desejo e na liberdade.

O “céu cristão” é para onde vão as almas virtuosas e lá não há espaço para vivência dos prazeres mundanos que frequentemente são ligadas às fraquezas, aos “vícios” que devem ser superados diante da possibilidade de santidade. E é justamente essa busca pela santidade que expulsa o desejo do paraíso. Nas representações alegóricas cristãs de Adão e Eva no primeiro livro bíblico, o desejo e a experiência da sexualidade e dos prazeres são metamorfoseados em delinquência diante do afastamento da humanidade da divindade, assim como é retratado na *Divina Comédia*, por Dante (1555).

No mundo cristão não há espaço para o desejo. Assim, o indivíduo que pauta a sua felicidade nos prazeres ditos carnis não será considerado digno de entrar no Reino dos Céus. Será um pecador, um fracassado em resistir aos pecados. Eis o quadro pintado ideologicamente para aprisionamento das almas e das mentes humanas.

Entretanto, diante das imposições e construções arquetípicas da sociedade cristã, mesmo vivendo a era das descobertas e das racionalidades, o indivíduo se vê preso e estrangeiro de si

mesmo, diante da vivência da própria sexualidade. Entenda-se que essa não é uma exclusividade do poeta, mas uma marca social que perdura e se retroalimenta nas consciências compartilhadas diante da necessidade de um alento que diminua as incertezas diante da morte.

A superação do desejo, dessa forma, seria uma das escadas que elevaria o indivíduo ao lugar ideal arquitetado pela divindade maior onde o descanso eterno seria a compensação pelos sacrifícios e afastamento dos comportamentos pecaminosos. O firmamento, segundo essa ideologia, seria o local em que, negando a sua própria natureza, o homem alcançaria a sua santidade.

Todavia, o poeta sempre caminha na contramão do seu tempo. E é a poesia e sua força criadora quem articula os mundos possíveis que libertam os desejos, através das imagens, afinal: “por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*” (BACHELARD, 1978, p.183, grifo do autor) Nesse sentido, é na desconstrução das prisões ideológicas que *Vou-me Embora pra Pasárgada* surge como um brado, como uma negação do Paraíso Cristão, como o universo construído mitologicamente para vivência da natureza múltipla e liberta que caracteriza a essência da humanidade. Pasárgada é o paraíso do poeta. É para lá que todos os poetas vão quando desencarnam da existência mundano-limitadora.

Verso a verso, através dos verbos de deslocamento e dos advérbios de lugar, Pasárgada é construída e localizada no imaginário. Na primeira estrofe, a significação do afastamento físico do lugar idealizado é complementado pela imanente realização dos desejos carnavais significados no terceiro e no quarto verso, já o último verso da primeira estrofe repete o primeiro verso que nomeia a poesia. É justamente a repetição de tal expressão que ratifica a intenção de desejo:

- 1 Vou-me embora pra Pasárgada
 - 2 Lá sou amigo do rei
 - 3 Lá tenho a mulher que eu quero
 - 4 Na cama que escolherei
 - 5 Vou-me embora pra Pasárgada
- (BANDEIRA, 1993, p. 143).

A imagem de realeza significada no segundo verso da primeira estrofe remete à nobreza conferida ao indivíduo que por ser amigo do rei não teria limites para realização dos seus desejos. Eis a contradição estabelecida entre Pasárgada e o Paraíso Cristão, pois no lugar idealizado o prazer carnal passa a ser a razão do deslocamento do indivíduo em sua direção. A

desconstrução do arquétipo do sujeito social cristão vinculada aos padrões de repressão da sexualidade serão os pilares imaginários referenciais para a imagem compartilhada do lugar criado por Bandeira.

Desse modo, o não-lugar do desejo na idealização cristã do paraíso, parece ser um ponto axiológico provável para a construção de um paraíso particular, bem mais próximo ao referencial pagão grego dos Campos Elísios descritos por Virgílio na *Eneida* do que o local para onde vão os cristãos virtuosos descritos por Dante, na *Divina Comédia*. Pasárgada, definitivamente, não é o céu.

3. A arquitetura dos paraísos e a quebra de expectativa

As imagens compartilhadas do Paraíso Cristão como sendo o céu para onde vão os justos que habitarão a morada da divindade é deveras análoga à idealização do lugar para onde vão os gregos virtuosos. Os Campos Elísios arquitetados por Virgílio na *Eneida* diferenciam-se substancialmente por ser uma das partes do reino de Hades. Para os gregos o céu seria a morada dos deuses - O Olimpo. Já os homens, quando mortos, só descendiam ao reino de Hades onde poderiam encontrar várias representações alegóricas dos espaços infernais, dentre eles “Os Campos Elísios”. René Ménard (1991), na sua obra *Mitologia Greco-Romana*, faz uma descrição bem curiosa dos Campos Elísios, no capítulo VI, intitulado “Os Infernos”. Nesse capítulo, ele parafraseia Virgílio na descrição dos campos mencionados:

Deliciosos campos, risonhas planícies, bosques eternamente verdes, formam a morada dos bem-aventurados. Ali, um ar mais puro reveste os campos de uma luz purpurina; as sombras têm ali o seu sol e os seus astros. Umas exercem, em jogos de relva, a sua força e a sua flexibilidade ou lutam sobre a areia dourada; outras batem o chão cadenciadamente e entoam versos. Orfeu, em longa veste de linho, faz ressoar harmoniosamente as sete vozes da sua lira. Dardos fixados na terra, carros vazios, cavalos que pastam em liberdade, exercem sempre a mesma atração nos que, durante a vida, amaram as armas, os carros e os cavalos, pois todos conservam os mesmos gostos depois da morte. Vêm-se também sombras deitadas à sombra de uma floresta de loureiros, às margens de um rio límpido, que entoam alegres coros. Ali estão os guerreiros feridos em luta pela pátria, os sacerdotes cuja vida sempre foi casta, os poetas que Apolo inspirou, os que pela invenção das artes civilizaram os homens, e aqueles cujos benefícios fizeram vivera memória; todos têm a cabeça cingida de faixas brancas como a neve (VIRGÍLIO, *apud* MÉNARD, 1991, p. 156).

Não é difícil estabelecer relações espaciais entre os Elísios e Pasárgada. Sobretudo, quando a memória remonta a espaços bucólicos na terceira estrofe, a mais longa, em que do rio emerge uma das figuras de sua infância: a Mãe d'Água. Outra referência aos Elísios aparece na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1555) em que, no Purgatório, o poeta é conduzido por Virgílio, o seu cicerone, pelos espaços imaginários do *post mortem* até que chega ao que foi chamado de “Paraíso Terrestre”. Lá, a descrição espacial articulada se aproxima muito da que é feita na *Eneida*.

Canto XXVIII

[...]

O pé detenho, e a vista se arremessa
Além do humilde rio, contemplando
Primores, com que mais se adereça

Então se ofrece aos olhos, como quando
De súbito um portentoso surge à mente,
De outro pensar qualquer a desviando,

Uma dama sozinha de repente,
Que, cantando, escolhia, de entre as flores
Que o chão cobriam de matiz ridente.

(ALIGHIERI, 1958, p. 247²)

Canto XXXI

[...]

Matilde, abrindo os braços de repente,
Cingiu-me a fronte e súbito afundou-me;
Era dessa água haurir conveniente.

Assim purificado, ela guiou-me
Das damas quatro para a dança bela,
E cada uma nos braços estreitou-me.

(ALIGHIERI, 1958, p. 258)

As representações mais clássicas dos infernos e paraísos são, certamente, encontradas na *Divina Comédia*, e foi a partir dela que muitos artistas pintaram os céus e os infernos que imageticamente são compartilhados em coletividade ainda hoje. Assim como as epopeias clássicas foram o princípio da imaginação que permeou a constituição cultural grega, na Era Cristã, será a obra de Dante que trará os arquétipos que constituirão o imaginário da vida após

² Este é o ano de publicação de que nos utilizamos.

a morte. Nos escritos dantescos estão as representações arquetípicas que mais se repetirão no mundo ocidental, é lá que nasce a figura de um ser em brasa que padece eternamente sedento no Purgatório como penitência por suas práticas luxuriantes no firmamento:

Canto XXVI

[...]

Pelo caminho andando escandecido,
Outra grei ao encontro veio desta:
Atalhei-me: em mirar pondo o sentido.

De parte a parte se dirige presta
Uma alma a outra; osculam-me e em seguida
Vão-se contentes dessa breve festa.

Assim da negra legião saída,
Em marcha, toca uma outra formiga,
Por saber do caminho ou sorte havida.

Separando-se após a mostra amiga,
Antes que o giro sólido transcorra
Cada uma grei em brados se afadiga.

- “Sodoma!” – clama a última – “Gomorra!”
E a outra – “Entrou Pasifae na vaca,
Por que à luxúria sua touro acorra.”
(ALIGHIERI, 1958, p. 241).

O não-lugar do desejo e da sexualidade se retroalimenta justamente pela perpetuação ideológica da penitência do corpo em brasa e da eterna sede. E não é raro que encontremos essa relação já tão enraizada em que os amantes aparecem diversas vezes figurados pelas chamas que os consomem durante a cópula. Outra relação facilmente estabelecida se dá pela carga semântica do adjetivo “sedento(a)” já tão usualmente atrelado ao desejo.

Desta feita, o desejo não será uma virtude cristã, mas uma limitação do espírito que o leva à penitência no Purgatório e essa imagem não será exclusividade do discurso religioso, mas se perpetuará nas criações artísticas e resvalará com força na literatura como temática universal da dicotomia: humanidade *versus* divindade.

No entanto, tais entraves ideológicos de repressão dos instintos e da pulsão sexual pelos padrões religiosos que alimentaram as alegorias artísticas, de Dante a Tintoretto, vêm sendo retomados ou negados, como propõe a engrenagem dialética que move as mudanças sociais, culturais e econômicas da humanidade. E de Virgílio, passando por Dante e chegando até

Bandeira, o paraíso se reconfigura e passa a ser a morada dos prazeres simples e da felicidade como a conhecemos.

Digamos que o pragmatismo seja uma das marcas do nosso tempo e que já tenhamos esclarecido boa parte das leis que nos regem e nos movem diante de nossos desejos e dos nossos medos. Agora, o que nos conforta está pautado na nossa experiência e no valor significativo que damos a ela. Pintamos o céu com as nossas cores e criamos para nós um mundo em que os sortilégios são superados pela simplicidade de resgatarmos das nossas entranhas as lembranças que mais significam o que acreditamos ser nossa essência. E é para lá, para esse céu que queremos ir.

A busca de habitar os espaços em que as virtudes sejam ressignificadas, de acordo com as experiências pautadas na liberdade, leva-nos à segunda estrofe. Lá o indivíduo afirma que não é feliz:

6 Vou-me embora pra Pasárgada
7 Aqui não sou feliz
8 Lá a existência é uma aventura
9 De tal modo inconseqüente
10 Que Joana a Louca de Espanha
11 Rainha e falsa demente
12 Vem a ser contraparente
13 Da nora que nunca tive
(BANDEIRA, 1993, p.143).

As inconseqüências citadas na segunda estrofe, bem como a normalização da insanidade são os pontos de desconstrução da punição, do sacrifício. No paraíso que é Pasárgada a vivência dos prazeres é permitida assim como se é concebida e aceita, como um parente improvável, a personificação da própria loucura. Como se o estado lunático fosse latente: inerte, mas presente. Viver a felicidade sem conseqüências punitivas é algo que se apresenta como a desconstrução do universo dantesco.

Na terceira estrofe a leveza da natureza em seu estado bucólico forma o quadro que liga a referência imagética construída por Bandeira aos Elísios construído por Virgílio. Nessa estrofe, há a figura de um homem que, liberto das limitações biológicas das enfermidades mundanas, percorre os espaços, experimentando-os:

- 14 E como farei ginástica
 - 15 Andarei de bicicleta
 - 16 Montarei em burro bravo
 - 17 Subirei no pau-de-sebo
 - 18 Tomarei banhos de mar!
 - 19 E quando estiver cansado
 - 20 Deito na beira do rio
 - 21 Mando chamar a mãe-d'água
 - 22 Pra me contar histórias
 - 23 Que no tempo de eu menino
 - 24 Rosa vinha me contar
 - 25 Vou-me embora pra Pasárgada
- (BANDEIRA, 1993, p.144).

A quebra de expectativa com a figuração do Paraíso Cristão se dá em todo poema. Já a ligação com o paraíso pagão se dá pelos elementos apresentados, aqui figurados, por exemplo, no verso 20 em que o indivíduo diz-se deitar-se na beira do rio. Nos Elísios, segundo a mitologia, corre o rio Lete cujas águas promovem o esquecimento da vida mundana, esquecimento este que é necessário para a reencarnação, início da nova jornada no firmamento. Esse rio é retomado, posteriormente, na *Divina Comédia* quando, antes de alcançar os céus, no último estágio do Purgatório, o poeta é banhado no tal rio para que esqueça os pecados que acabara de confessar.

Aqui, novamente, ocorre outra quebra de expectativa promovida pela desconstrução do referencial clássico, pois em Bandeira o rio é o lugar onde as memórias que constroem a identidade do indivíduo são recobradas, sobretudo aquelas que remetem às experiências da infância. Tais experiências significadas nos versos 23 e 24 estabilizam o estado de euforia significados nos versos 14 ao 18, em que as imagens de deslocamento e movimento remetem justamente à superação das limitações físicas, como foi dito anteriormente.

Mas, talvez seja o verso 21 que traga o elemento alegórico mais interessante de toda a estrofe: a Mãe d'Água, ou Iara, que, mitologicamente, é figurada com sendo uma sereia habitante das águas doces. Sua configuração mitológica foi construída oralmente e tem origens indígenas, de acordo com Câmara Cascudo (2002) em *Lendas Brasileiras*. A natureza dessa figura mágica feminina que atrai os homens pela beleza e pelo canto, no poema de Bandeira, é também ressignificada, pois, enquanto o seu referencial axiológico no folclore tem como natureza matar os homens que se aproximam dela, em Pasárgada essa figura é a responsável por manter vivas as memórias alegres da infância do indivíduo que deita à beira do rio.

Interessante perceber que todas as referências às figuras femininas no mundo idealizado de Manuel Bandeira possuem natureza passiva. Todas são colocadas para suplantação das necessidades do indivíduo: desde a manutenção de sua memória através da figura da Mãe d'Água, até àquelas que estarão prontas para lhe saciar as sedes luxuriantes, como também pode ser observado na quarta estrofe, verso 32:

- 26 Em Pasárgada tem tudo
 - 27 É outra civilização
 - 28 Tem um processo seguro
 - 29 De impedir a concepção
 - 30 Tem telefone automático
 - 31 Tem alcalóide à vontade
 - 32 Tem prostitutas bonitas
 - 33 Para gente namorar
- (BANDEIRA, 1993, p.144).

Nesses versos, a aclamação de uma novidade civilizatória, um espaço que surge para suprir as demandas dos desejos do homem moderno, vem à tona. Recursos tecnológicos que revolucionaram o modo de o homem se relacionar com o mundo e consigo mesmo já apareciam na sua poesia como protótipos das conquistas que mudariam significativamente o mundo. Eis um futuro antecedido, quase que profetizado, pois hoje, sabe-se tanto de métodos eficientes de controle da natalidade, quanto possuímos telefones tão modernos que tão logo nos habituamos a uma rede de interação, surge outra e torna a que fora dominada obsoleta.

São as demandas da modernidade construindo cada vez mais não-lugares diante das experiências transitórias dos constructos de consumo. Já os alcaloides não nos deixam outra escolha a não ser a menção aos psicotrópicos baudelairianos e suas artificialidades entorpecentes. Pasárgada até aqui é o paraíso perfeito para morada dos poetas e suas experiências de contracultura porque não há dúvidas de que o artista está para além da obviedade das ordens sociais vigentes e qualquer arroubo que expanda a sua consciência é justificável pela natureza de sua atividade. Dessa forma, delinea-se a natureza de quem fala e arquiteta o mundo poeticamente.

O arrebate final vem justamente na última estrofe com a descrição do estado de espírito de quem deseja ir para Pasárgada:

34 E quando eu estiver mais triste
35 Mas triste de não ter jeito
36 Quando de noite me der
37 Vontade de me matar
38 - Lá sou amigo do rei
39 Terei a mulher que eu quero
40 Na cama que escolherei
41 Vou-me embora pra Pasárgada.
(BANDEIRA, 1993, p.144).

A informação sobre o estado de espírito do indivíduo que deseja ir para o lugar idealizado é o que nos leva à ideia de que Pasárgada equivale ao Paraíso. O lugar, nesse sentido, apresenta-se como o alento para quem está diante da morte, aquele que diante das limitações mundanas se vê impotente e para que haja sentido para si, para sua existência nessa e na outra vida há de se ter a noção de um lugar em que os desejos sejam possíveis sem a culpa gerada pela opressão ideológica da sociedade ocidental cristã. Com a reafirmação de sua situação de privilégio (amigo do rei), os quatro últimos versos são uma repetição dos quatro últimos versos também da primeira estrofe.

Assim, o desejo de fuga para Passárgada também se configura como o desejo da evasão da dor e dos comportamentos que cerceiam os prazeres ditos carnavais, restando para o homem apenas a penitência da repressão diante dos limites do seu próprio corpo. O lugar engendrado por Bandeira é a representação da desconstrução do imaginário repressor cristão que faz parte do inconsciente coletivo porque está arraigado aos padrões de comportamento que constituem a nossa cultura pós-colonial. Nesse contexto, a poesia cumpre seus dois papéis essenciais: a reflexão das nossas representações de humanidade diante de nós mesmos e do outro; e a construção de um sentimento de esperança possibilitado pela urdidura de novos universos onde podemos ser o todo plurissignificativo que nos forma.

4. O universo compartilhado

Embora *Vou-me Embora pra Pasárgada* seja um poema bastante aclamado e já tenha recebido diversas leituras com perspectivas que, inclusive, trazem as teorias do imaginário como ponto de partida, a grandeza do feito poético de Bandeira é tão multidimensionável que passarão anos e ainda poder-se-á explorar novos aspectos e promover novas leituras nessa poesia porque, inequivocamente, ela nos arrebatou e cumpre com o seu papel de fazer com que

ressignifiquemos os nossos interiores e questionemos a qual noção de Paraíso nós podemos escolher nos filiar.

Os ecos das significações que foram compartilhadas universalmente são sentidos, seja em procedimentos de releitura, de negação, ou ressignificação. São os fios da humanização que por vezes perdemos diante das novas criações e reconfigurações sociais. Nessas vozes, as relações com a divindade podem ser percebidas de acordo com as diferentes perspectivas de como são tratadas as universalidades interiores que se tocam, chocam-se e transubstanciam-se diante do fazer poético.

Nos compartilhamentos de universos, Pasárgada é mais do que um lugar imaginário, é a construção de um ideal de libertação dos cabrestos que nos foram colocados ao longo desses anos de repressão das nossas próprias naturezas. Está aí a magia do fenômeno poético: a possibilidade de desconstruirmos as prisões que foram impostas para que a vida aqui ou em outro plano passe a ter mais significado e passemos a nos identificar como sujeitos sociais que entendem as limitações, mas que não se deixa valer delas para a estagnação.

A generosidade do poeta em compartilhar as suas interioridades é o que faz com que pensemos que a humanidade ainda tem a possibilidade de resgatar a sua própria natureza num tempo em que a superficialidade parece suplantar a construção das identidades e a profundidade dos olhares. A poesia é o que não torna os olhares tão precários. Celebremo-la.

Referências

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Gráfica e Editôra Edigarf Limitada, 1958.

AUGÉ, M. **Não-Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade, 7ª ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BANDEIRA, M. **Estrela da Vida Inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.

_____. **Seleção em Prosa e em Verso**. Org. Emanuel de Moraes. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

CASCUDO, L. C. **Lendas Brasileiras**. São Paulo: Global, 2002.

MENARD, R. **Mitologia Greco-Romana**. vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Opus Editora, 1991.

SARTRE, J. P. **O Imaginário** – Psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Duda Machado. vol. 46. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 31.10.2014

Letras & Letras

"O Aleph" e o estranhamento da linguagem **"O Aleph" and the strangeness of language**

Anelise de Oliveira*
Rogério Caetano de Almeida**

RESUMO: O escritor argentino Jorge Luis Borges é conhecido não somente por seu trabalho artístico, mas também por sua atuação como crítico literário. Dentre seus ensaios críticos destaca-se a discussão da linguagem literária, assim como o tema é frequente em seus contos. O conto "O Aleph", publicado pela primeira vez em coletânea homônima no ano de 1949, é, além de uma obra-prima do autor, uma discussão fantástico-maravilhosa da linguagem literária e suas limitações. A partir das leituras de Freud, Saussure, Monegal, Todorov, dentre outros, podemos encontrar em "O Aleph" a questão da linguagem enquanto representação da realidade, tudo isso de forma estranha, se colocando como personagem de um conflito fantástico. O objetivo deste artigo é apontar como a metalinguagem opera o estranhamento nesse conto e, além disso, como todo o conto se volta a discussão metalinguística, tendo em vista a teoria do estranho de Freud e a teoria dos signos linguísticos de Saussure.

PALAVRAS-CHAVE: O Aleph. Borges. Metalinguagem. Estranhamento.

ABSTRACT: The Argentinian writer Jorge Luis Borges is known not only by his literary writings, but also because of his place in the scene of criticism. Among his critic essays, the discussion concerning language and literature is relevant, as well as it appears frequently in his literary writings. The tale "O Aleph", first published in 1949 as part of an eponymous collection, is a fantastic discussion about the literary use of the language and its limitations, beyond a masterpiece of this author. From reading the writings of many authors as Freud, Saussure, Monegal and Todorov, it is possible to find in "O Aleph" the problem of language as a portrayal of the real world by an uncanny way. Borges puts himself as a character of this fantastic conflict. The goal of this paper is aim how metalanguage deals the feeling of the uncanny and, more than that, how the tale is centered on the discussion of the metalanguage from Freud's uncanny theory and Saussure's theory of the symbols.

KEYWORDS: O Aleph. Borges. Metalanguage. Strangeness.

1. Introdução

Emir Rodrigues Monegal, um dos maiores críticos da obra de Jorge Luis Borges, considera a produção deste autor, principalmente a partir da década de 1940, "de caráter fundacional na renovação da narrativa hispano-americana" (CHIAMPI, 1980). Tal atribuição deve-se à forma como Borges via a América Latina – multifacetada, singular e, ao mesmo tempo, inserida na modernidade ocidental.

*Graduanda do curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês na UTFPR. E-mail: aneliseoliveira@outlook.com

** Prof. Dr. de Literatura Brasileira no DACEX, UTFPR-Curitiba. Email: rogalmeida01@hotmail.com

A produção literária latino-americana confunde-se com sua história, e na modernidade ocidental há um projeto de autonomia cultural que abrange, entre outros aspectos, a quebra com arquétipos e a escritura documental. Assim sendo, converte-se a narrativa em um instrumento que transmite a realidade da própria linguagem. Esta metaficção, na obra de Jorge Luís Borges, perpassa suas profundas ideias de transmutação poética. Neste sentido, as obras críticas de Borges trabalham o profundo questionamento que se faz do ato de se produzir literatura, bem como seus textos literários, que subvertem o modelo tradicional de se produzir narrativas. Se a literatura canônica é considerada, de maneira geral, como um grande questionamento da forma, pode-se dizer que toda a produção de Borges é de reflexão metaficcional.

Classificá-lo como autor de metaficção (e não apenas como metanarrativas), implica aproximá-lo de escritores do pós-guerra, como Vladimir Nabokov e John Barth, seguindo, por assim dizer, o mesmo caminho que Monegal percorre. A metaficção é a forma de escrita que Borges, Nabokov, Barth e diversos outros adotaram principalmente a partir da década de 1940 convergindo, à parte os estilos individuais, “quer numa dimensão experimental, quer na busca de uma narrativa fundada na metalinguagem, uma ficção fundada na elaboração de ficções” (AVELAR, 2013).

O conto que se analisa neste artigo – “O Aleph” – trata da metalinguagem, assim como é inserido no campo do fantástico-maravilhoso. De acordo com a definição dada por Tzvetan Todorov, o gênero fantástico é aquele em que um evento causa hesitação, tanto no personagem quanto no leitor real, sem que haja, ao final do relato, uma explicação real ou sobrenatural para o ocorrido. O gênero fantástico encontra-se delimitado por dois outros subgêneros: o estranho e o maravilhoso – o primeiro quando há uma explicação racional para a resolução dos acontecimentos ao final da narrativa, e o outro só pode ser “explicado” através do sobrenatural. Entre o fantástico e o maravilhoso, temos um gênero de transição, o fantástico-maravilhoso. Neste, a hesitação do fantástico dura por um longo período e acaba, por fim, com uma aceitação do sobrenatural como explicação.

No conto, o narrador, dando alta carga de ceticismo a si mesmo, desacredita da existência de “O Aleph” mesmo após tomar conhecimento do mesmo. Ao vê-lo, a dúvida toma conta da narrativa, e leitor e personagem “participam” dessa dúvida, acreditando na possibilidade de existência de um “ponto para onde convergem todos os pontos” (BORGES, 2008 [1949], p. 152).

O evento sobrenatural que caracteriza o conto como fantástico-maravilhoso é a existência do Aleph. Sua representação simbólica dentro da narrativa gera um estranhamento aos personagens e ao leitor pelo simples fato de existir empiricamente em um dos degraus da escada que leva ao porão. Rememora-se aqui que o estranhamento dos personagens e do leitor se intersecciona com a definição dada por V. Chklovski. Para ele, o estranhamento, ou singularização, não é um reconhecimento, no caso do enredo, da realidade, mas uma percepção prolongada. E a realidade é, em “O Aleph”, um prolongamento da infinitude do universo dotada de um valor simbólico que transcende a interpretação de um mundo empírico de escritores ou leitores. Em outra perspectiva, toda a ação trata da produção literária, e o Aleph, dentro de tal contexto, fala sobre a escrita. Como veremos, além de ser um fator de estranhamento em si, toda a linguagem que gera é um fator ainda maior e mais significativo para o sentimento de estranheza na obra.

Já no início do conto o tema central – a escrita – é apresentado através da figura de Carlos Argentino Daneri, que vai apresentar sua produção literária: uma poesia épica que busca descrever todo o mundo. A escrita de Daneri – um jogo com o nome de Dante Alighieri – é nova em sua forma (como veremos durante esta discussão), assim como é nova em sua forma a escrita do autor do conto, Jorge Luis Borges: como citado, Borges é o fundador da nova literatura na América Latina por possuir uma visão do continente como multifacetado. No entanto, tal perspectiva é-nos estranha, pois o escritor, Borges no caso, não está isolado da história e da sociedade em que se insere, ou seja, a nova perspectiva que se tem da América Latina é uma construção coletiva. Essa visão de uma América Latina plural e peculiar é compartilhada entre a figura biográfica de Borges e o personagem Carlos Argentino Daneri, do conto analisado.

O *leit motiv* da escrita, além disso, como pode nos apontar a obra crítica de Borges (1974), é o bibliotecário imperfeito que não encontra o livro que deseja e então escreve outro. O próprio conto “O Aleph” desenvolve o tema de um livro que possui a mesma ideia de epopeia que descreve o mundo, dando uma ideia de que um livro é uma busca ideal por um universo impossível - no caso de “O Aleph”, há uma descrição da Inglaterra como outro centro desse cosmos:

Uma única vez em minha vida tive ocasião de examinar os quinze mil dodecassílabos do *Polyolbion*, essa epopéia topográfica na qual Michael Drayton registrou a fauna, a flora, a hidrografia, a orografia, a história militar e monástica da Inglaterra; estou certo de que esse produto considerável mas limitado é menos

tedioso que o vasto projeto congênere de Carlos Argentino (BORGES, 2008 [1949], p. 140)

O personagem consegue ver o mundo de tal forma graças ao Aleph presente em seu porão. O Aleph, fisicamente, é um pequeno ponto esférico dentro do qual é possível ver, ao mesmo tempo e sem sobreposições de imagens, todos os lugares do mundo, em todos os momentos. É no escuro e solitário porão que o escritor trabalha suas ideias. Monegal indica que Blanchot aponta o escuro e o mundo como espaços que o homem comum identifica como delimitados. Entretanto, o homem de biblioteca, labiríntico, que Borges desenvolve no conto e em muitas de suas obras, compreende esses mesmos espaços como locais de infinitude. Citamos Blanchot:

Pour l'homme mesure et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même space sera vraiment infini, même s'il sait qu'il ne l'est pas et d'autant plus qu'il le saura (BLANCHOT *apud* MONEGAL, 1980)¹

O escritor de “O Aleph” é este homem labiríntico, assim como Borges, conhecido pelo mesmo Blanchot como um autor de textos labirínticos, e aí está sua modernidade. O labirinto do Aleph é outro motivo de construção de um prolongado estranhamento, e voltamos assim ao ponto de partida da discussão sobre a metalinguagem no conto.

Novamente Blanchot traz um conceito importante para considerarmos “O Aleph” como uma metanarrativa: para este autor, toda a obra de Borges pode ser considerada como uma tradução, ou, para nos pautarmos em Haroldo de Campos, uma transcrição, pois assim como em uma tradução, a obra borgiana tem duas identidades dentro de uma mesma linguagem, porque uma vez que cria um duplo perfeito, o original fica apagado. Para ele, é como se Borges fizesse uma tradução da sua própria língua e, assim, cria um duplo da língua que apaga o seu original, exatamente como acontece na relação entre o Aleph e o mundo.

O fator essencial aqui é o apagamento do mundo real causado pelo Aleph, que é seu duplo perfeito, como bem aponta Blanchot. Tal duplo causa o apagamento completo do original, tornando o fim um começo, e o começo um fim, ou seja, tudo é um ciclo. Temos, então, uma

¹ Para o homem mediano, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem labiríntico, condenado a um erro para se aproximar mais da sua vida, o mesmo quarto, deserto e mundo são infinitos. (Tradução livre)
© Anelise de Oliveira; Rogério Caetano de Almeida; p. 120-128.

imagem esférica: a forma geométrica sem início e sem fim. Não por acaso, a forma do Aleph é uma esfera. De outra maneira, o centro está em todos os lugares.

A estrutura labiríntica desta narrativa faz-se, então, clara: o Aleph é um duplo perfeito do mundo e, portanto, o apaga por completo, fazendo com que esta realidade seja a fonte de onde o escritor retira uma outra realidade, a de seu trabalho com a linguagem. O “volume sphérique, fini et sans limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits”² (BLANCHOT *apud* MONEGAL, 1980, p. 70) é o Aleph e é também toda a literatura. Pois, como aponta a própria obra crítica borgiana, a literatura deve fazer supor a proximidade com todo o mundo em uma única vez.

Gennete (1972, p. 58) trata a literatura, também ao referir-se à obra de Borges, como um “espaço *curvo* onde as relações mais inesperadas e os encontros mais paradoxais são, em cada instante, possíveis”. Novamente, a literatura aparece como a esfera em que tudo é possível, tudo acontece em cada instante, assim como incide no Aleph.

O duplo a que se referem os autores vem do estudo de Sigmund Freud. O duplo, para o psicanalista alemão, é uma característica do que identifica como estranheza ou estranhamento³. Este sentimento é central nas obras consideradas pertencentes ao gênero fantástico. O estranho refere-se ao conhecido ou familiar que deixou de fazer parte do consciente através do mecanismo psicológico denominado como recalque que, por alguma razão – lembrança, associação ou mesmo de maneira abrupta -, volta ao centro da consciência. Aplicando tais aspectos à literatura fantástica, algum aspecto do texto traz à tona a situação traumática esquecida. É inevitável lembrar que Freud exemplifica seu estudo com textos clássicos do que é denominado como literatura fantástica.

O fator de estranhamento que pode ser considerado central na obra de Freud é o duplo. Este se refere a uma cópia, uma réplica ou divisão de algo/alguém, fazendo com que duas coisas ou personagens pareçam semelhantes ou iguais. Ainda de acordo com Freud (1986), um duplo traz em si todos os futuros possíveis, porém não cumpridos, mas que ainda são vítimas de certo nível de apego. É esta característica de comportar em si todos os futuros possíveis, fazendo com que tudo seja um encontro que aconteça em todos os instantes da narrativa, que se referem

² O volume esférico, finito em seus limites, em que todos os homens escrevem e onde eles estão escritos. (Tradução livre)

³ FREUD, Sigmund. **O Estranho**. IN: Freud. Obras completas. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, pp 237-269.

Blanchot e Genette ao dissertarem sobre o Aleph e é esta mesma característica que faz do Aleph um dos fatores de estranhamento do conto.

O grande problema que enfrenta o escritor em seu processo de criação de uma imagem do mundo está, justamente, na percepção individual do mundo, o que trará especificidade à sua obra, fazendo com que a imagem que possui ao escrever e a imagem que o leitor possuirá ao ler não sejam a mesma. Nesta perspectiva, os formalistas russos propõem o estranhamento/singularidade no texto literário como uma necessidade para problematizar e, ao mesmo tempo, qualificar a obra e a leitura que se faz desta – não esqueçamos, um leitor de Borges. Este problema também está presente em “O Aleph”, tanto no escritor Carlos Argentino, bem como no “narrador-escritor” do conto.

Após seu encontro com o Aleph, e na tentativa de escrever sobre ele, o narrador de primeira pessoa se vê diante de uma dificuldade que será mais um fator de estranhamento no conto: a incapacidade da linguagem em representar completamente uma relação simbólica partilhada entre escritor, obra e leitor, já que os referentes dos símbolos não são conhecidos pelo leitor.

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? (BORGES, 2008 [1949], p. 148)

A (meta)linguagem, tema de todo o conto, só passa a causar estranhamento pela forma com que é apresentada por Borges, como incapaz de representar a realidade com precisão. Ele mostra que a linguagem não é o suficiente para que o autor transmita o que tem em mente para o leitor, pois a língua é apenas um símbolo – remetendo-nos ao *Arco e a Lira*, de Octavio Paz (p. 42), quando afirma: “A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo”.

Borges e Paz reverberam, é bem verdade, de maneira mais poética, os postulados de Saussure: os símbolos apenas remetem a imagens acústicas e conceitos, mas nunca retratam a realidade como ela realmente é, ou seja, empiria. Aquele que usa o símbolo tem uma imagem que pode ou não ser compartilhada por seu interlocutor, assim o tema central da obra é a possibilidade de se interpretar um símbolo dado na/através da realidade. Lemos no excerto que

o conjunto de símbolos é incapaz de transmitir o infinito, mas é justamente assim que o próprio Borges define a literatura em *Otras Inquisiones*: a literatura é o exercício do infinito. E acrescentamos: ela deve conviver com a paradoxal impossibilidade de dizer o indizível.

O próprio uso do termo “símbolo” para se referir à linguagem define um posicionamento de Borges em relação à língua, aos signos e à metalinguagem. Tal uso é corroborado na produção artística com “O Aleph” metalinguístico. O termo “símbolo” traz em si a característica de só se fazer real com uma interpretação, ou seja, a interpretação é parte integrante do símbolo, este jamais completamente inserido na realidade. Como expressão linguística, o símbolo sempre equivale a um signo linguístico (assim como define Saussure). O signo linguístico é caracterizado pela união de uma imagem acústica (significante) a um conceito (significado), segundo Saussure (2006). Sendo assim, o signo linguístico é uma entidade de duas faces e de combinação indissolúvel. O signo, destaque-se, carrega em si uma arbitrariedade vinculada ao universo cultural em que está inserido e, inevitavelmente, está carregado de uma escolha, ou, como indica o próprio linguista suíço, de uma arbitrariedade diante da realidade.

Conforme visto anteriormente, a realidade a que o escritor se refere é a do Aleph e não mais a realidade do mundo. Sendo o Aleph um duplo perfeito do mundo, o referente – o conceito – que o escritor tem do mundo é diferente daquele que o leitor terá. Além disso, a dificuldade do narrador na descrição demonstra a necessidade de um passado que os interlocutores compartilhem. Ou seja, para a interpretação dos símbolos é necessário que os leitores compartilhem o conhecimento sobre aquilo a que o símbolo arbitrário se refere. Se o narrador considera que os leitores desconhecem a representação, o valor cultural a que ele se refere, quais conceitos aquelas imagens pretendem acessar, a teoria de que o Aleph não é o mundo, mas sim um duplo perfeito deste é corroborada.

O fato de a linguagem, algo conhecido e compartilhado entre autor, narrador e leitor, ser considerada como de impossível decodificação é o segundo, e mais significativo, fator de estranhamento em “O Aleph”. A linguagem que o autor-narrador, e aqui é necessário dizer que um se confunde com o outro, se utiliza para descrever o Aleph e toda a experiência a partir dele é nada mais que um duplo perfeito da linguagem conhecida. Levando em conta que o Aleph é um duplo do mundo e à luz da teoria de Saussure e da hermenêutica sobre signos linguísticos e símbolos, respectivamente, não é excessivo afirmar que a linguagem utilizada não é mais aquela conhecida e sim um duplo desta, por ter seus referentes inseridos em um duplo do mundo.

A título de exemplificação: o signo verbal e/ou não verbal de um ser qualquer não é exatamente ele; então, se torna apenas uma representação. “O Aleph” não é um Aleph de verdade, apenas uma representação do que este seria na realidade. Todavia, Borges trabalha com um ser abstrato e ontológico, por isso a representação é uma referência advinda de um plano real, que é, em sua origem, abstrato. Assim, o conto e, por extensão, o livro, “O Aleph” são uma ressignificação do Aleph. Essa ressignificação ocorre, por mais estranhamento que gere, do próprio entendimento que se tem do Aleph real. Assim, a imagem acústica e a imagem mental são conceitos sobre o objeto real, ou seja, alteram seu sentido original – o próprio Aleph.

Visto que a relação entre a imagem acústica e o conceito é indissolúvel, uma vez alterada, todo o conceito do signo se altera. Eis a razão central que faz da linguagem o fator de estranhamento principal da obra: mesmo se utilizando dos mesmos símbolos gráficos, estes signos são outros, um duplo perfeito que apagou a linguagem por trás deles, fazendo com que seja impossível, para o autor/narrador, encontrar uma forma de se fazer interpretar adequadamente por seus leitores.

Nesta lógica de incompreensão, ao fim do conto, o narrador não consegue o prêmio e sim o bibliotecário imperfeito que reescreve um livro, utilizando nele floreios e galanteios de linguagem, ou seja, a incompreensão, quando reconhecida por todos, é laureada. A reconstrução da linguagem, e do mundo, que Carlos Argentino faz em seu livro permite que esta obra aproxime os símbolos daquilo que deseja representar, diminuindo assim o hiato entre a linguagem do mundo e o duplo desta que o “narrador-escritor” (Borges?) utiliza.

E que me dizes desse achado, *branquiceleste*? O pitoresco neologismo *sugere* o céu, que é fator importantíssimo da paisagem australiana. Sem essa evocação, resultariam demasiado sombrias as tintas do esboço e o leitor se veria compelido a fechar o volume, ferida no mais íntimo a aluna, de incurável e negra melancolia. (BORGES, 2008 [1949], p. 142)

Entre outros aspectos de sua infinitude, o conto “O Aleph” traz uma profunda reflexão sobre a metalinguagem como (in)capacidade de se expressar. Por isso mesmo, ele inova em uma típica questão de incessante reflexão da modernidade: a metalinguagem como adaptação, ou como necessidade de adaptação do homem à linguagem, aos símbolos e à própria metalinguagem. Então, mudar e repensar a linguagem são necessidades prementes para o narrador-escritor. Afinal, o texto a ser escrito é o centro do universo, a criação pura, o objeto geométrico sem fim, seu Aleph. E o mundo que cria, um duplo perfeito do mundo real, faz com que o estranhamento da linguagem seja, paradoxal e perfeitamente, também um duplo.

Referências

AVELAR, M. s.v. **Metaficção**, E-dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 29 05 2013.

BORGES, J. L. **O Aleph**. In: BORGES, J. L. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, J. L. **Otras Inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CAMPOS, H. **A Metalinguagem e Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. **Transcrição**. Org. de Marcelo Tápia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D de (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

FREUD, S. **O Estranho**. In: Freud. *Obras completas*. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, pp 237-269.

GENETTE, G. **Figuras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MONEGAL, E. R. **Borges**: uma poética da leitura. Prefácio de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, M. L. P. F. s.v. **Símbolo**, E-dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 29 05 2013.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

WALTY, I. s.v. **Metalinguagem**, E-dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 29 05 2013.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 30.10.2014

O simbolismo vegetal em “Versos Verdes”, de Gilka Machado

The vegetal symbolism in “Versos verdes”, by Gilka Machado

Juliana de Souza da Silva*

RESUMO: O presente artigo apresenta uma análise do poema “Versos verdes”, de Gilka Machado, sob a perspectiva do imaginário. Realizamos uma análise das imagens, sobretudo, dos símbolos vegetais, atuantes na produção de sentido do poema em pauta. Nossa base teórica funda-se na hermenêutica simbólica de Gilbert Durand e no inventário simbólico produzido através de suas pesquisas sobre o imaginário. Incluímos também as reflexões de Mircea Eliade sobre os símbolos.

ABSTRACT: The article presents an analysis of the poem “Versos verdes”, by Gilka Machado, from the perspective of the imaginary. We did an analysis of images, especially the vegetal symbols, that act in the production of meaning of this poem. Our theoretical support is based on Gilbert Durand’s symbolic hermeneutics and on the symbolic inventory produced through his studies of the imaginary. This text also includes Mircea Eliade’s reflections on symbols.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Gilka Machado. Imaginário.

KEYWORDS: Poetry. Gilka Machado. Imaginary.

A angústia diante da incontornável mobilidade do tempo e da iminente finitude da vida aparece no centro do imaginário humano. Ao meditar sobre sua condição e a temporalidade, o homem se apropria de imagens da natureza e da vegetação. O ritmo cíclico da vegetação sintetiza simbolicamente os estágios da existência do ser: o nascimento, a decrepitude e a morte. Por outro lado, o ciclo vegetal sinaliza a possibilidade de renovação, da vida que reinicia com a chegada da primavera. As referências à árvores sagradas e a outros símbolos vegetais podem ser encontradas na iconografia e na mitologia arcaicas. Ao mesmo tempo, o simbolismo vegetal também se apresenta amplamente difundido ao longo da literatura universal. Gilbert Durand (2002) reconhece essa “universalidade” dos símbolos vegetais, afirmando que:

o simbolismo vegetal contamina toda a meditação sobre a duração e o envelhecimento, como testemunham os poetas de todos os tempos e de todos os países, de Horácio a Lamartine ou a Laforgue, cantores do retorno “em que a natureza expira”, e da renovação primaveril, como o testemunha também todo o animismo pré-científico que muitas vezes não passa de um “vegetalismo”, como Bachelard bem mostrou. (p. 296)

* Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

A proposta, deste artigo, consiste em analisar como o simbolismo vegetal ressurgiu no poema “Versos verdes” presente na obra *Cristais partidos* (1915), da poeta brasileira Gilka Machado (1893-1980)¹. Buscamos observar como se dá o processo simbólico no domínio do texto lírico, em outras palavras, tentamos entender como as imagens atuam na produção de sentido. A base teórica deste estudo ancora-se na hermenêutica simbólica do pesquisador francês Gilbert Durand (1921-2012), cuja teoria antropológica sobre a imaginação simbólica é considerada como uma das mais importantes no cenário das teorias contemporâneas do imaginário.

Para Durand (1971), a imagem simbólica procura representar o indizível ou o irrepresentável. Ele explica que “al no poder representar la irrepresentable transcendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto.” (p. 15). Na percepção do autor, ela transcende o significado convencional e instaura um sentido secreto, um significado “novo”. Parece-nos que essa capacidade de instaurar sentidos é duplicada ao analisarmos um poema, e isso se verifica quando, depois de repetidas leituras de um mesmo texto lírico, descobrimos nele um significado novo. Essa inesgotabilidade, aliás, é característica própria do poema, por isso, podemos pensar que nele a imagem está sempre “atuando”, isto é, revelando sentidos novos. Há, portanto, uma aproximação entre a linguagem simbólica, eminentemente epifânica, e a linguagem plurisignificativa da literatura.

O símbolo distancia-se do signo linguístico por sua não-arbitrariedade e sua capacidade inesgotável de instaurar sentidos. Além disso, a imagem simbólica é caracterizada por uma ambiguidade e uma obscuridade, diferentemente da transparência e da clareza do signo comum. O caráter ambíguo do símbolo se explica pelo fato de um mesmo significante poder reunir significados contraditórios e até mesmo antinômicos. Ele é capaz de conciliar o irreconciliável, sem, por isso, perder sua pluralidade de sentidos.

De acordo com Durand, a palavra, no contato com o homem e o mundo, se reveste de um sentido figurado e se transforma em símbolo. Tal processo é denominado pelo teórico como “trajeto antropológico”: “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que

¹ A obra *Cristais partidos* foi objeto de estudo na dissertação intitulada “Uma leitura de *Cristais partidos*, de Gilka Machado, pelo viés do imaginário”, orientada pela Prof^a. Dr^a. Cláudia Mentz Martins (FURG). A pesquisa contou com o apoio financeiro da CAPES.

emanam do meio cósmico e social.” (2002, p. 41). O símbolo, assim, resulta do intercâmbio entre os imperativos biopsíquicos e as intimações do meio.

Ao se dedicar ao estudo das motivações simbólicas, o autor percebe uma concomitância entre os reflexos dominantes no recém-nascido (postural, digestivo, copulativo ou rítmico), os centros nervosos e as representações simbólicas. A partir dessa constatação, Durand propõe a classificação das imagens em dois grandes regimes. O primeiro, o diurno, estruturado pela dominante postural, apresenta uma tendência à verticalização e à elevação e é caracterizado por um jogo de figuras e imagens antitéticas, que evidenciam um pensamento contra o Cronos, contra a angústia do tempo e da morte. Já o segundo regime, o noturno, é dividido entre as dominantes digestiva e copulativa: a primeira compreende os esquemas de descida e busca de intimidade do ventre (digestivo e/ou sexual), os processos de gulliverização, encaixamento e redobramento, a tendência ao recolhimento, etc; a segunda dominante reúne os esquemas cíclicos, progressistas e os símbolos da medida temporal e do retorno, além dos mitos e dos dramas astrobiológicos. O regime noturno é dominado pela inversão de valores simbólicos e pelo eufemismo. Em vez de derrotar ou vencer o tempo, há uma tentativa de incorporar sua força inelutável e transformá-la em benéfica.

Neste trabalho, iremos nos deter sobre uma imagem simbólica particular, a da vegetação, amplamente explorada no poema “Versos verdes”, de Gilka Machado. Como sugere o próprio título, há uma confiança no eterno recomeço da vida, sendo a cor verde sinal dessa Esperança, já que pode ser interpretada como uma representação da regeneração da natureza, na primavera, após o término do inverno. O poema, todo dedicado à Esperança – a escrita em maiúscula lhe confere destaque –, inicia da seguinte maneira:

Esperança – palmeira imensa, erguida
no Saara da Vida,
que o pálio protetor da tua sombra espalmas
à caravana das almas.

[...] (p. 24)

Nessa primeira estrofe, o eu lírico salda a imponência da Esperança, grande protetora das almas. Ela é uma palmeira erguida no meio do Saara da vida, ou seja, do deserto da vida, oferecendo proteção às caravanas de almas. Essa árvore abriga duas particularidades: primeiro, pode atingir grandes alturas e, segundo, consegue vencer a

aridez do ambiente desértico. Desse modo, a imagem de uma imensa palmeira no deserto possibilita a amplificação da Esperança enquanto protetora. Diante dos tormentos e das enfermidades da existência, em que a vida se torna árida e insuportável como o ambiente de um deserto, a Esperança é o único ponto de apoio ao ser humano. Vale adiantar que, na composição estrutural do poema, a palavra “Esperança” é sempre seguida de travessão, impondo ao leitor uma pausa, além disso, sua repetição cria uma anáfora, a qual reforça ainda mais a ênfase conferida à Esperança, conforme observamos na segunda estrofe:

[...]

Esperança – cigarra cançãoeira,
que a tua vida inteira
passas, numa algazarra
bizarra,
do sol da juventude às claridades louras,
cantando, até que estouras.

[...]

(p. 25)

Vemos que, mesmo sendo forte, a Esperança não é eterna. Ela é associada à “cigarra cançãoeira”, que passa a sua vida cantando e, de tanto cantar, estoura. A repetição da rima externa “arra” lembra o som estridente produzido pela cigarra. Esse som reforça a sua presença alegre, viva, ao passo que o seu silêncio supõe, ao contrário, a extinção da vida. A cigarra se assemelha à esperança, no início, forte e viva, mas, com a passagem do tempo, aniquila-se. Essa mudança é expressa na própria transição sonora observada nas rimas externas: o “a” aberto de “arra” contrasta com o “o” semi-fechado e “u” fechado de “oura”.

[...]

Esperança – floresta que eu transponho
na tontura do sonho,
floresta onde perdida, às vezes, vaga
minha alma aziaga,
ansiando que desponte
no horizonte,
para aclarar-te, ó minha brenha escura!
o astro radiante da ventura,
há tanto tempo posto,
que me deixou na vida a noite do desgosto.

[...]

(p. 25)

Nessa estrofe, a imagem da floresta sombria e cerrada lembra o espaço de um pesadelo noturno, no qual o sujeito vaga sem rumo em meio à treva assustadora. O “astro radiante” é o sol nascente que, segundo Durand (2002), surge como potência benfazeja que vence a escuridão da noite; o sol, por sua cor dourada, remete à luz e também sinaliza o nascimento do dia, a alvorada. Por outro lado, a noite, mostra-nos o teórico, constitui o prelúdio do dia, assim como as trevas, da luz. Em meio a uma existência sofrida, esse “eu” padece as maiores dores, mas mesmo assim, mantém viva a esperança em uma vida renovada.

[...]

Esperança – árvore amiga,
em cujas frondes se abriga
das ilusões a passarada;

árvore que a crescer, numa etérea escalada,
ergues suplicemente os torsos braços
para os espaços,
num gesto ansioso, num gesto aflito,
como que procurando alcançar o infinito.

[...]

(p. 25)

A árvore com seus ramos serve de proteção e abrigo, e simboliza a verticalização, o crescimento contínuo. O primeiro sentido recupera a visão construída nos versos iniciais do poema. A tendência de elevação ao céu não é suscitada apenas pela imagem da árvore, ela também pode ser identificada no nível lexical: nos verbos “crescer” e “erguer”; no adjetivo “etérea”, relacionado ao celestial; e nos substantivos “escalada” e “espaços”. A árvore é símbolo ascendente ligado à crença da renovação, sendo também fonte da vida em algumas culturas, conforme encontramos em Jean Chevalier e Alain Gheerbrant². Desse modo, o sujeito lírico nos mostra uma Esperança em crescimento que, conforme supõe a imagem da árvore, autorrenova-se. Vale notar ainda a antropomorfização da árvore, quando o eu lírico caracteriza o crescimento de seus galhos como um gesto

² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 84.

ansioso e aflito para alcançar o infinito. Assim, há a aproximação da planta e do homem, ambos desejando o inalcançável, que é explicitado a seguir:

[...]

Esperança! – Esperança – ave que nos transportas,
em tuas asas, às portas
da Canaan da Fantasia:
essa tua magia
faz com que os moribundos
fiquem pensando noutros mundos
na ânsia ilusória de uma vida
jamais vivida.

[...]

(p. 25)

Nos versos acima, a presença de “Canaan” (Canaã), a terra prometida por Javé aos hebreus, sugere a busca contínua pelo paraíso terrestre³. Ainda que ressalte a qualidade ilusória da Esperança, ao descrevê-la como ave que leva até as portas de um Canaan da Fantasia, o sujeito poético exalta o poder da Esperança de fazer uma alma agonizante sonhar uma outra vida. Inferimos que essa outra vida corresponde ao sonho do homem em ter um futuro melhor, uma existência sem sofrimento, sem dor, mais tranquila, o que remete à Canaan terrestre. Porém, de acordo com o eu lírico, esse paraíso terrestre não passa de uma fantasia, apenas um sonho irrealizável a rondar a imaginação humana. As imagens da ave e das asas, da mesma forma que a árvore na estrofe anterior, exprimem um desejo de verticalização, de ascensão. Mais que transcender o plano corpóreo ou material, trata-se de libertar-se das dores e angústias da existência.

Segundo Gilbert Durand (2002), a inelutável mobilidade do tempo é um dos principais dramas da humanidade. Ele ressalta que o regime diurno do imaginário caracteriza-se por um pensamento contra as múltiplas faces do Cronos. A luta contra esse tempo mortal ocorre por meio das representações simbólicas verticalizantes e diairéticas. Já no regime noturno, ocorre um processo imaginário de conversão de valores e também uma eufemização da face aterrorizadora do tempo e da própria morte através da segurança da periodicidade e das constantes rítmicas. Revela-se, então, no próprio seio do devir temporal um fator de constância, que aproxima o homem da tão sonhada eternidade.

³ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 2, p. 880.

[...]

Ó Esperança! tu és como a Fênix lendária,
a tua duração é indefinida, é vária,
vives a reviver das cinzas de ti mesma;
és da ventura humana o eviterno avantesma,
o avantesma enganoso,
a espiritual visão do inatingível gozo.

[...]

(p. 26)

A imagem da Fênix traduz a capacidade de renovação da Esperança. O pássaro mítico, de acordo com o exposto por Chevalier e Gheerbrant⁴, renasce das próprias cinzas, simbolizando a perpétua regeneração da vida. No plano sonoro, a redundância do fonema “v”, presente no vocábulo “vida”, confere maior ênfase a essa noção de um contínuo reviver. No entanto, a imortalidade da Fênix lendária é uma condição que o homem anseia, mas jamais logra alcançar, o que nos encaminha de volta ao sonho da Canaã suscitado antes. É essa Esperança sempre renovada que faz o sujeito poético sonhar, aspirar o inatingível ideal como demonstram os versos:

[...]

Em derredor de ti encrespam-se, uma a uma,
as maretas da mágoa, e dos sonhos a espuma
se levanta, se acende,
procurando atingir o Ideal que no alto splende...
E tu, no entanto, alheia
a esse inconstante mar que ora em fúria estrondeia,
ora triste soluça e queixoso se espraia
do coração na praia,
ora ufano, te mostra, ora busca tragar-te;
impassível, destarte,
presa das almas nas tênues fibras,
como uma alga orgulhosa te equilibras
no caudaloso oceano
do anseio humano.

[...]

(p. 26)

A instabilidade do eu lírico é percebida na imagem do mar, símbolo de inconstância. Esse eu ora mostra-se revoltado, ora melancólico e triste. Por sua vez, o

⁴ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 2, p. 421-422.

oceano simboliza a desmedida, equivalendo a uma extensão “sem limites”, como se caracteriza o desejo humano. A Esperança é indiferente à instabilidade emocional, sobrevive às mudanças e às alterações de estado de alma.

[...]

Ó Esperança minha!
– ave de arribação, fugitiva andorinha,
com que carinho
o ninho
teceste no beiral da torre do meu sonho,
e fugiste, suponho,
ó progne erradia!
mal previste chegar a descrença da invernia.

[...]

(p. 26)

Na estrofe acima, a Esperança se apresenta inconstante, como indica a imagem da andorinha, pássaro que migra de uma região quando o outono se encaminha para o final e o inverno inicia. O caráter migratório da ave faz com que seja símbolo de partida, emigração, separação⁵. Desta forma, o eu lírico desvela uma das características da existência humana: a alternância entre períodos de crença e de descrença. Apesar de ele enfatizar o sentido de partida, representado pela andorinha, não esqueçamos que ela também simboliza o eterno retorno, já que volta à região de onde migrou, com a chegada da primavera. A ideia de regresso, característica do movimento cíclico das estações, é suscitada abaixo:

[...]

Em tudo, em todo ser a tua seiva impera,
desde a mais frágil flor à mais temível fera,
desde a linfa mais pura ao verme repelente,
tudo, tudo te sente.

⁵ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 2, p. 51.

Mal penetras a Terra,
 estranha sensação no imo das coisas erra,
 dos devaneios a horda
 alvoroçada acorda,
 e toda a natureza em frêmitos se agita,
 ao sentir-te, Esperança, a carícia bendita;
 a alma das coisas jubilosa canta,
 desabrocha da flor o sorriso na planta,
 e abre-se em cada boca a rósea flor do riso;
 pões no inferno da vida uns tons de paraíso,
 e fazes enflorar todo o ser que te encerra,
 ó Primavera da alma! ó Esperança da Terra!

[...] (p. 26-27)

Nessa estrofe, em vez de partida, observamos um sinal de retorno da Esperança e, portanto, da vida, expressa na renovação primaveril. A Esperança é associada à primavera, na medida em que é capaz de fazer renascer a vida. No primeiro e no quarto versos, a reiteração dos segmentos “em tudo”, “em todo” e “tudo” sugere uma ideia de totalidade, pois a Esperança dá vida a todas as coisas e a todos os seres, ou seja, a natureza por completo se sente revivendo através de sua seiva, passível de ser interpretada como a bebida da imortalidade⁶. No segundo e no terceiro versos, forma-se um jogo de contrastes entre o frágil e o temível, o puro e o repelente, paradoxo que sublinha o poder onipotente da Esperança. Os verbos (“acordar”, “agitar”, “cantar”, “desabrochar”, “abrir”, “enflorar”), os substantivos (“flor”, “frêmitos”, “sorriso”, “natureza”, “riso”) e os adjetivos (“alvoroçada”, “jubilosa”) também dão conta desse verdadeiro despertar da existência. Além do léxico empregado pela poeta, as próprias referências ao processo de desabrochar das flores nos encaminham ao período da primavera, no qual o ambiente melancólico criado pelo frio do inverno é tomado por uma energia viva, ganha ânimo e se enche de vida. O ciclo da natureza simboliza a vida que se recria periodicamente, aspecto também enunciado pela imagem da Lua:

[...]

Esperança
 – luar pacificador, luar lento de bonança,
 luar místico, luar santo,
 ó luar lavado pela enxurrada do pranto!

⁶ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 2, p. 810-811.

ó luar consolador cuja luz triste e calma
penetra a noite tempestuosa da alma!
Da minha cisma as brumas ilumina,
Esperança, luz divina,
luz triste, luz agonizante
de Lua-minguante!

[...] (p. 27)

Em vez de renovação, percebemos, nessa estrofe, uma vida que expira lentamente. Os vocábulos da estrofe anterior indiciavam a agitação, a animação de toda natureza no afloramento da vida, porém, agora temos um conjunto de palavras que denotam uma vagarosidade, uma lentidão (“pacificador”, “lento”, “bonança”, “calma”, “agonizante”) e uma sensação espiritual e melancólica (“místico”, “santo”, “divina”, “agonizante”, “Lua-minguante”, “pranto”, “consolador”, “triste”). O ritmo do poema também é afetado, tornando-se pausado com a recorrência da palavra “luar”, nos primeiros versos, e do termo “luz”, nos versos finais, e ainda na sonoridade criada pelas repetições dos fonemas “l”, “m” e “n”, que reproduzem um som arrastado, prolongado. O luar, tão realçado na estrofe em análise, que não é senão um reflexo da luz do sol, uma luminosidade que a lua projeta na escuridão noturna, evoca um aspecto mórbido, doentio. O quarto-minguante é a fase em que a lua vai, progressivamente, desaparecendo, tornando possível associá-la à morte. Por outro lado, levando em conta que a lua sempre renasce, o eu lírico nos oferece uma visão de uma Esperança que acaba para, logo, surgir revivificada, característica que também aparece na vegetação.

Outro ponto importante no poema é a alternância entre vida e morte e os períodos de esperança e de descrença, marcados em uma estrofe, que apresenta o renascimento primaveril e em outra, que recorre ao fenecimento da lua na sua fase minguante. Essa alternância nos permite pensar no ritmo cíclico da existência, sugerido pela primavera e pela lua.

[...]

Toda verde eu te sonho e no verde te vejo,
busco através do verde o delicioso ensejo
de poder partilhar da bênção que tu lanças
aos seres, pelo gesto amigável das franças.

é verde o manto que por sobre o solo arrastas,
verdes são essas tuas comas bastas,

as tuas longas tranças,
que derramas à flor das águas mansas
e emaranhas nas frondes
onde a humana vista a tua forma escondes.
É verde o teu olhar, verdes teus olhos lampos,
e rastros teus suponho os campos,
e tudo reverdece ao teu divino assomo.
Brotas da podridão da existência, assim como
brota a vegetação na imundície dos charcos.
São verdes os teus marcos,
verdes as emoções por ti sentidas,
e são verdes as vidas
alentadas no teu exuberante seio.

E tudo quanto anseio,
e tudo quanto por ti penso,
é de um verdor intenso!

É verde a tua luz, verde a tua alvorada,
no verde te achas concretizada.

[...] (p. 27-28)

A presença reiterada do vocábulo “verde” esboça um predomínio da cor. Conforme já explicitamos, trata-se de uma cor que suscita a Esperança porque, na primavera, por exemplo, é o sinal da regeneração da vegetação. A referência ao verde e a recorrência da palavra nos indicam o quão esperançoso sente-se esse “eu”, que se distancia daquela Esperança ilusória, enganosa, mostrada nas estrofes iniciais. Pode também revelar um sujeito que não apenas anseia por Esperança, mas para quem a Esperança deixou de ser somente um desejo, transformando-se em uma necessidade e em um elemento indispensável à sua existência. Vemos um “eu” que se quer cheio de expectativa para com a vida e cheio de crença.

Notamos que o sujeito poético procura fazer uma associação entre a vegetação (“franças”, “manto”, “frondes”, “campo”) e os cabelos (“comas”, “tranças”) numa alusão à ramagem verde que cobre o solo, pois a cabeleira, relacionada à relva, supõe um crescimento – o crescimento da ramagem e o crescimento dos cabelos⁷. Além disso, os cabelos podem ser símbolo, entre diversos aspectos, da força vital do homem⁸. O verde, enquanto indício de nascimento, parece se opor à podridão, que representa a morte;

⁷ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 2, p. 155.

⁸ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 2, p. 153.

porém, o eu lírico nos afirma justamente o contrário: é na imundície dos charcos que brota a vegetação e ali é gerada a vida. Buscando as considerações de Chevalier e Gheerbrant⁹, observamos que o pântano e o charco simbolizam, para os psicanalistas, o inconsciente e a mãe, enquanto locais das germinações invisíveis. A Esperança, conforme expressa o sujeito poético, é aquela que alimenta, que alenta os seres; por isso, é semelhante à figura da mãe que, no seu seio, alimenta os filhos. Há, portanto, uma referência à Grande Mãe, à Gaia que engendra a vida dos seres. Para Eliade (1993, p. 206), a terra concentra o princípio e o final da existência:

Toda manifestação vital tem lugar graças à fecundidade da Terra; toda a forma nasce dela, viva, e volta para ela no momento em que a parte da vida que lhe tinha sido concedida se esgotou; volta a ela para renascer; mas, antes de renascer, para repousar, para se purificar, para se regenerar.

Durand (2002, p. 229) destaca, no culto da Grande Mãe, entidade presente em praticamente todas as épocas e em todas as culturas, uma oscilação entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico. No poema, as qualidades terrestres são agregadas à imagem da mãe universal. A água se faz presente (“águas mansas”, “charcos”), mas se manifesta através da terra, porque brota dela ou cai, em forma de chuva, sobre ela. A terra, conforme nos declara Eliade (1993, p. 196. Grifo do autor), é “uma fonte inesgotável de *existências*”. Seu destino, sublinha o historiador das religiões (1993, p. 206), é “gerar incessantemente, é dar forma e vida a tudo o que volta para ela inerte e estéril” e, este poder de criação ressurgem na estrofe final do poema:

[...]

Esperança! tu que és a estrela que nos guia
na torva travessia
da estrada curva da existência,
tem para mim clemência!

⁹ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 2, p. 681.

Aclara-me, afinal, todo o espinhoso e escuro
caminho do Futuro...
As tuas luzes promissoras lança
no meu ser, Esperança!
(p. 28)

A Esperança, enquanto verde¹⁰, surge sob o signo da “salvação” e do abrigo. É justamente proteção que o sujeito pede a ela nos versos finais do poema. A vida é considerada pelo sujeito poético como uma “torva travessia”, pois existem os obstáculos, as angústias, os medos que aparecem no curso do destino e que, no poema, são denotados pelos adjetivos “espinhoso” e “escuro”. A imagem de uma “estrada curva” explica a irregularidade, a inconstância e a imprevisibilidade inerentes à existência. Dessa forma, para resistir a uma vida difícil e sofrida, é necessário manter a crença; por isso, o “eu” suplica à Esperança que lhe lance suas luzes benfazejas. Na construção lexical, os substantivos “estrela” e “luzes” e o verbo “aclara” impõem uma ideia de luminosidade, permitindo-nos ver, na estrofe final, uma oposição entre luz e trevas, evidenciadas nos segmentos: “torva travessia”, “estrada curva da existência” e “o espinhoso e escuro caminho do Futuro”. Elevada ao domínio das divindades superiores, a Esperança personificada tem o poder absoluto sobre o destino humano. Ela lança bênçãos, gera as formas vivas e é a essência vital que anima tudo.

No poema, em vários momentos, verificamos que a vegetação incorpora a vida na sua essência e o próprio poder de renovação. Conforme Mircea Eliade (1993, p. 264), “através da vegetação, é a vida inteira, é a natureza que se regenera por múltiplos ritmos, que é ‘honrada’, promovida, solicitada”. Para o autor, a vegetação pode adquirir uma dimensão sagrada, ou seja, tornar-se hierofania, ao significar uma realidade transcendente. Ele explica esse processo da seguinte maneira:

[...] a vegetação se torna uma hierofania – quer dizer, encarna e revela o sagrado – na medida em que ela *significa* alguma coisa *diferente dela mesma*. Uma árvore ou uma planta nunca são sagradas como árvore ou como planta, mas pela sua *participação* numa realidade transcendente, porque *significam* esta realidade transcendente. Pela sua consagração, a espécie vegetal concreta, “profana”, é transsubstanciada; segundo a dialética do sagrado, um fragmento (uma árvore, uma planta) vale o todo (o cosmos, a vida), um objeto profano torna-se uma hierofania. (1993, p. 264. Grifos do autor)

¹⁰ Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 940) mostram que o verde, na tradição mulçumana, era a cor do “manto do Enviado de Deus, sob o qual seus descendentes diretos – Fátima, a filha; Ali, o genro e seus dois filhos, Hassan e Hussein – vinham refugiar-se na hora do perigo”.

A dinâmica periódica da vegetação se aproxima da rítmica lunar, correlação assinalada por Durand (2002, p. 296), que afirma que “a planta e o seu ciclo é uma redução microcós mica e isomórfica das flutuações do astro noturno”. Em outras palavras, a vegetação reproduz a cíclica lunar e, como tal, é promessa de renascimento. Isso mantém a esperança viva na imaginação do homem, fazendo-o crer na possibilidade de uma existência renovada.

Além da Lua, são veiculadas no poema as imagens da Fênix e da andorinha, as quais reforçam a ideia de retorno, a primeira ressurgindo das cinzas e, a segunda, marcando o andamento periódico das estações. O ritmo cíclico também é sugerido pela árvore, símbolo de verticalização e crescimento contínuo e pela primavera que traz a vegetação regenerada e indica a sobreposição da vida sobre a morte. O simbolismo vegetal construído ao longo do poema nos conduz ao arquétipo da Grande Mãe, criadora de todas as formas vivas; é ela a própria Esperança evocada pelo eu lírico, a força motriz da Terra capaz de renovar a existência de todas as coisas e de todos os seres.

Por outro lado, o simbolismo vegetal revela não apenas a possibilidade de renovação da vida. Ele também expressa um dos principais anseios do ser humano: derrotar o tempo e atingir a eternidade. Vimos que, conforme Durand, os arquétipos e os esquemas rítmicos do ciclo apontam para essa ambição humana: vencer o Cronos, ou seja, “dominar o devir pela repetição de instantes temporais” (2002, p. 281). A angústia diante da temporalidade e da morte conduz a essa atitude psíquica de tentar domesticar o tempo.

A vegetação, no poema de Gilka Machado, simboliza esse movimento cíclico do tempo que traz de volta a esperança e revela a confiança no perpétuo recomeço da vida. Em vez de combater a fluidez temporal, o eu lírico a incorpora, acreditando na renovação da existência. Dessa forma, aproximamo-nos do regime noturno do imaginário, em que há uma progressiva eufemização do medo e da angústia diante do Cronos e da morte, devido à promessa de eternidade revelada nas constantes rítmicas e nos ciclos. A segurança do retorno implica uma espécie de domínio, ao menos simbólico, do tempo. Para concluir, ressaltamos que, dada a inesgotável pluralidade de sentidos tanto das imagens simbólicas quanto do texto lírico, a leitura apresentada neste artigo constitui apenas um primeiro exercício. Nossa intenção era desvelar alguns dos possíveis sentidos do poema “Versos verdes”, sabendo que estamos muito longe de esgotar a riqueza do simbolismo presente na poesia de Gilka Machado.

Referências Bibliográficas

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **La imaginación simbólica**. Tradução de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

ELIADE, M. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MACHADO, G. Cristais partidos. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978, p. 1-57.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 15.11.2014

The diurnal order of the image in *Dracula* O regime diurno da imagem em *Drácula*

Claudio Vescia Zanini*

ABSTRACT: the article analyses images from Bram Stoker's novel *Dracula* having as a main theoretical frame the Diurnal regime of the Image, proposed by Gilbert Durand in *The Anthropological Structures of the Imaginary* and presented by Durand himself as the "order of antithesis". By presenting the main kinds of images proposed by Durand in binary pairs (theriomorphic and diæretic, nyctomorphic and spectacular, catamorphic and ascensional), the analysis proposed here aims at staying in tune with both the theoretical approach and the context of production of the novel. Victorian England at the end of the nineteenth century was a time of anxieties, fears and doubts, recurrent in the Victorian cultural production as a whole and well-depicted in *Dracula*, a work where binary oppositions also seem to be recurrent: life and death, good and evil, moral and desire, among others. The focus is on how the main character is perceived by the other characters, which ultimately affects our perception as readers. Images related to animals, colors, weapons and movements are also included in the analysis. The conclusion points out that the Diurnal Order is a prolific and coherent approach towards an understanding of Bram Stoker's vampire novel.

KEYWORDS: *Dracula*. Gilbert Durand. Diurnal Regime of the Image. Dichotomies.

RESUMO: o artigo analisa imagens do romance *Drácula*, de Bram Stoker, tendo como principal suporte teórico o Regime Diurno da imagem, proposto por Gilbert Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, e apresentado pelo próprio Durand como o "regime da antítese". Ao apresentar os principais tipos de imagem em pares binários (teriomórficos e diáreticos, nictomórficos e espetaculares, catamórficos e ascensionais), a análise proposta aqui mantém a coerência entre o arcabouço teórico e o contexto de produção do romance. A Inglaterra vitoriana do final do século XIX foi um tempo de ansiedades, medos e dúvidas, os quais são recorrentes na produção cultural vitoriana, e bem-descritos em *Drácula*, obra em que os pares binários também são abundantes: vida e morte, bem e mal, moral e desejo, entre outros. O foco do artigo está em como o personagem-título é percebido pelos outros personagens, afetando assim a percepção do leitor. Imagens relacionadas a animais, cores, armas e movimentos também são incluídas. A conclusão aponta que o regime diurno é uma abordagem prolífica e coerente na tentativa de compreensão do romance de vampiros escrito por Stoker.

PALAVRAS-CHAVE: *Drácula*. Gilbert Durand. Regime Diurno da imagem. Dichotomias.

The appeal vampires have exerted on audiences is undeniable. Be it because virtually every culture has had a sort of vampire-like entity in its folklore, or due to the fascination the vampire inspires for being an in-between creature – not alive, nor dead, stories with blood-sucking (or drinking) creatures abound: from Stephenie Meyer's

* Doutor em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor de língua inglesa e respectivas literaturas na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Endereço eletrônico: cvzanini@unisinis.br.

Twilight series to the vampires in *True Blood* and innumerable filmic stories such as *Vamp* (1986) or *Fright Night* (1985, with a 1988 sequel and a 2013 remake), one element is taken for granted: they are all somehow indebted to Bram Stoker's *Dracula*, written in 1897. Stoker's novel has been retold in many different ways, and actors such as Bela Lugosi and Christopher Lee owe a great deal to the Count.

Dracula and its eponymous character have become public intellectual properties: people recognize the vampire without having read the novel. A great deal of that popularity comes from movies that contributed towards the spread of Count Dracula's image. "Image" is a key word here, once it is due to Stoker's talent to create a story with such strong images that adapters, parody-makers, movie directors and actors have been able to drink from that fountain for over a century now.

Thus, this article aims at analyzing some of the images present in Bram Stoker's novel under the light of the theory of the diurnal regime of the imaginary, presented by Gilbert Durand in his seminal work *The Anthropological Structures of the Imaginary*, whose first edition was published in 1960. In it, Durand proposes a division of the imaginary into two regimes: Diurnal and Nocturnal. However, this nomenclature needs clarification on a few aspects.

At first, there is the risk of confusing Diurnal and Nocturnal with "day" and "night" – hence a possibly Manichaean association of the Diurnal Order of the symbol with goodness, light and God, whereas the Nocturnal Order could refer to evil, darkness and the devil. However, that is not what Durand actually postulates. He justifies these terms affirming that the Diurnal Order is defined as the "Order of antithesis" (DURAND, 1999, p. 66), which studies the symbol under the perspective of polarized values, ideas and images. The Diurnal Order is marked by the existence of dichotomies such as "being and not-being" or "'pure' and 'shadow'" (ibidem, p. 66).

The Nocturnal Order, on the other hand, "is constantly characterized by conversion and euphemism" (1999, p. 191) – that is, what is presented in the Diurnal Order in a drastic way is reconsidered and re-evaluated in the Nocturnal Order. Durand deals with the idea of continuous processes of euphemization, which begin with a simple inversion of the emotional value attributed to an image or symbol in the Diurnal Order. These processes become more and more pronounced until they turn into antiphrasis – namely, "a radical inversion of the affective meaning of images". In order to help overcome the complexity of his theory, Durand explains that the Diurnal Order is concerned with "the postural dominant, the technology of arms, the sociology of the

magus-warrior-sovereign, and the rituals of elevation and purification” (1999, p. 58), whereas the Nocturnal Order is subdivided into cyclical and digestive dominants, the former subsuming “the techniques of the container and habitat, alimentary and digestive values, matriarchal and nurturing sociology”, (1999, p. 58) and the latter “grouping together the techniques of the cycle, the agricultural calendar, the fabrication of textiles, natural or artificial symbols of return and myths and astrobiological dramas” (1999, p. 58)

Therefore, the Diurnal Order is the Order of antithesis and involves dichotomies which are sometimes Manichaeic. From the binaries of the Diurnal Order comes the Nocturnal Order, which is the Order of antiphrasis and works with euphemization, relativization and re-evaluation of symbols previously divided within the Diurnal Order. A more comprehensive reading of the novel which encompasses both orders is available elsewhere (ZANINI, 2013).

Durand’s ideas are strongly based on the dynamic of images, and one of the postulates upon which this work is based is that Stoker was able to create remarkably strong images in his novel, particularly when it comes to Dracula himself. The description of the Count, brought to us by Jonathan Harker as he recalls laying eyes upon the Count for the first time, is perhaps the best example of Stoker’s talent to create images. If one takes Bram Stoker’s description of Dracula, one will realize that the most classic and recurrent representations of the vampire nowadays, be it Dracula or not, be it in literature or in the movies, will not differ very much from the image Stoker proposed:

His face was a strong, a very strong, aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils, with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples but profusely elsewhere. His eyebrows very very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth. These protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed. The chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor. (STOKER, 1994, p. 28)

Stoker, however, took great inspiration in his composition of Dracula from John William Polidori’s Lord Ruthven, in *The Vampyre*, written in 1816 and published in 1819. That means the image Stoker proposed can also be traced back almost one hundred years before *Dracula* was published – therefore, there already was some kind

of archetypal image, a processed idea of how a vampire should look like. He uses phrases such as “deadly hue of his face” and “the dread of his singular character” to describe his own vampire, proving that Dracula’s uncanny appearance was not created from scratch – more than that, it also proves that in spite of Bram Stoker providing the “ultimate” version of the archetypal image of the vampire we have inherited, his was not the first one. But nor was Polidori’s. The images regarding vampires can be traced back to thousands of years, for virtually every Ancient civilization had its own version of blood-sucking creatures, in spite of certain variations. J. Gordon Melton, in his *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*, mentions vampiric creatures among Babylons, Greeks, Romans, Egyptians, Mayans, Aztecs, and other African, American and Asian civilizations, among others. In all of these civilizations, the vampire was a monster, a bad omen or a blood-sucker, which somehow contributes towards the polarization necessary for the consolidation of the Diurnal order of the Image proposed by Durand: if vampires represent evil, there is good in the world as well, which accounts for one of the basic spiritual dichotomies of the human race.

Three are the dichotomies proposed by Durand in the introduction to his chapter about the Diurnal Order: “being and non-being [...] absence and presence [...] order and disorder”. (1999, p. 66). All of these are perceived in the novel, and all of them involve the figure of Count Dracula, whose primary and most famous description was presented in the introduction of this article.

The idea of being and non-being can be interpreted in two ways. The puzzle becomes clear as we question Dracula’s status as a human being – which he obviously is not. At the same time, he is not dead, for he walks, eats, socializes and thinks. The word used to describe him – UnDead – addresses that problem and, in a way, solves it as well. What is the definition of “undead”¹? It is not a living being, nor a dead one. It is not a “living dead”, like many brain-eating zombies depicted in horror movies. Therefore, the undead is and is not at the same time: it is and is not dead, it is and is not alive.

¹ The word “undead” has been erroneously translated into Portuguese as “morto-vivo” in some editions of *Dracula* in Brazil, in countless vampire movies and on the titles of excellent materials about vampires, such as J. Gordon Melton’s *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*, which has become *A Enciclopédia dos Mortos-Vivos*. There are no official justifications for such a translation, but given the accuracy in the contents of the book, the reason that seems more probable is the enhanced commercial appeal that the phrase “morto-vivo” seems to have in contrast with than “não-morto”.

The opposition of absence and presence suits *Dracula* very well due to the structure of the novel. The Count is presented in the first chapters, a moment during which he dazzles the reader. It becomes clear that all the action in the plot will involve Dracula, and after the end of chapter 4 he all but disappears. We do not have his concrete presence, his human figure, but we know he is responsible for Lucy's and Mina's loss of blood (and ultimately, for Lucy's death), Renfield's madness, Jonathan's near-death experience, the slaughter in the ship and for the death of Mr. Swales, just to mention some examples. His voice is not heard, and his human figure is not seen, but we all know he is there – and perhaps more importantly, we all wait for his return.

And the dichotomy order and disorder is perceived in the supernatural feature of the novel. The Victorians were scientific people, who worked towards progress and who were very focused on what could be proven, on what the eye could see. The idea of a blood-sucking creature walking the streets of London in the twilight of the nineteenth century jeopardizes an entire notion of beliefs and scientific facts – prerogatives that are not only Victorian, but human, above all. At the same time, the vampire twists a biological order, which claims that we must be born, grow up and die. The vampire lives and dies as a regular human being, starts existing as an undead (which is the first stage of the disorder), feeds on animal blood (and when it is human blood the orthodox order of the white man is once more distorted, since it becomes cannibalism), and he even grows younger, which is, needless to say, completely against human nature.

If the Diurnal Order presents a dichotomist condition in its discourse, the division proposed by Durand within the order also follows that pattern. The chapter about the Diurnal Order is divided in two parts (*The Faces of Time* and *The Sceptre and the Sword*), each with three categories of symbols. For each category in *The Faces of Time* there is one in an opposite position in *The Sceptre and the Sword*. Each of these categories shall be explored and presented in the three opposite pairs they form, according to Durand's definition.

In *The Faces of Time*, the first category is the one of the theriomorphic symbols, in which Durand explores the symbology, the universality and ubiquity of animal archetypology (or Bestiary). It is an interesting point for the start of an analysis of *Dracula*, given the fact that the Count has multiple animal forms, and the novel is pervaded with the presence and action of animals.

Durand explores the interpretations of the Rorschach test, in which most of the patients identified “aggressive animals reflecting powerful feelings of bestiality and

aggression” (DURAND, p. 69). In our imaginary, some symbolic associations between animals and values can be traced, such as: dove/purity, cat/power of omen and turtle/patience. These associations, for example, are reinforced in dictionaries of symbols such as Jean Chevalier’s (1997) and Jack Tresidder’s (2003). In *Dracula*, on the other hand, there is the strong presence of some animals: the bat and the dog are animal shapes Dracula assumes in certain passages of the novel; the very beginning of the novel brings scenes of the Count commanding horses (chapter 1) and wolves (chapter 3).

Durand associates the animal with movement and agitation, which can be seen in *Dracula* considering that the Count transforms himself ultimately for the sake of mere locomotion: he becomes a dog so that he can escape from the Demeter without raising suspicions regarding the strange occurrences in the ship; and he becomes a bat so that he can have access to the rooms where Lucy and Mina are, each in their due time.

The agitation referred to in the previous paragraph is also connected to harsh, sudden changes. Durand comments that the animal moves so quickly because it frequently has to run away from a predator, or simply because it is part of the animal’s nature – and once again, *Dracula* provides us with correspondence towards the Diurnal Order: Dracula’s massive absence is an example of an animal preparing itself for the attack (which is exactly what he does, for after having killed Lucy away from the reader’s sight he reappears in his human form to take Mina as well); the final section of the novel goes around the chase after him – and in that moment Dracula’s situation is clearly animal-like: after having preyed on others, he fears being preyed on. Durand also emphasizes the relationship of movement and anguish, but he expands it to mankind as he analyzes the symbology underneath:

The schema of accelerated animation, [...] swarming, wriggling, or chaotic movement, appears to be an assimilatory projection of human anguish in the face of change, whereas animals, by means of flight, simply compensate for one sudden change by another. (Durand, p. 72)

Another important feature in the theriomorphic symbols is the negative valorization of sudden movement. Durand justifies this connection through the idea of the “schema of the flight from Fate” (idem, p. 72). Therefore, the movement is negative because it makes the individual go further from his destiny – of course, that is not Durand’s most original claim, since Homer already points that out in the Iliad through the moira, which was a law for men and gods that not even Zeus was allowed to modify – in one word,

destiny. Thus, we could consider Dracula's constant running away a form of representing that idea. It is established that the vampire is not human, but it does have a human form, and what is more, it does evil – therefore, it must perish by the end of the story. It makes even more sense when we add to this scenario the notorious morality in which the Victorian society was embedded. Dracula has no moral possibility of being physically saved – that is, escaping from annihilation – and his efforts towards an escape fit well Durand's idea of the flight from Fate.

It is also interesting to point out that one of the weakest links in the chain that ties the plot of *Dracula* together is Jonathan's escape from the castle – the reader is left with nothing but a brief comment in a letter from Mina to Lucy: "He [Jonathan] is only a wreck of himself, and he does not remember anything that has happened to him for a long time past. At least, he wants me to believe so, and I shall never ask." (STOKER, pp. 127-128). Plotwise, Stoker's single excuse not to reveal the truth is Mina's Victorian humbleness of a bride-to-be. In a broader sense, Jonathan's escape is not explained simply because there is no feasible explanation for it – even though Dracula does not bite males, Jonathan could not possibly have escaped the three female vampires in the castle. However, Stoker needed a link between Transylvania and England, hence the need for Jonathan's survival.

Durand also comments briefly on the canine symbology, as he says that some features may be the same even if the animal shape changes from place to place: "... these symbols are easily interchangeable and can always, in the Bestiary, be given cultural or geographical substitutes" (1999, p. 81). The ideas previously mentioned can be applied to the appearance of the dog figure in the novel as well: Dracula assumes the shape of a dog in a crucial moment of the story – when he escapes from the ship – and once more, the idea of running away dominates the scene. It is also suggestive that of all animals, Dracula transforms himself into a canine. According to Durand, "for the Western imagination, the wolf is the savage animal par excellence" (1999, p. 83). His becoming a dog can be considered a kind of euphemization, since he does not show his bestiality through the figure of a ferocious wolf – on the contrary, according to the reporter who describes the ship episode: "No trace has ever been found of the great dog, at which there is much mourning, for, with public opinion in its present state, he would, I believe, be adopted by the town." (STOKER, 1994, p.108)

Connected to the canine image rises the concept of dental sadism, which is dealt with in depth by both Stoker and Durand. Excluding the idea of psychic vampirism

(otherwise known as “evil eye”), and focusing on the vampire as a literary or cinematic character, the only feature that is not eliminated is the protruding canines. In *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Durand uses the term “archetype of the sharp-toothed jaw” (1999, p. 77) and comprises a great deal of our vampire imaginary. The jaws symbolize all the animalism, and “one essential characteristic of this symbolism is that the mouth is equipped with sharp teeth, ready to crush and bite” (1999, p. 82). All the hideous fantasies are thus concentrated in the animal jaw: “agitation, aggressive mastication, sinister grunting and roaring” (1999, p. 83).

There are two major intricacies in the analysis of Durand’s concept of dental sadism within *Dracula*. The first one involves the fact that this aggressive mastication and its consequent horrors are represented in the figure of the bat, which is all but neglected in Durand’s study. When he discusses the ascensional symbols, he excludes the bat (and other nocturnal birds as well) for being “simple products of darkness” (DURAND, 1999, p. 127) Obviously one cannot afford to give up the figure of the bat in an analysis of the animal symbology in Bram Stoker’s novel – thus, the best form to decode the archetype of the sharp-toothed jaw in *Dracula* is to apply what Durand says about it in relation to the wolf, but adapting to the bat.

Also, the biting process in *Dracula* has a sexual connotation that Durand does not explore concomitantly to the imagery of the sharp-toothed mouth. “The animal symbol is the figure of sexual libido” (JUNG, 1967, p. 173), and that statement in association to the bat can be seen in *Dracula* through the Count’s “courting” next to Lucy’s window, when he flies and bumps onto the window pane as he tries to enter the girl’s bedroom.

The contrastive category to the theriomorphic symbols is the one Durand calls diæretic. In opposition to the animalization and savage nature of the theriomorphic symbols, Durand places the device and weapons of the hero. The first practical evidence appears here, for the analysis of the teriomorphic symbols focused mainly on Count Dracula, whereas a search on the diæretic symbols will lead to his prosecutors.

As Durand specifies, the fighting hero is the figure mostly symbolized through the Prince Charming archetype in fairy tales, since he is the one who “provides protection against evil spells and renders them harmless, who discovers, delivers and awakes” (DURAND, 1999, p. 157). Such figure does not exist in *Dracula*, only if all the prosecutors are considered together. The group of heroes is essentially masculine, which comes full cycle with the diæretic symbolism, whose nature is predominantly masculine.

The five men – Jonathan Harker, John Seward, Abraham Van Helsing, Quincey Morris and Arthur Holmwood (also Lord Godalming) – gather their weapons and chase Dracula until the fulfillment of their mission.

A study of their weapons shows that Durand is correct when he states that “sharp-edged or pointed weapons” (1999, p. 155) are core imagery in the diæretic symbolism. The archetypal image of the vampire hunter requires the presence of his stake, which is an important element in the elimination of the vampire and further purification of the body.

Being the diæretic symbolism one that reinforces the male sexual allusion, it is important to highlight that only men get their weapons to physically combat the vampire (Mina participates of the chase only through her mental powers), and some readings of *Dracula* accordingly see the stake as a phallic symbol, an instrument that demonstrates supremacy and potency.² Apart from that, Dracula’s death also includes Harker’s and Quincey’s knives, which account for the “sharp-edged” weapons Durand mentions. The power of the masculine diæretic symbolism turns itself against the “furrow of the feminized wound” (1999, p. 155), which is proven by analyzing the ones who physically felt the impact of the men’s weapons: Lucy and the three nameless female vampires on the one hand, and Dracula on the other. Even though the latter embodies a masculine image, he is the source of the “feminine evil” that is eliminated by the male group. Due to their collective fight against the evil Dracula represents and the fact that each of these characters seems to add different values to the group (as if forming a whole), Christopher Craft calls them the Crew of Light in (CRAFT, p. 96).

Plainly speaking, both Dracula and the Crew of Light commit murder – the vampire kills mortals and the mortals kill vampires, always according to the perspective of the one that is killed. What differs is their motivation: whereas Dracula’s is hardly acceptable from an anthropological, religious and human point of view, “the weapon with which the hero is equipped is a symbol of both power and purity” (DURAND, 1999, p. 156). The perforation caused by the stake, in any other context, would be considered foul murder – in the novel it is purification, freedom from damnation; and towards that, the

² As in Phyllis A. Roth’s *Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s Dracula* and Christopher Craft’s ‘Kiss Me With Those Red Lips’: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*.

use of the crucifix as an instrument to repel the vampire is symptomatic of the pure intentions of the Crew.

But even if the crucifix did not appear as a tool against the vampire, the diæretic symbolism justifies the action of killing when it comes from a real hero. Due to the dual and polemic nature of the Diurnal Order, the hero only relies on the “ruses of time and the snares of Evil” (DURAND, 1999, 162) due to the contamination of other intentions, leading to a shift in their symbolic intentions. Or simply – the mortal hero can kill because it is a vampire that is going to be killed, and the vampire’s evil was the factor that stimulated such a reaction – therefore, the violence implicit in the action is not the hero’s fault.

The diæretic perspective also focuses on the defense, through the ideas of fortification. The fortifications represent a mixture of intimacy and protection through the archetype of the fortified wall, symbolized in the novel by Castle Dracula and by the boxes of Transylvanian sand Dracula takes to London. Both elements have the function of protecting the Count and giving him a sense of separation from the external world whenever it becomes necessary.

When dealing with the nyctomorphic symbols, Durand points out the possibility of the “black shock” – namely, the impact of a darker image, or “a character wearing black” (DURAND, 1999, p. 88), which can provoke an emotional shock and afterwards become a nervous crisis. For the purposes of the novel, the darkness in Dracula’s garments helps to remove the reader from his/her comfort zone, as it brings forth a state of closer and constant attention. The blackness in Dracula’s suit alone does not cause such a state, since it is part of the exoticism that characterizes the Count. That very exoticism is what attracts the reader, since Dracula is so different from the other characters in the novel, as Arata points out (1999, pp. 24-25).

Durand postulates that we “have all been sensitive to the nocturnal, blind, disturbing aspect of the unconscious side of the soul. The dark confidant and gloomy counselor, Mephistopheles, is the prototype of the many Doppelgänger ‘clad in black’ who resemble us ‘like a brother’” (DURAND, 1999, p. 92). The original meaning of the word in German (“double goer”, or “double walker”) opens the possibility of thinking about Dracula as a projected image of our unconscious, indeed a double to mankind, which is represented in the novel by the humans who are not vampirized – not coincidentally, they are all male. In the Count’s case, another feature that enhances his exoticism is the fact he is not only a foreigner, but also oriental and mediaeval at the same

time. The idea of resembling a brother probably refers to the capacity this character clad in black has of dazzling and seducing – which, once more, can be perceived in Dracula, through the relation of the Count with the female characters: they all “fall” for the Count due to his charm, and they all pay for having fallen in a way or another.

One of the strongest ideas within the nyctomorphic symbols is blindness, which is entailed by darkness. Here, a metaphorical interpretation is feasible: Dracula disappears as a physical presence in chapter 5, is seen quickly by Mina and Jonathan during a walk in the park (chapter 13), and only returns in chapter 21. Most of the time, he is not seen – nor by the other characters or by the reader. This makes us, as the audience, blind as far as Dracula is concerned. We know what he does, the newspapers tell of strange cases, Lucy becomes a vampire because of Dracula, and his presence is insinuated through the shapes of a bat, a dog, fog, mist and dusk – but he is never there concretely.

As rational, pragmatic and objective human beings, we rely on our sight to determine whether something is right or possible. If on the one hand not seeing Dracula’s human form implies some kind of blindness, his actions and his existence cause what Durand calls “a weakness of intellect” (1999, p. 92), a condition that he levels with senility and blindness itself. The reality is that the book toys with what is real and feasible in the Victorian world – a hermetic micro-universe that stands for the humanity as a whole. Some of the actions and facts in the story force the European intellectuals and men of science (represented especially by doctor John Seward) to question their sanity and beliefs. People returning from their graves to feed on the blood of the living, sudden changes of the weather or wild animals that obey to one single command are facts that force those rational men (and ourselves, since they represent us in the novel) into a world of darkness, and consequent blindness.

Another important aspect of the nyctomorphic symbols is the symbology of water, the mineral element that constitutes the universal archetype of the dragon. The link between the dragon and Dracula is first established through the etymology of the word “dracula”, which is related to a religious order called Order of the Dragon – “Dracula” literally means “son of the son of the dragon”. Another possible reading relies on the hypothesis of Dracula being a metaphor for a dragon, since “the imagination seems to construct the archetype of the Dragon (...) on the basis of fragmentary terrors, disgusts, fears, instinctive as well as experienced repulsions, and ultimately to set up the archetype as an awe-inspiring entity” (DURAND, 1999, p. 96)

Considering the original meaning of the word as ‘dragon’ also allows a connection of the novel to Durand’s statement that, in the Apocalypse, the Dragon is linked to the archetype of the Sinful Woman, or the Great Prostitute of the Apocalypse. (1999, p. 95) In *Dracula*, the projection of this archetype is found in Lucy Westenra, the “vamp” woman of the story. The physical changes she undergoes after her vampirization process warrant the visual impact and the negative valorization of the female vampire, “the woman of darkness, the evil water- spirit who, in the guise of a Lorelei, uses her bewitching femininity to assume the power hitherto attributed to predatory animals” (DURAND, 1999, p. 99)

It would be impossible to talk about the woman of darkness possessed of “bewitching femininity” without mentioning the word “vamp”, and when Durand actually uses the word he sounds like John Seward, in his description of Lucy as a vampire. The Diurnal Order sees that female archetype as the “Romantic prototype of the “vamp” fatale, joining cruelty and depravity to a delightful appearance” (1999, p. 102). She is also “fate, the ghoul, the black soul of the world and of death” (1999, p. 102), in association with the archetype of the Terrible Mother – which is also projected in *Dracula* through Lucy, and, to a lesser extent, through the three female vampires in Castle Dracula.

Also under the umbrella of the negative valorization of the woman, Durand connects femininity and blood through menstruation. It is important to point out that in this section he presents one of the main supports behind *Dracula*’s appeal: vampire stories are closely connected to blood, and for most peoples, blood is taboo (1999, 106)

In opposition to the nyctomorphic symbols (visual darkness leading afterwards to metaphorical darkness) are the spectacular symbols, related to visual light that subsequently leads to metaphorical light. The strongest archetypal image of this category is the sun, which renders a difficulty in analyzing *Dracula*, for most of the action in the novel takes place at night.

Durand traces a parallel between the sun and Jesus Christ, by pointing out that in medieval times Christ was compared to the sun, and called *sol salutis* or *sol invictus*. Accordingly, this relationship is clear: the vampire is seen as an Anti-Christ in terms of values and morals, and at the same time it weakens when the sun is high.³

³ In opposition to commonsensical interpretations reinforced by the movies, the vampire does not die with the sunshine. As Van Helsing points out, “his power ceases, as does that of all evil things, at the coming of the day” (STOKER, 1994, p. 287).

However, concerning the spectacular symbols (and the ascensional ones as well, as it will be seen further ahead), it seems that an analysis of the imagery in *Dracula* becomes more prolific by focusing on both the proof and subversion of Durand's ideas provided by the novel. The universal archetype of the light is isomorphically connected to the physical ascension, and "it is luminous ascent that gives a positive value to the sun" (DURAND, 1999, p. 145). In *Dracula* it is the opposite: the Count rises both concretely (in its flying shape of a bat) and metaphorically (he succeeds in his endeavors throughout twenty-six chapters, to be killed only in the twenty-seventh and final chapter). However, the ascension imagery presented throughout the novel is associated to the night, and consequently to darkness. The fact that Dracula's ascension is not permanent indicates that the ending of the novel corroborates Durand's ideas, though.

When Durand uses the expression "black sun" (p. 145), he refers to the evil and devouring aspect of it. This idea works in *Dracula* according to the perspective, and in order to make it work one must consider the vampire's point of view: the sun only brings weakness (the devouring of strength) and causes harm to the vampire. To humans, the sun assumes its regular feature of relief and goodness.

Finally, from the association of the sun with the East comes the idea that only good can come from the Orient, for "it is in the East that the Earthly Paradise is situated and it is there that the Psalmist situates the Ascension of Christ, and St Matthew the return of Christ" (idem). From the Victorian perspective, Dracula is the oriental one, and he brings damnation and sin with him from the East.

The last binary pair proposed by Durand starts with the catamorphic symbols, which refer to the third main expression of the human imagination reacting in anguish to time, provided by dynamic images of the fall. "The fall appears as the existential quintessence of the dynamics of darkness" (1999, 109), and the movement downwards is frequently associated to the symbols of fornication, jealousy, anger, idolatry and murder – all elements appearing in *Dracula*.

In the Old Testament, death is the direct result of the fall – and the best-known example is probably the passage when the serpent convinces Eve to eat the apple from the tree of knowledge (the episode became widely known as "The Fall of Man"): "Now the serpent was more crafty than any of the wild animals the Lord God had made. He said to the woman, 'Did God really say, 'You must not eat from any tree in the garden?'' The woman said to the serpent, "We may eat fruit from the trees in the garden, but God

did say, 'You must not eat fruit from the tree that is in the middle of the garden, and you must not touch it, or you will die.' (Genesis: 3, 1-3)

In *Dracula* that becomes evident through Lucy and Renfield, for they get involved with the vampire/dragon/serpent, and that is their fall. Lucy's sinful aspect is related to fornication, whereas Renfield represents mainly idolatry (with Dracula as his god) and jealousy (with Dracula's promises of powers towards him, Renfield turns his back to God).

Durand resumes his analysis of the negative valorization of the feminine by saying that "as the Christian tradition suggests, if evil came into world through the female sex, it is because woman has power over evil and can crush the serpent" (1999, p. 114) – and here is once again the notion of fall. The strictly Diurnal Order of the imagination distrusts feminine seductions for they are negatively valorized.

One of the explanations for the downward movement is human anguish in the face of time, pervaded with an "ogre-like aggressiveness", whose main characteristic is the traumatism of teething, well-represented in *Dracula*. As a matter of fact, it is possible to see the vampire in Bram Stoker's novel as a metaphor of time, which "appears as a disturbing animate being and a terrifying devourer, (...) referring either to the irrevocably fleeting aspect, or to the insatiable negativity of destiny and death." (p. 118). *Dracula* fits Durand's explanation in the sense that he comprises two eras (Medieval Transylvania and Victorian England), it is, like time, felt but not seen, it assumes theriomorphic faces (in the shapes of a bat and a dog), and consequent animation (flying/walking) and devouring (the bat sucking Lucy's blood and the dog dilacerating a mastiff's throat and belly). Eventually, whoever crosses Dracula's way is led to die, leading to the "negativity of destiny and death". Furthermore, death and time are fought due to a "polemical desire for eternal life" (p. 118), which is exactly what Dracula claims to have and promises to his chosen ones, such as Renfield and Mina.

Conversely, the ascensional symbols refer to the movement upwards, to the act of flying and to high places. The cross, which is used in *Dracula* as a repression means against the vampire, is had by Christian tradition as "the ladder of sinners" or the "divine ladder" (1999, p. 123). The positive valorization of the ascent is reinforced, as the cross is considered a way up to reach God and escape a terrible physical death.

The dualisms inherent to the Diurnal Order are perceived in the ascensional symbols, due to the contrast of "spiritual verticality to carnal flatness or to the fall" (1999, p. 123). In the attempt of reaching God the ones who manage to escape the vampire's

dazzle avoid the fall, which is represented in the novel by vampirization and the pollution of the flesh.

The ascensional movement is intrinsically linked to the wing, the exemplary means of ascension: “dreams of flying, while technically absurd, are accepted and given a privileged status in angelistic inspirations.” (DURAND, 1999, p. 126). Like the spectacular symbols, the ascensional ones do not fit completely Durand’s idea of the Orders. The only flying image of the novel is Dracula converted into a bat, whereas the ascensional movement focuses on God’s angels, birds and butterflies. Bats and nocturnal birds are considered “simple products of darkness, and form a group quite distinct from other theriomorphic symbols.” (DURAND, 1999, p. 127)

Another aspect of subversion in the ascensional symbols of *Dracula* lies in the idea of spiritual verticality, which is a privilege supposedly granted by God and the processes to reach Him (faith, fighting the vampire, resisting temptation) – in the novel, Dracula is the one who makes this promise.

The next stage after ascending is remaining on the top, since “the frequentation of high places and the process of gigantization and divinization inspired by altitude and ascent account for what Bachelard calls an attitude of ‘monarchic contemplation’ (...) linked to the psycho-sociological archetype of sovereign domination.” (1999, p. 132).

All categories of the Diurnal Order of the imaginary have been presented. Durand defines it as the order of antithesis, characterized by the philosophy of dichotomy, and the transcendence that pervade the occidental thought. One of the main basis of the order is the Manichaeism in man’s views on day and night, as inborn as his collective unconscious and clearly represented in *Dracula*: the vampire’s action takes place during the night, and the only period during which humans are safer from the vampire’s attack is during daylight, establishing the “dialectics embodied in the central archetype of the ‘barrier’ separating darkness and light” (DURAND, 1999, p. 175).

A reading of Bram Stoker’s vampire novel from the perspective of the Diurnal order of the Image seems fitting in the sense that, like Durand’s regime, the social, political and psychological contexts that framed the creation of *Dracula* are also characterized by dichotomies and ambiguities: the Victorian Age was a time in which England saw many advancements in technology, transport and communication – many of which depicted in *Dracula*, by the presence of the telegraph, a fairly efficient postal system and the phonograph, a machine that catches Mina Harker’s attention immensely. It was also the time in which Darwin affirmed we descended from monkeys, in sheer

contradiction with the religious beliefs that characterized those days. To add to the confusion between the technological and the biological, the end of the nineteenth century in Europe is also the context of the birth of psychoanalysis. Stoker did not seem to be indifferent to that, as Mina claims to have been “hysterical” after learning her husband Jonathan has a “brain fever” (STOKER, 1994, p. 222). The first occurrence of the word *hysteria* in one of Freud’s texts dates from 1896, one year prior to the publication of *Dracula*. Such binary oppositions culminated in different sorts of anxieties and fears, which are well-depicted in *Dracula* and better understood when analyzed under the light of Gilbert Durand’s Diurnal Order of the Image.

Bibliographical references

ARATA, S. D. The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization. In: BYRON, G. (editor). **Dracula – Contemporary Critical Essays**. New York: St. Martin’s Press, 1999, pp. 119-144.

CHEVALIER, J. A **Dictionary of Symbols**. (translated by John Buchanan-Brown) London: Penguin UK, 1997.

CRAFT, C. ‘Kiss Me With Those Red Lips’: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*. In: BYRON, G. (editor). **Dracula – Contemporary Critical Essays**. New York: St. Martin’s Press, 1999, pp. 93-118.

DARWIN, C. **The Origin of Species**. New York: Random House, 1993.

DURAND, G. **The Anthropological Structures of the Imaginary**. (Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten). Brisbane: Bommbana Publications, 1999. 448 p.

JUNG, C. G. **Symbols of Transformation**. (Translated by R.F.C. Hull). New York: Princeton University press, 1967, 2nd ed.

MELTON, J. G. **O Livro dos Vampiros – A Enciclopédia dos Mortos-Vivos**. São Paulo: M. Books, 2003.

POLIDORI, J. W. **The Vampyre** in Project Gutenberg – Online Book Catalog (2003). Internet. Available at < <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/vampy10h.htm> >. Access May 5, 2014.

ROTH, P. A. Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*. In: BYRON, G. (editor). **Dracula – Contemporary Critical Essays**. New York: St. Martin’s Press, 1999, pp. 30-42.

STOKER, B. **Dracula**. London: Penguin, 1994. 449 p.

TRESIDDER, J. **O Grande Livro dos Símbolos**. (Translated by Ricardo Inojosa). Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ZANINI, C. V. **Images of Blood in Bram Stoker's Dracula**. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2013. 189 p.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 16.11.2014

Letras & Letras

Imaginário do Cangaço: da poética carolíngia ao folheto de cordel e cinema

Cangaço's imaginary: the Carolingian Poetic to the *cordel* brochures and movies

Gilvan de Melo Santos*

RESUMO: A literatura de cordel, no Brasil, inscreve-se como uma escritura tecida pelas vozes e performances de cavaleiros oriundos da *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*. O imaginário do cangaço, marcado, inicialmente, pelo signo da honra, atualiza-se, entre meados da década de 1930 e final da década de 1960. Inseridos numa movência de estruturas semânticas e simbólicas, folhetos de cordel e filmes, neste mesmo período, representaram, em seus versos, capas, cartazes, cenas, alegorias e performances de heróis cangaceiros, mensagens de uma escritura transitiva, produtora de sentidos, profundamente, engajados na “bacia semântica” do nomadismo. Posto como metonímias de retirantes nordestinos, estes heróis recebem, neste estudo, o epíteto de cangaceiros urbanos. Nesta perspectiva, o objetivo geral desse artigo foi apresentar este nomadismo geográfico e simbólico do cangaço em folhetos e filmes, tanto em suas diegeses textuais e filmicas quanto na passagem de uma mídia a outra. A argumentação da tese fundamenta-se no método sociológico da ciência da linguagem, proposta por Mikhail Bakhtin, na teoria antropológica do imaginário de Gilbert Durand e nos conceitos de movência, performance e nomadismo de Paul Zumthor.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Cangaço. Poética Carolíngia. Folheto. Cinema.

ABSTRACT: The line literature, in Brazil, enrolls as a whiting woven by the voices and performances of knights originating from the Great Carlos' History and the Twelve Equals of France. The imaginary of *cangaço*, marked, initially, for the sign of the honor, is updated, in the middles of the decade of 1930 and final of the decade of 1960. Inserted in a movement of semantic and symbolic structures, *cordel* brochures and films, in this same period, represented, in its verses, layers, posters, scenes, allegories and performances of *cangaceiros* heroes, messages of a transitive whiting, producing of senses, deeply engaged in the “semantic basin” of the nomadism. Placed as metonymies of Northeastern immigrants, these heroes receive, in this study, the urban *cangaceiros*' epithet. In this perspective, the general objective of this article was to present this geographical and symbolic nomadism of the *cangaço* in *cordéis* and films, as much in its textual diegeses and filmics as in the passage from a media to the other. The argument of the thesis is based in the sociological method of the science of the language, proposed by Mikhail Bakhtin, in the anthropological theory of the imaginary of Gilbert Durand and in the concepts of movement, performances e nomadism of Paul Zumthor.

KEYWORDS: Imaginary. Cangaço. Carolingian Poetic. Cordel. Movies.

1. Introdução

O cangaço, fenômeno histórico estritamente do nordeste do Brasil, teve como uma de suas características o nomadismo geográfico e simbólico. Tais como cavalos, carregando em seu dorso uma “canga” de materiais diversos, os cangaceiros ficcionais e

* Doutor em Linguística, Departamento de Psicologia / Centro Paraibano de Estudos do Imaginário – UEPB.

históricos revisitaram culturas e uma pluralidade de manifestações artísticas e gêneros textuais. Numa espécie de diluição poética, versos da poética carolíngia desaguarão em produções culturais brasileiras nas décadas de 1950 e 1960, sobretudo nos folhetos de cordel e no cinema.

A tese que se enuncia, reiterada neste artigo, é a de que os cangaceiros na condição de personagens foram (re) utilizados como representações de retirantes nordestinos, ávidos por novos mundos e impelidos a construir uma nova identidade brasileira, marcadas pelas raízes tradicionais e pela emergência da modernidade. O sul, Brasília, São Paulo, sucederam-se em metonímias deste “paraíso perdido” ou “eldorado” dos sertanejos em busca de dias melhores. O cangaceiro, representante maior da territorialização sertaneja, uma vez deslocando-se ou almejando abandonar suas raízes, tornava-se um exemplo a ser seguido.

O objetivo principal deste artigo é apresentar este nomadismo geográfico e simbólico do cangaço em folhetos de cordel e filmes, tendo como recorte histórico do final do século XIX a meados dos anos 1960.

2. Escrituras da voz

O folheto enquanto “escritura da voz” (SANTOS, 2006, p. 62) e o cinema enquanto escritura da imagem, entrelaçados pela memória coletiva do povo e pelo contexto sociocultural no momento de suas produções, transmissões e recepções, passaram a funcionar como motores da circularidade das imagens.

Sob este aspecto, mais importante que buscar entender a estrutura sintática e semântica de uma escritura, ou decifrar os seus signos, é perceber os agenciamentos secretos conectados a ela: seus usos, suas dobras, “escoamentos” ou “viscosidades” (DELEUZE & GUATARRI, 1995).

Compreende-se então que a construção das imagens do cangaço circula em torno de contextos sociais, míticos, políticos, culturais, unidos à história factual. Neste aspecto, antes mesmo de o mito do cangaceiro ser posto em forma de película, possivelmente ele foi estruturado sob a performance da voz, uma vez que, inicialmente, no nordeste brasileiro, os folhetos eram cantados e ouvidos nas feiras livres e, quando comprados, as pessoas que sabiam ler faziam rodas nos terreiros das casas ou das fazendas e engenhos no intuito de lê-los para os demais da comunidade. A voz, contida na letra da literatura

de cordel e demais culturas da oralidade (ZUMTHOR, 1993) tornou-se a base deste imaginário, que advém de tradições ibéricas, incluindo a poética carolíngia.

3. Dos pares de França aos cangaceiros do cordel

O cangaço, representado nas escrituras dos folhetos, tem por base as famosas *histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França*. Em 1913, os folhetos *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A prisão de Oliveiros e seus companheiros*, escritos por Leandro Gomes de Barros e extraídos do livro de *Carlos Magno*, ilustram a primeira fase da literatura de cordel acerca do cangaço. É nesta fase que é construído o cangaceiro da honra.

Na primeira e terceira estrofes do primeiro folheto, o poeta Leandro Gomes de Barros (1913a, p. 5) apresenta os *Doze Pares de França*, considerados heróis cavaleiros ou guerreiros do *Imperador Carlos Magno*:

Eram doze cavalheiros,
Homens muito valorosos,
Destemidos e animosos
Entre todos os guerreiros,
Como bem fosse Oliveiros,
Um dos pares de França,
Que sua perseverança
Venceu todos os fiéis –
Eram uns leões cruéis
Os doze pares de França!

Tinha o duque de Nemé,
Que era uma espada medonha,
O grande Guy de Borgonha,
Geraldo de Monde Fé –
Carlos Magno tinha fé
Em todos os cavalheiros,
Pois, entre todos guerreiros
De que nos trata a História,
Vê-se sempre a vitória
De Roldão e Oliveiros.

Assim, destacam-se *Roldão*, Capitão dos cavaleiros, e *Oliveiros*, fiel defensor do *Imperador*. Como um fiel seguidor da fé católica e do *Imperador*, *Oliveiros* nega a riqueza, o casamento com a *princesa Floripes* e a herança do reino de Alexandria, para continuar a ser cristão e lutar contra o paganismo (BARROS, 1913a, p. 11).

Disse o turco: - Cavaleiro,
Tu já estás muito ferido!
Queira aceitar meu pedido:
Rende-te prisioneiro!
Assim, te farei herdeiro
Do reino de Alexandria
E tem mais a garantia:
De hoje para amanhã
Casar com a minha irmã,
A flor de toda Turquia!

Disse Oliveiros: - Senhor,
Não preciso de riqueza –
Quero morrer na pobreza,
Mas bem com meu Salvador,
Porque foi meu criador
E por minh'alma trabalha,
Um instante não espalha,
Para salvar os fiéis!
Turco, cuida em teus papéis –
Vamos dar fim à batalha!

No segundo folheto de Leandro Gomes de Barros (1913b, p. 17), *A prisão de Oliveiros e seus companheiros*, dando seqüência ao primeiro, cavaleiros e guerreiros eram representantes da nobreza e da honra. Ao final do folheto, *Guy de Borgonha*, contrário as pretensões de *Oliveiros*, é recompensado ao se casar com a *princesa Floripes* e fica a com metade do reino da Turquia. *Ferrabrás*, convertido ao cristianismo, ficou com a outra metade.

Dentre os *Pares de França*, *Roldão* é o mais audacioso, irônico, corajoso e sanguinário (BARROS, 1913b, p. 25 e 27). É ele quem mais tarde se torna o grande arquétipo do *Capitão Lampião*:

Ali Roldão respondeu:
- Se ainda não conhecia
O carrasco da Turquia,
Repara bem que sou eu!
Braço que nunca torceu –
Milhões de turcos armados,
Grandes guerreiros afamados,
Vassalos velhos escolhidos,
Por mim já foram abatidos,
Estão no livro dos finados!

Vejo um rei dos mais valentes
A Roldão com a espada.
Roldão, numa cutelada,
O partiu até os dentes.
Vieram mais dois parentes,
Partiram na mesma hora.
Roldão, ali, sem demora,
Disse a um turco: - Conheça!
Deu-lhe um golpe na cabeça,
Tirou-lhe o pescoço fora.

Inspirado nesta história, o deslocamento cultural e literário, da poética carolíngia à realidade sertaneja, acontece da seguinte forma: o *herói cavaleiro*, que defende o cristianismo, converte-se no *cangaceiro* nobre que defende o valor da honra e da vingança; o inimigo estrangeiro *Ferrabrás*, que ameaça símbolos sagrados, transforma-se na *polícia*, *parentela inimiga* ou quaisquer *representantes da modernidade* emergente que ameaça o território sertanejo, suas crenças e seus mitos; o *Imperador Carlos Magno* ou o *Almirante Balão* e suas *filhas princesas*, passam a ser os *Coronéis* e *fazendeiros do sertão* e suas respectivas *filhas herdeiras*, cabendo a eles o poder sobre as terras; *Roldão* e *Oliveiros*, cavaleiros obedientes ao *Imperador Carlos Magno*, são agora *cangaceiros* obedientes à política dos *Coronéis*, espécies de *capangas* ou, em se tratando de cangaceiros independentes, os *Coronéis* podem ser considerados os seus coiteiros; a performance de *Roldão*, especificamente, pode ser tranquilamente atribuída a *Lampião* ou *Antônio Silvino*.

Veja-se como a consciência linguística e sócio-ideológica, citando Mikhail Bakhtin (1988, p. 101), torna-se literariamente ativa e transforma-se em um pluridiscorso,

de modo que se encontram muitas vozes tecendo-se e desaguando numa mesma “bacia semântica” (DURAND, 1996, p. 165). Desta forma, aquilo que é definido como “adaptação” para alguns é um *dialogismo* (MAINGUENEAU, 1993), ou seja, como no imaginário, as formas textuais estão misturadas. Há uma intertextualidade em que não há possibilidade de uma estratificação discursiva. Por trás das palavras de cada folheto de cordel não se deve apenas perceber as imagens típicas de cada gênero discursivo, mas as imagens típicas do imaginário do falante, sua maneira de falar e pensar. Desta forma, entende-se como narrativas de contextos sociais tão diferentes se fundem num processo que Durand (2002) denomina de *ruisselement*. Daí nada estranho de um contexto da cavalaria medieval atualizar-se no universo sertanejo.

Tais folhetos são exemplares na construção do cangaceiro da honra e das demais escrituras da primeira fase. A participação da mulher enquanto traidora do reino, como também o seu casamento com um *valente cavaleiro*, começam a desaguar na segunda fase, que tem motivos *directores* um tanto diferentes.

Um folheto que ilustra bem esta segunda fase é *História de João Valente e o Dragão de 03 cabeças*, escrito pelo poeta Joaquim Batista de Sena, edição de 1961. A narrativa conta a história de *João valente* que, após passar por algumas provações, enfrenta a maior delas, que é conseguir matar um animal meio serpente meio dragão. Após matá-lo, o herói casa-se com a filha do rei e se torna herdeiro do reinado.

Tal qual a estória de *Oliveiros, Roldão, Guy de Borgonha* e outros *Pares de França*, esse *leitmotiv* é uma recorrência também de outros romances de cavalaria, conforme destacou Meletínski (2002, p. 126). Entretanto, em sua adaptação aos folhetos de cordel da segunda fase, são explorados outros símbolos e novas situações que possibilitam a presença de performances dos cangaceiros, semelhantes às dos cavaleiros. A performance do *cavaleiro João* o credencia à qualidade de herói que, após desmentir o traidor, casa-se com a *princesa* e se torna herdeiro do trono, conforme o desfecho do folheto (SENA, 1961a, p. 32):

João naquele momento
Para o altar foi levado
E casou com a princesa
Seu lindo sonho dourado
E o cocheiro este foi
Na praça vivo queimado.

João valente pode aqui representar os *cangaceiros urbanos*, substitutos dos cavaleiros medievais. O *animal* constitui o grande arquétipo do inimigo do herói cavaleiro, transformando-se, em sua adaptação à realidade dos folhetos, nos *cangaceiros sanguinários*. As *provações* fazem parte também da trama, necessárias à identificação do herói, sendo a maior das provações para o sertanejo: *matar uma onça pintada*. A *princesa*, como já fora observado, representa a *filha do fazendeiro ou Coronel*.

Diferente dos *cangaceiros da honra*, normalmente bandidos com *status* de herói nobre, defensores da honra e portadores da vingança, também diferentes dos heróis cavaleiros, guardiões da fé católica; os *cangaceiros urbanos*, um tanto semelhante ao “herói mítico”, defendem a “ordem e a cosmicização do caos” (MELETÍNSKI, 2002, p. 41), ou seja, lutam contra a miséria, a fome e a seca do sertão, em detrimento do sedentarismo da cidade, tendo que, se possível, abandonar o crime. Por isso, optam pelo casamento e pela riqueza.

4. Do cangaceiro da honra ao cangaceiro urbano no cordel

Mesmo com as diferenças entre as narrativas tradicionais da Europa medieval e as do sertão nordestino, pode-se afirmar que cavaleiros e *cangaceiros* se guiam por valores básicos como a honra e a justiça, que fundamentalmente caracterizam a primeira fase da literatura de cordel no Brasil. Neste sentido, o que seria um problema diacrônico entre dois tempos históricos e aparentemente distantes, na representação literária da tradição oral a narrativa mítica sincroniza tempo e espaço e, através das vozes e escrituras de poetas e cantadores, revitaliza e atualiza estórias adormecidas num imaginário que transcende culturas diferentes.

Tal sincronia inicia-se quando os folhetos chegam ao Brasil. Surgem as cantorias, os contos, as narrativas da tradição oral, o romanceiro e a literatura de cordel, todos interligados aos *pliegos suetos espagnols et la littérature de colportage française*, do século XVI, e ao teatro de cordel português do século XVIII (SANTOS, 1997, p. 61). Vozes transportam os mitos que vão movendo-se de Portugal e alhures ao Brasil no final do século XIX.

Neste sentido, não foi difícil a assimilação do universo carolíngio no tempo-espaço do sertão nordestino, tampouco a construção heróica dos *cangaceiros* através dos folhetos. É verdade que a sincronia entre o tempo do sertão e o tempo do Imperador Carlos Magno foi favorecida também por alguns outros motivos, dentre eles: a identificação dos

sertanejos em relação ao tempo do Império, antes da proclamação da República Federativa do Brasil que se deu em 1889; a presença do gênero maravilhoso das narrativas orais adentrando-se nos sertões do Brasil e formando um novo imaginário, possibilitando ao povo uma espécie de fuga da realidade sofrida do sertão; bem como o fortalecimento do cangaço independente do início do século XX a meados da década de 1930, justificando a admiração do sertanejo em relação às façanhas apresentadas nos folhetos e a construção heróica dos cangaceiros (CANTEL, 2005, p. 113-128).

A partir das vozes destes artistas um imaginário do cangaço começava a se sedimentar no meio da população. É prudente pensar que tais folhetos não foram os únicos a construir um imaginário do cangaço. Folcloristas como Silvio Romero e Câmara Cascudo; escritores como Euclides da Cunha, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna; discursos da sociologia, da psicologia, da medicina, jornais impressos, a fotografia, o cinema, também construíram imaginários do cangaço, que ora se aproximam, ora se distanciam. Entretanto, para a maioria dos habitantes do interior do Nordeste, os folhetos consolidam este percurso da memória do cangaço.

Neste aspecto, os cangaceiros representados nos folhetos desta primeira etapa são homens poderosos e que possuem a mesma autoridade dos Governos Estaduais e Federais. São defensores da justiça e da moral, apesar de se constituírem bandidos. Na Parahyba do Norte, hoje apenas Paraíba, segundo o poeta Leandro Gomes de Barros, em *A ira e a vida de Antonio Silvino* (BARROS, [s.d]b, p. 1), a disputa entre o cangaceiro e o Governo Estadual era acirrada:

A Parahyba do Norte
Hoje está em desatino
Queixam-se uns do Governo
Outros de Antonio Silvino,
A política lá parece
Um brinquedo de menino.

O forte bate no fraco
O grande no pequenino,
Um valhe-se do governo
Outro de Antonio Silvino,
O rifle allí não esfria
Sacristão não larga o sino.

Entretanto, foi a partir da segunda metade da década de 1930, exatamente um período que marca a decadência do cangaço histórico, que surge nos folhetos da época uma mudança estrutural dos seus textos, conseqüentemente, uma “movência” performática, tanto do herói quanto do seu oponente. O herói não luta mais contra o poder público; o seu oponente, invertido, agora é um cangaceiro perverso, violento e poderoso,

e que ao final da trama, encontra-se quase sempre derrotado. Também o herói deseja uma mulher, abandonar o cangaço e se firmar na cidade como “valentão”.

Aos poucos, a literatura de cordel, que já funcionava como principal construtora, propagadora e mantenedora do mito do cangaço, desde o final do século XIX no Brasil, após a morte de *Corisco*, passou lentamente a representar os cangaceiros de maneira diferente da que fora em folhetos de Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde, da primeira fase (final do século XIX a meados de 1930).

Neste aspecto, o novo cangaceiro começava a desejar outro território, viver uma vida mais sedentária ao lado de uma mulher e longe do banditismo. No processo de metonimização, tal performance permitia ao leitor relacionar os cangaceiros a retirantes nordestinos em direção à urbanidade, à procura de dias melhores. Empenhado em representar esta passagem do regional ao nacional, imbuído da ideia de unidade nacional, os cangaceiros ganham visibilidade como aqueles que representam o retirante nordestino, que, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1986), nos anos 1930, imigrou-se para as grandes metrópoles.

Como exemplo, conta-se em *Os amores de Rosinha e as bravuras de João Grande ou os valentões de Teixeira*, folheto do poeta João Batista de Sena (1961b), que um herói cangaceiro enfrentou o pai de sua amada e seus capangas, para se casar e assim conseguir o respeito na cidade, tendo que para conseguir o seu objetivo, matar um tigre diante do valente Sabino, pai de *Rosinha* (ética do valentão do meio rural) e conquistar o amor dela não mais pela força (ética urbana) (SENA, 1961b, p. 8; 13):

O tigre partiu à ele
Rosnando como um chacal
João Grande pulou de lado
E enfincou-lhe o punhal
Com meia hora de luta
Matou aquele animal.

João Grande tornou dizer
Pois Seu Sabino me ouça
Eu não sou bandido para
Levar sua filha a força
Porém nestes poucos dias
Eu venho buscar a moça.

5. O cangaceiro urbano no cinema

Entre as décadas de 1930 e 1960, trinta filmes dedicaram-se a construir imaginários do cangaço e a reativar memórias de personagens do tempo do banditismo rural no nordeste.

Em 1936 foi o filme *Lampião, rei do cangaço*, produzido por Benjamin Abrahão Botto, quem primeiro apresentou imagens reais de *Lampião*, enquanto registro cinematográfico. Após a pouca repercussão dos filmes: *Filho Sem Mãe* (1925), de Tancredo Seabra; *Sangue de Irmão* (1926), de Jota Soares e *Lampião e a Fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio; o filme de Benjamin Abrahão acende a guerra de escrituras neste campo e põe em destaque o desafio de imaginários até então somente presentes no jornal impresso e na fotografia. Nele, aparece *Lampião* lendo revistas, rezando com os seus companheiros, costurando, atirando, dando ordens, pagando serviço de coiteiro dentre outras ações, provocando, a ira do governo de Getúlio Vargas e a morte física do cangaceiro na Grotta de Angico, em Sergipe. No mesmo ano o cineasta morre misteriosamente, dando o tom trágico daquela película que poderia ser um grande sucesso de público em todo o Brasil. Dois anos mais tarde o *Capitão Zé Rufino* matou *Corisco*, levando ao fim o cangaço histórico.

Nesta guerra de escrituras, o primeiro filme a se contrapor ao filme de Benjamim Abrahão, foi *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Esta produção procurou também redefinir territórios e imagens em que circulam bandidos e heróis configurados na trama. *Galdino*, uma figuração de *Lampião*, numa condição menos honrada, expressa uma liderança em decadência, cuja rejeição estende-se até ao desinteresse afetivo de sua companheira *Maria Clódia*, reatualização de *Maria Bonita* no filme (BARRETO, 1984). A imagem de um cangaceiro territorializado reforça a sua condição de empecilho à construção de um novo mundo, menos sofrido que aquele do sertão nordestino. A voz autoritária, gutural e agressiva do ator Milton Ribeiro, que interpreta o *Capitão Galdino*, pontua, em mesmo sentido, a performance de um cangaceiro cruel e sanguinário, contrário à lei, à justiça e à ética urbana.

Contrapondo-se a este tipo de bandido, o filme apresenta o cangaceiro *Teodoro*, sujeito de boa aparência, traços e voz do sul do país, padrões morais e éticos da civilização, que enfrenta o oposicionista *Galdino* para conquistar o amor de *Olívia*, professora, filha de político fazendeiro e sobrinha de um coronel rico da cidade. *Teodoro* ama a terra árida do sertão, mas não esconde a desilusão que sente em relação à sua estrutura política, incluindo o abuso de poder dos coronéis e, segundo ele, os “serviços sujos”¹ dos cangaceiros. Ele passa a defender outro campo de significação presente no

¹ Cf. *Teodoro* em *O Cangaceiro*, 1953, transcrição do pesquisador.

meio urbano, bem como amplia a sua arquetipologia heróica, bem mais sensível aos discursos e performances da civilização. É um legítimo cangaceiro urbano e desterritorializado, ou seja, aquele que sai do seu território, de sua “organização” e rompendo o seu “rizoma” (DELEUZE & GUATARRI, 1995) dialoga com outros territórios. Esclarecer esta hermenêutica é perceber que a partir deste filme, esse passava a ser o cangaceiro possível, aquele que “descentra-se” (HALL, 2000, p. 7-20) do ruralismo e se comunica com o mundo urbano.

Mas, de que imaginário vinha *Teodoro*? De que lugar era a performance deste herói que resolveu lutar contra uma representação da maldade, vencer o desafio e, por fim, conquistar o amor de sua amada e a confiança de seu pai, um fazendeiro rico da cidade? Trata-se de uma reinvenção do mito do herói cavaleiro, o *Roldão* do século XIX, tão explorado nos folhetos de cordel em sua segunda fase. Um herói nômade que vem caminhando num trajeto imaginário sem fim e se instala nos anos 1950, pronto para ser digerido agora pela plateia dos cinemas do mundo e do Brasil.

Em 1960, após o sucesso do filme de Lima Barreto, Carlos Coimbra, autor de inúmeros filmes do gênero, dirigiu *A morte comanda o cangaço*, mantendo a mesma estrutura mítica consagrada em 1953, ou seja: O herói *Raimundo Vieira*, ao se vingar da morte de sua mãe, visa conquistar o amor de *Florinda*, sendo que para isso tem que lutar para exterminar o banditismo comandado pelo cruel cangaceiro *Capitão Silvério*. O filme é um apelo para erradicar o cangaço, de uma forma ainda mais radical que aquele de 1953. Mas já não fora exterminado o cangaço em 1938? Tratava-se de tentar eliminá-lo simbolicamente, como já o fora historicamente. Nada mais verossímil naquele tempo do que assistir à constante morte do cangaço territorializado e à vitória do cangaço desterritorializado, representante da mudança e do trânsito de uma cultura da região para uma cultura da nação, ou de uma instância conservadora para os supostos parâmetros da revolução.

Outro exemplo é o filme *Lampião, rei do cangaço* (1962), apontando estreita relação com os folhetos de cordel. Carlos Coimbra, além de apresentar figurações de *Lampião*, dos seus irmãos *Ezequiel Ferreira* e *Antônio Ferreira*, *Maria Bonita* e outros personagens históricos, apresenta *João de Mariana* e sua companheira *Suscena*, personagens construídos ficcionalmente. Percebe-se grande semelhança entre as performances de *João* do cinema e *Lampião* do folheto *Lampião, o rei do cangaço: amores e façanhas* (1959a), de Antônio Teodoro dos Santos. Segue um exemplo:

Diálogo filmico	Versos do folheto
<p>Trecho de cena 1: João (J) e Virgolino (V) V – vai caminhando desse jeito, sozinho? J – cangaceiro nunca anda só moço... V – vai voltar pra caatinga? J – quem foge não escolhe caminho moço</p> <p>Trecho de cena 2: João (J) e Virgolino (V) J – mas escute bem: só bote esse chapéu na cabeça no dia que tiver um motivo, como eu tenho. V – Daqui pra frente onde eu for ele vai junto. [...] Pra quem está perdido, todo matto é caminho</p>	<p>Verso: Lampião ensinando ao bando Falou pra seus companheiros - Comigo não tem carinho Andar mal acompanhado É melhor andar sozinho Sabendo que estou perdido Toda vereda é caminho</p>

Diferente da luta entre *Teodoro e Galdino* em *O cangaceiro* e *Raimundo Vieira* contra o *Capitão Silvério* em *A morte comanda o cangaço*, neste filme, a luta do personagem *João* não é contra uma pessoa física, mas contra a estrutura do próprio cangaço, luta esta compartilhada com o próprio personagem *Lampião* que, também em conflito consigo mesmo, e com sintomas de depressão, fala em viver em “um outro mundo”². A utopia deste “outro mundo” passa a ser uma recorrência neste período à espera de uma saída para o Brasil: uma nova revolução ou um novo golpe militar.

Ainda em 1963 um filme ganha destaque no cenário internacional. Tratava-se de *Deus e o diabo na terra do sol*, sob a direção de Glauber Rocha. Fugindo à estética *hollyoodiana*, o filme apresenta-se como uma tentativa excepcional de se construir uma identidade brasileira em relação à produção cinematográfica. Assume então como características básicas a desconstrução do mito do herói, o silêncio questionador à semelhança do teatro brechtiano, um cantador homodiegético como narrador principal, ou seja, aquele que além de narrar, participa da trama como personagem (REIS & LOPES, 1988), sequências longas, o uso abusivo de um mesmo ângulo de imagens, a dupla temporalidade da narrativa e o uso perceptível de mitos consagrados no sertão e amplamente reinventados pela literatura de cordel.

Em relação à composição da narrativa, como bem assinalou Sylvia Nemer (2007, p. 116-119) a produção é contada e cantada em três partes: A, B e C e sete episódios: A1, A2, A3, B1, B2, B3 e B4. Na canção A é demarcada a presença do beato Sebastião, seguida de seus respectivos episódios: A1 - Entrada de Manuel no grupo de Sebastião,

² Cf. *Lampião em Lampião, rei do cangaço*, 1962, transcrição do pesquisador.

A2 - a experiência religiosa do vaqueiro e A3 - chegada de Antônio das Mortes no arraial. A canção B é demarcada pela presença do cangaceiro Corisco, e seus episódios: B1 - encontro de Manuel e Rosa com o cego Júlio, B2 - Ingresso de Manuel no cangaço, B3 - nova chegada de Antônio das Mortes no refúgio do bando, B4 - combate entre Corisco e o matador de cangaceiro. Na canção C, poupados por Antônio, Manuel e Rosa atravessam o sertão em direção ao mar.

Esta forma de narrar, anteriormente já utilizada por Carlos Coimbra no filme *Lampião, rei do cangaço* (1962), reforça a presença do imaginário dos folhetos de cordel e das cantorias como signos motivadores das produções cinematográficas nesse período.

O filme é marcado pela presença de personagens híbridos cujas características básicas são a indefinição e o isolamento. O *beato Sebastião*, o *cangaceiro Corisco* e o jagunço *Antônio das Mortes* representam as três forças mobilizadoras da trama. Em torno deles, o *vaqueiro Manuel*, e sua *mulher Rosa*, constroem a recorrente performance do “nomadismo fundador” (MAFFESOLI, 2001, p. 35). De vaqueiro a beato e de beato a cangaceiro, ambos percorrem o caminho trágico dos sertanejos; e continuando a caminhar, também reinventam Antônio Conselheiro, representado na última corrida dos dois em direção a um mar imaginário.

Vencendo as provações básicas sempre presentes no “mito do herói do romance de cavalaria” (MELETÍNSKI, 2002, p. 132), ou seja, escapando da morte tanto no arraial dos *beatos* quanto no grupo de *Corisco*, os retirantes *Manuel* e *Rosa* seguem a trilha dos heróis cavaleiros, sendo que os seus objetivos são situados no presente: sonham em ter filhos e viver em paz na cidade.

6. Considerações finais

Observando o trajeto dos filmes do cangaço nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil, pode-se concluir que há duas recorrentes performances do protagonista cangaceiro: aquela do herói que para reconquistar a sua honra perdida com a morte de um de seus entes queridos ou para conquistar o amor da filha de um fazendeiro, coronel ou político importante, desafia o seu oponente através da coragem ou da esperteza (Exemplos: *Teodoro de O cangaceiro*, *Raimundo Vieira de A morte comanda o cangaço*, *Ponciano de Riacho de sangue*, *Chicó de A compadecida*). O imaginário destes cangaceiros da honra se encontra dentro da “estrutura heróica”, segundo Gilbert Durand (2002, p. 179-190).

A outra performance é aquela do herói que se encontra desiludido com o sertão destruído, luta com o seu oponente ou entra em conflito consigo mesmo e se desloca (ou deseja se deslocar) em direção à cidade grande em busca de um novo mundo, para viver com a sua amada (Exemplo: todos os heróis investigados). A este cangaceiro se poderia denominar de urbano ou desterritorializado. Marcado por este “nomadismo linear” (RADKOWSKI, 2002, p. 68) ou ao menos pelo desejo de locomover-se, o seu imaginário vincula-se à “estrutura sintética”, segundo o mesmo Gilbert Durand (2002, p. 345-355).

Dadas as devidas adaptações estéticas, ambos imaginários e performances dos cangaceiros dos filmes apresentados já teriam sido evidenciados na poética carolíngia e na literatura de cordel em sua segunda fase: da metade da década de 1930 à década de 1960, através de *valentões* e cangaceiros tais como: *Zé Garcia*, *José Colatino*, *O valente Sebastião*, *O filho do valente Zé Garcia*, *João valente*, *João Grande*, *Dioguinho* e tantos outros.

Fontes de referência

I. Bibliografia

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior e outros. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BARRETO, L. **O cangaceiro**. Organização de Pedro Jorge de Castro. Fortaleza, Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura, Brasília, CAPES, 1984. (Coleção Quadro a Quadro. Roteiros Cinematográficos, 2)

CANTEL, R. **La littérature populaire brésilienne**. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS)

DURAND, G. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélder Coutinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (coleção biblioteca universal).

HALL, S. A Identidade em Questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 4ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 7-20.

MAINGUENEAU, D. **Le contexte de l'oeuvre littéraire: Énonciation, écrivain, société**. Paris: DUNOD, 1993.

MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.

NEMER, S. **Glauber Rocha e a literatura de cordel**: uma relação intertextual. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

QUEIROZ, M. I. P. de. **História do Cangaço**. São Paulo: Global, 1986.

RADKOWSKI, G.–H. de. **Anthropologie de l’habiter vers le nomadisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29).

SANTOS, I. M.-F. dos. **La littérature de cordel au Brésil**: Mémoire des voix, grenier d’histoires. Paris: L’Harmattan, 1997.

_____. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro e cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do estado da Bahia, 2006.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

II. Folhetos de cordel

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Lisboa: Typografia de Mathias Joze Marques da Silva, 1864. (acesso: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca)

BARROS, L. G. de. **A batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. [s.l]: Editora Luzeiro Limitada, 1913a. (acervo: Fonds Raymond Cantel - Poitiers)

_____. **A prisão de Oliveiros e seus companheiros** [s.l]: Editora Luzeiro Limitada, 1913b. (acervo: Fonds Raymond Cantel - Poitiers).

CAMILO DOS SANTOS, M. **O valente Sebastião**. Guarabira - PB: [s.n], 1950. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **O filho do valente Zé Garcia**. [s.l]: [s.n], 1958. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SENA, J. B. de. **História de João valente e o dragão de 03 cabeças**. [s.l]: Tipografia Graças – Fátima e Folhetaria São Joaquim, 1961a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Os amores de Rosinha e as bravuras de João Grande ou os valentões de Teixeira.** [s.l]: Tipografia Graças – Fátima e Folhetaria São Joaquim, 1961b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SILVA, J. M. F. da. **História do valente sertanejo Zé Garcia.** Recife – PE: [s.n], 1935. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Combate de José Colatino com o Carranca do Piauí.** Campina Grande - PB: [s.n], 1955. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

TEODORO DOS SANTOS, A. **Lampião, o rei do cangaço:** amores e façanhas. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1959a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **O encontro de Lampião com Dioguinho.** São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1959b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

III. Filmografia

A compadecida. Direção de George Jonas. Produção: Marcine Indústria Cinematográfica – Recife / Unifilme Cinematográfica – São Paulo / George Jonas. Intérpretes: Regina Duarte, Antônio Fagundes, Armando Bógus, Ary Toledo. Recife; São Paulo: 1968. 1 fita de vídeo (92 min), VHS.

A morte comanda o cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas LTDA / Marcello de Miranda Torres. Intérpretes: Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Ruth de Souza. São Paulo: 1960. 1 fita de vídeo (100 min), VHS.

Deus e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção: Macvídeo / Copacabana Filmes / Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Yoná Magalhães, Geraldo del Rey, Othon Bastos, Maurício do Valle. Rio de Janeiro: 1963. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

Filho Sem Mãe. Direção de Tancredo Seabra. Produção: Planeta Filme. Intérpretes: Tancredo Seabra, Barreto Junior, Eronides Andrade. Pernambuco: 1925.

Lampião, a Fera do Nordeste. Direção de Guilherme Gáudio, 1930.

Lampião, o rei do cangaço. Direção de Benjamin Abrahão Botto. Produção: Aba-Filmes. Intérpretes: Lampião e seu bando, 1936. (06min), SVCD.

Lampião, rei do cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Cinedistri / Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Vilar, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1963. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

O Cangaceiro. Direção de Lima Barreto. Produção: Cinemateca Brasileira / Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Intérpretes: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1953. 1 fita de vídeo (105 min), VHS.

Riacho de sangue. Direção de Fernando de Barros. Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas / Paranaguá Produtora e distribuidora. Intérpretes: Alberto Ruschell, Maurício do Valle, Gilda Medeiros. São Paulo: 1966. 1 fita de vídeo (95 min), VHS.

Sangue de Irmão. Direção de Jota Soares. Produção: Goiana filme. Intérpretes: Leonel Correia, Cremilda Borba, Juca Novais. Olinda – PE: 1926.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 17.11.2014

Letras & Letras

Gloriosos pois fingidos: o esvaimento dos deuses e o consílio marítimo d'*Os Lusíadas*

Glorious because pretended: gods emptying and maritime council of *Os Lusíadas*

Luis Maffei*

RESUMO: Um dos aspectos mais importantes d'*Os Lusíadas* é a função desempenhada pelos deuses, especialmente Baco e Vênus, agentes centrais da ação em diversos momentos. Como o poema não é um épico clássico, insere-se num tempo histórico no qual, assim como nossa contemporaneidade, os deuses já não eram pertencentes ao sagrado, mas a um imaginário ficcional. Entender o poder dos deuses a partir de seu esvaziamento religioso é tarefa deste ensaio, que dialoga com dois textos recentes para afirmar não apenas a contemporaneidade de Camões, mas sua capacidade crítica: um verbete de Luís de Oliveira e Silva e um estudo de Luiza Nóbrega, ambos sobre o Consílio Marítimo do Canto VI, momento decisivo para as destinações de sentido de Baco e dos demais seres divinos do poema.

PALAVRAS-CHAVE: *Os Lusíadas*. Vênus. Baco. Consílio Marítimo. Ficção.

ABSTRACT: One of the most important aspects of *Os Lusíadas* is the role played by the gods, Bacchus and Venus, central agents of action at various times. As the poem is not an epic classic, at the historical time it belongs, as well as our contemporaneity, the gods were no longer placed in the sacred, but in an imaginary fictional. Understand the power of the gods from their religious emptying is this essay task, which converses with two recent texts to affirm not only the contemporaneity of Camões, but his critical capacity: an entry of Luís de Oliveira e Silva and a study of Luiza Nóbrega, both about the Maritime Council in Chant VI, decisive moment for the destinations of sense of Bacchus and other divine beings of poem.

KEYWORDS: *Os Lusíadas*. Venus. Bacchus. Maritime Council. Fiction.

a Vasco Graça Moura (em cuja sábia companhia é bom ler Camões), num dos subúrbios de sua partida

A obra camonianiana já nasceu sob a égide da crise, em especial seu texto mor, *Os Lusíadas*. Pode-se falar em vários componentes críticos em torno e dentro do poema, muitos deles ligados à extrema mudança ética e estética que o pensamento, e, conseqüentemente, a arte, experimentavam na época que assistiu ao poeta escrever seu texto. Acerca dos limites e excessos que se manifestavam na altura, afirma Vasco Graça Moura:

(...) em fins do século XV, princípios do XVI, em que todos os novos aspectos decorrentes dos descobrimentos marítimos não podiam ainda considerar-se conceptualmente integrados pela mentalidade culta europeia, o expediente do Alighieri, com toda a sua geometria concêntrica de círculos infernais e esferas celestes, não era também

* Doutor, Professor Adjunto de Literatura Portuguesa, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. luis.maffei@terra.com.br

adequado à nova matéria do real por todos os lados transbordante e portanto não transcendentalizável nem geometrizable. Agora, o *vif du sujet* e a sua própria inabarcabilidade, tão versátil como sentida ainda em processo, impediriam decerto os modelos requeridos para o modelo clássico. (Moura, 2000, p. 86)

Não é inadequado associar a obra camoniana ao espírito maneirista, tão bem descrito por Arnold Hauser; segundo o notável teórico, virtudes como “beleza e disciplina da forma já não bastavam, e para as novas gerações, despedaçadas por conflitos, o repouso, o equilíbrio e a ordem da Renascença pareciam desprezíveis, se não verdadeiramente falsos.” (Hauser, 1976, p. 17) É evidente que há traços renascentistas n’*Os Lusíadas*, mas dificilmente eles aparecem sem que exista um fator para desestabilizá-los, ou para lhes conferir uma faceta fraqueada ao desequilíbrio. Isso se torna ainda mais contundente em virtude de o poeta ter um comprometimento histórico de raiz, e precipitar-se, inclusive historicamente, para um futuro inenarrável mas a, no porvir, se narrar. A crise econômica que Portugal já começava a viver e que desembocaria, por vias mais ou menos tortas, na dominação espanhola, também se infiltra num canto pretextado pela glória, e é outro componente que impede a lisura do épico.

Ter começado com as eruditas companhias de Graça Moura e Hauser é bom auspício para um texto que se dedica a pensar um elemento do poema a partir de divergência crítica recente. Isso prova não apenas a atualidade de Camões, mas a atualidade das contradições das leituras camonianas, o que é um indício da sobrevida do poeta¹ e da resistência de uma perspectiva crítica, não apenas no sentido do comentário, mas no da própria crise que *Os Lusíadas* estabelece ao longo dos tempos. Vítor Aguiar e Silva, no prólogo a seu conjunto *A lira dourada e a tuba canora*, assinala, não sem um sorriso discreto no canto da boca, que o poema suscitou leituras de “direita” e de “esquerda”; as primeiras, segundo o ex-orientando de Álvaro J. da Costa Pimpão, falham quando perdem de vista as “oscilações, ambiguidades e aporias”, e as segundas, quando “ignoram, ocultam ou lastimam os valores religiosos e políticos que são exaltados no argumento do poema” (Aguiar e Silva, 2008, p. 12).

Portanto, a história é de contradições sem repouso, segundo um leitor, não de “direita”, decerto distante da “esquerda”, mas atento a perspectivas diversas acerca da obra camoniana. Evidência disso é ter escrito sobre o amor erudito e um pouco *gauche*,

¹ A ideia benjaminiana de “sobrevida” aplicada a *Os Lusíadas* retiro de uma conferência intitulada “Sobrevida d’*Os Lusíadas*”, feita por Helena Buescu na Universidade Federal Fluminense, em setembro de 2013. A autora sustenta, baseada em Benjamin, que não é produtivo pensar em eternidade no universo das letras, mas sim em sobrevida, pois um texto vivo é, além de tudo, sempre cambiante.

de mão *sinistra*, que levou Jorge de Sena a reabilitar Camões em seu tempo – refiro-me ao livro *Jorge de Sena e Camões - Trinta anos de amor e melancolia*, publicado por Vítor Aguiar e Silva em 2009. O mesmo catedrático, num ensaio sobre o papel de Baco n’*Os Lusíadas*, discorda abertamente do Fernando Gil que, indicando um encontro fundamental entre Vênus e seu irmão na Ilha do Amor, afirmou o caráter dionisiaco do utópico local onde se celebra o prêmio lusitano. Em discordância, Aguiar e Silva sustenta que, não obstante o vinho estar presente, Baco não é uma “presença activa” nessa “celebração do amor como universal energia redentora do homem e do mundo”, pois “os mareantes portugueses consumam a sua caçada amorosa, possuindo os corpos nus e esplendorosos das ninfas, sem terem necessidade de se socorrer do incentivo afrodisíaco do licor de Lieu.” (Aguiar e Silva, 2008, p. 151)

O ensaio se intitula “O mito de Baco e seu significado n’*Os Lusíadas*”. O autor, segundo quem “Camões interpretou bem as informações da tradição mitográfica sobre o caráter dúplice, rancoroso e prepotente de Baco” (Aguiar e Silva, 2008, p. 146), passa brevemente pelo Consílio do Canto VI, no qual o deus mergulha em busca de ajuda das divindades marinhas para sua causa, que é sabotar a viagem. Nalgum momento virei a discorrer acerca do meu entendimento de Baco como personagem trágico, mais especificamente no sentido de trágico moderno formulado por Arnold Hauser. Por ora, fico-me em algumas críticas camonianas que, mais que, ou além de, enfrentar uma das mais complexas personagens do poema, enfrentam a problemática questão que envolve o Consílio Marítimo performatizado n’*Os Lusíadas*.

Um Baco trágico, aliás, pode começar a ser descrito assim: “Baco conhece bem a inelutabilidade do Fado, ou, se assim se quiser, da Divina Providência. O que lhe vai acontecer é tão certo como se já lhe tivesse acontecido.” (Oliveira e Silva, 2011, p. 283) A citação é a um dos dois textos que, em estado de contradição, este ensaio contempla. Trata-se do verbete “Consílio dos deuses marinhos”, escrito por Luís de Oliveira e Silva para o *Dicionário de Luís de Camões*, cuja coordenação é do citado Vítor Aguiar e Silva. Anuncio agora o núcleo da contradição que estas linhas contemplam: também recente, outro texto dirá, em alguns aspectos, o contrário do que diz o verbete; refiro-me a um capítulo importante, o VIII, do mais recente trabalho camoniano de Luiza Nóbrega, *No reino da água o rei do vinho*. A tarefa ganha sabor inaudito por uma nominalidade: um Luís, eu, escreve sobre diferenças entre a percepção de um Luís e de uma Luiza acerca do maior poema do maior Luís. Junte-se a isto o fato de que o filho de Baco e pai dos

portugueses, Luso, e Luís, têm, dirá a citada Luiza em outros âmbitos, relação morfológica intrínseca.

Nomes próprios à parte, não custa lembrar que o Consílio Marítimo é a última participação direta e consistente de Baco no poema. O mergulho do deus no oceano, ou melhor, “No mais interno fundo das profundas/ Cavernas altas, onde o mar se esconde” (VI, 8, 1-1), é, por assim dizer, sua cartada final, ainda que ele apareça no Canto VIII, brevemente, no entanto, e recuperando a tática já falhada de aparecer em sonhos a um dos *outros* que o poema tem. No VI, o deus tem um discurso longo e contundente, entre o desespero e a vontade de consciência histórica, composto por uma estrofe e, depois, outras seis e meia. Os primeiros oito versos têm Netuno como alucotário, e os outros cinquenta e dois dirigem-se ao conjunto ali reunido. Afirma Luís de Oliveira e Silva:

A única solução que Baco encontra, completamente desenganado, é ir fazer queixa aos seus colegas. Mas, se excluirmos o desmotivado Neptuno, nenhuma das deidades presentes na assembleia goza de competência prática para alterar minimamente a sorte do Tioneu, que, apavorado e confuso, cada vez se revela mais indeciso. O segundo Consílio é totalmente inoperante. O poeta, talvez para resguardar a dignidade do Monarca que o Gama sinodoquiza, quer um destino apolíneo (...) para os seus Lusitanos, embora, no poema, Apolo só apareça para se deixar impressionar pela brutalidade de Marte. (Oliveira e Silva, 2011, p. 284)

No texto, Oliveira e Silva, que enxerga como esvaziada a tarefa dos deuses no poema, fara afirmações pretensamente (não no mau sentido, ressaltado) desconcertantes, em virtude de adotar expressões incomuns em produções de caráter mais ou menos acadêmico. Uma delas é “fazer queixa a seus colegas”. Alguns poderão dizer que, malgrado haver à disposição expressões mais adequadas a texto de ensaísmo literário, fazer queixa é um dos itens fundamentais da aproximação possível entre Baco e Camões, pois outra das vozes do poema que não deixa de se queixar, e mais de uma vez, é a do poeta. A, por assim dizer, irreverência do ensaísta resulta interessante, no entanto, por guardar um modo de ler inquieto, nesse sentido adequado à inquietação intrínseca d’*Os Lusíadas*. O autor escreveu, também para o *Dicionário*, o verbete “Consílio dos deuses olímpicos”, no qual se lê: “O Consílio dos Deuses desfaz-se de Baco, que vai perdendo força até se esvair em fumo, em nada”² (Oliveira e Silva, p. 294). Não sei se fica mal dito,

² A citação lembra o verso final do famoso soneto “[Mientras por competir con tu cabello]”, de Góngora, que prevê a inexorável conversão de “oro, lilio, clavel, cristal luciente” “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” Isto poderia abrir um veio para se cogitar um Baco, além de trágico moderno, logo maneirista, também barroco? (O poema

mas digo: Baco só pode se esvaír porque sua ação no poema é fundamental. Em outras palavras: o deus sai do Consílio do Canto I esvaído, nadificado, e logo depois ganha imensa força para começar, concretamente, sua tarefa de sabotar a viagem, ineficaz dentro da diegese, eficacíssima simbolicamente. Se absorvo o que diz Oliveira e Silva, devo cogitar que a humilhação sofrida por Baco no Olimpo haveria de ser contradita, logo vingada, no mar.

Que mar? Não a superfície, espaço tangível pelos humanos, mas, reitero, “No mais interno fundo das profundas/ Cavernas altas, onde o mar se esconde”. Isso me permite enfrentar questão importante: um dos cerne do argumento báquico que acabará por convencer seus colegas marinhos está na diferença entre humanos e deuses. Diz o Tioneu, logo após ter dado início a seu discurso para o colegiado:

E vós, Deuses do mar, que não sofreis
Injúria algũa em vosso reino grande,
Que com castigo igual vos não vingueis
De quem quer que por ele corra e ande:
Que descuido foi este em que viveis?
Quem pode ser que tanto vos abrande
Os peitos, com razão endurecidos
Contra os humanos fracos e atrevidos?

Vistes que, com grandíssima ousadia,
Foram já cometer o Céu supremo;
Vistes aquela insana fantasia
De tentarem o mar com vela e remo;
Vistes, e ainda vemos cada dia,
Soberbas e insolências tais, que temo
Que do mar e do Céu em poucos anos
Venham Deuses a ser, e nós, humanos.

Vedes agora a fraca gèração
Que dum vassalo meu o nome toma,
Com soberbo e altivo coração,
A vós e a mi e o mundo todo doma.
Vedes, o vosso mar cortando vão,
Mais do que fez a gente alta de Roma;
Vedes, o vosso reino devassando,
Os vossos estatutos vão quebrando. (VI, 28, 29, 30)

pode ser encontrado no endereço http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras21/textos1/sec_1.html, que consultei em 14 de março de 2014, e de lá foi transcrito).

Baco, antepassado mítico dos portugueses, mostra-se, nessas estrofes, com imensa gana de se diferenciar deles. O discurso tem efeito de ambiguidade, posto que o desespero e a denúncia só têm lugar dado o grande valor reconhecido no outro, valor, todavia, silenciado na fala, que diz os viajantes serem de uma “fraca geração”. O outro, mais que o português, é o ser humano, que tentou voar por Ícaro, que pretendeu dominar o elemento água e que, desde muito tempo, se aventura dentro do vasto espaço de seu mundo, desconhecido e em abertura, sempre por ampliar³. Diferença entre o deus e os humanos é o primeiro poder entrar no mar, mergulhar, aprofundar-se, enquanto os segundos só acedem à sua superfície⁴. A fala báquica, nesse ponto, nada tem de um dionisíaco desejo de excesso, superação, transe místico ou sexual, e, inclusive, não deixa de antecipar certo chamamento à dureza que, em tom disfarçadamente elegíaco, encerra o Canto. Não vou adiante nesse aspecto, mas sim em dizer que o discurso recupera algo do tom visto no Velho do Canto IV, cuja fala assim se encerra:

Trouxe o filho de Jápeto do Céu
O fogo que ajuntou ao peito humano,
Fogo que o mundo em armas acendeu
Em mortes, em desonras (grande engano!).
Quanto *milhor* nos fora, Prometeu,
E quanto *pera* o mundo menos dano,
Que a tua estátua ilustre não tivera
Fogo de altos desejos que a movera!

Não cometera o moço miserando
O carro alto do pai, nem o ar vazio
O grande Arquiteto *co* filho, dando
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.
Nenhum cometimento alto e nefando,
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentado a humana *geração*.
Miserável sorte, estranha condição! (IV, 103, 104)

Baco, no VI, e o Velho, no IV, não deixam de ecoar o final do Canto I, que indica ser o humano um “bicho da terra tão pequeno” (I, 106, 8). Esse “bicho”, lamenta o Velho, comete com Faetonte, Dédalo e Ícaro o ar, e Baco lamenta que esteja prestes a dominar o

³ Tem razão um leitor como Jorge Fernandes da Silveira quando, em sua pesquisa sobre o *Retorno do Épico* em poesia portuguesa, entende *Metamorfoses*, livro-cume de Jorge de Sena, como conjunto a ser lido com *Os Lusíadas* ao lado. Penso nisto porque, neste momento, entendo o poema de Sena que conversa com a fotografia do Sputnik, “A morte, o espaço, a eternidade” (Sena, 1987, p. 171 ss.), como um passo além nessa busca humana pelo deslimite, encenada funda e profundamente n’*Os Lusíadas*.

⁴ Seriam os equipamentos de mergulho, num plano micro, e a nau chamada submarino, num mais amplo, vitórias humanas sobre essa impossibilidade?

espaço restrito da água, ao menos em sua face, território navegável e em navegação enquanto o deus clama por auxílio. Culpa do fogo que Prometeu, filho de Jápeto, roubou dos deuses, ou seja, culpa do domínio humano da técnica. O filho de Sêmele receia profundamente que tenha lugar uma perigosa e, a todos os títulos, irreversível inversão: “Que do mar e do Céu em poucos anos/Venham Deuses a ser, e nós humanos”, e rebaixa seus descendentes – que estão começando a, com sucesso, quebrar estatuto até então intocado –, rebaixando, metonimicamente, a mesma “geração” que já fora, com o uso do mesmíssimo vocábulo, criticado pelo Velho no IV.

Baco diz que os humanos são “fracos e atrevidos”, enquanto o Velho lamenta que “altos desejos” movam a estátua prometeica, os mesmos seres humanos. Notável, nesse sentido, é a contradição que se sobreleva se os vocábulos “atrevidos” e “desejos” forem lidos com atenção – surge aqui nova crise na crise proposta por este ensaio, e suspeito de que não seria mesmo possível a geração de uma fortuna crítica inequívoca acerca d’*Os Lusíadas*, especialmente nos dias de hoje, quando é possível a leituras menos sossegadas apreciar atritos criativos. As palavras que ressaltai são, por assim dizer, camonianas por excelência. Atrevido é já o poema desde a dedicatória, quando o poeta pede ao rei que dê “favor ao novo atrevimento” (I, 18, 3), o texto. Desejo, em Camões, como se sabe, é o que move o amor e as viagens – não cito mais que uns versos que ligam desejo à aventura marítima: Vasco da Gama lamenta: ficamos os viajores “Sem nunca vermos nova nem sinal/ Da desejada parte oriental” (V, 69, 7-8) durante logo tempo, com a viagem já comprida e ainda não cumprida. Cumpri-la é tocar o desejo.

Isto posto, não me sabe minimamente absurdo ver na ação de Baco do Canto VI, auxiliado pela leitura de Oliveira e Silva e pelos ecos do Velho, certo conservadorismo. Ambas são as personagens mais lúcidas, historicamente, do poema, e o Velho já critica miopias concretas do projeto marítimo, que subvalorizou, até mesmo economicamente, a boa e velha terra semeável. Esse conservadorismo, para além da ligação de Baco com a terra, de que a relação com o vinho é evidência, pode ser visto como estratégico, pois visa a convencer os deuses marítimos de uma causa desesperada. Mas a estratégia, por razão externa – intervenção de Vênus e das nereidas –, não funciona, o que permite a Luís de Oliveira e Silva afirmar que o “segundo Consílio é totalmente inoperante”.

O mesmo autor, escrevendo sobre o Consílio do Canto I, dirá que “Camões serve do panteão greco-latino sobretudo para poetizar”, posto que o “panteão está submetido aos homens, está domesticado” (Oliveira e Silva, 2011, p. 287), e cita a ninfa do Canto

X, indicadora de que a função dos deuses é apenas deleitar. Isso me permite supor que o problema é os deuses estarem condenados, no tempo de Camões e desde antes, a um lugar ficcional, portanto crítico em mais de um sentido. Um deles é a possibilidade de emitir juízos completamente alheios à história, e Baco ser o único deus no poema que fala, nalgum nível, de história, é marco de sua especialidade; outro é a posição incapaz de qualquer operacionalidade no nível histórico da narrativa, já que os deuses, em virtude da perspectiva histórica daquele tempo, podem ser usados como serviçais dos humanos – essa é boa lente, jamais única, para se pensar problematicamente a Ilha do Amor e as promessas de futuros serviços feitas pelas femininas ninfas. E é justamente enquanto entidade ficcional que Baco é basilar no poema, e que o “segundo Consílio é totalmente inoperante” apenas no plano diegético, não no conjunto portentoso de construção de sentidos d’*Os Lusíadas*.

Chamo agora à conversa Luiza Nóbrega, atenta leitora da miríade metafórica que constitui o poema. Ela afirma algo bastante distinto do que diz Luís de Oliveira e Silva: “o segundo consílio (...) é indubitavelmente superior ao primeiro, não só em termos de extensão e desdobramento, como de qualidade poética, por sua dramaticidade e seu poder poético-metafórico”. A razão da superioridade do Consílio Marítimo em relação ao Olímpico se encontra, “não ao nível do enunciado, mas da enunciação” (Nóbrega, 2013, p. 541). Luiza entende que é no mergulho báquico no Canto VI que se encontra a submersão do poema, vendo no próprio gesto da descida do deus do vinho uma metáfora de aprofundamento dos sentidos mais importantes do texto camoniano.

A importância que Luiza Nóbrega dá ao Consílio já fica expressa no título de seu livro, que recupera verso localizador de Baco já dentro do oceano, “no Reino da água o rei do vinho” (VI, 14, 8). O que entende a autora com predomínio da enunciação sobre o enunciado? Algo que pode se encontrar, segundo ela, num discurso subliminar, sendo importante observar a

recorrência e o sentido do *engano*, ao longo de várias estâncias. O sentido óbvio de converter a *água desejada* em *roxo sangue*, se caíssemos aqui no *engano*, seria incorrer no intento invejoso de investir contra os *Lusíadas*, num ataque sanguinolento, transformando sua tragédia em viagem. Mas o discurso subliminar aponta este outro sentido: no ensino transmitido pelo poema aos portugueses, a água que inunda a enunciação, numa transubstanciação, deve converter-se em *roxo sangue*, licor dionisiaco. O que se poderia traduzir, em termos poético-psicanalíticos, neste análogo sentido: o fluxo do poema porta o sumo do desejo, a linha narrativa porta a pulsão semiótica. Aqui se dá uma curiosa interrelação: aparentemente, não se poderia dizer que Baco é a chave d’*Os Lusíadas*, porque o fio condutor universal do discurso é

a água. Contudo, Baco está intimamente ligado à água, água e vinho são termos duma imagem geminada, e as ninfas dionisiacas, repita-se, são personificações da essência aquática. (Nóbrega, 2013, p. 546)

Luiza pensa em “roxo sangue” tendo em mente a tentativa do mouro aliciado por Baco, em estado de metamorfose, no Canto I, e também na maneira como “o Rei do vinho” é recebido no território netunino – “Às portas o recebe, acompanhado/ Das Ninfas, que se estão maravilhando/ De ver que, cometendo tal caminho,/ Entre no reino da água o Rei do Vinho” (VI, 14, 5-8). Então, como articular a crítica, e contemporânea, contradição que baseia este ensaio? Luís de Oliveira e Silva entende um profundo vazio na atuação de Baco, enquanto Luiza dirá coisa diversa. Fica claro, a propósito, que a autora brasileira concordará com Fernando Gil, discordando, portanto, de Aguiar e Silva, acerca da importância dionisiaca na Ilha do Amor do Canto IX – havendo água, utopia e enunciação desejosa de um simbolismo vigoroso, para além da mera presença do vinho, haverá Baco, chave, segundo Luiza, do poema.

A contradição, insisto, é fortemente contemporânea, e a recebo como tal, pois penso, contemporaneamente, que Camões é mesmo para ser lido no diapasão da crise. Não se trata apenas de uma divergência acerca do papel de Baco no poema, mas de pontos de vista que, no fundo, se alinham para compor um panorama que permite a cada leitura ser complementar, ou mesmo suplementar, no sentido derridiano de pleno ao pleno, a outras – penso em pleno não por entender suficiência nas leituras, mas universos fortes, portanto donos de inteireza, ainda que em lacunar abertura.

Nesse sentido, sem querer forçar encontros, encontro um lugar comum entre as leituras de Luís e Luiza. Em primeiro lugar, devo dizer que ambos concordam frontalmente ao menos no que Luiza chama de “linha narrativa”. Esta é, segundo Oliveira e Silva, apolínea, pois, o “poeta, talvez para resguardar a dignidade do Monarca que o Gama sinodoquiza, quer um destino apolíneo (...) para os seus Lusitanos, embora, no poema, Apolo só apareça para se deixar impressionar pela brutalidade de Marte.” Concordo em cheio com a leitura, ainda mais porque acrescento a ela um Apolo estratégico na abertura do Canto III: “Deixa as flores de Pindo, que já vejo/ Banhar-me Apolo na água soberana;/ Senão direi que tens algum receio,/ Que se escureça o teu querido *Orpheio*.” (III, 2, 5-8) O batismo apolíneo se dá justo na ocasião em que, invocando Calíope, a musa da poesia épica, o poeta vai transferir, por muitas e muitas estâncias, a narração do poema a Vasco da Gama, sinédoque de Monarca, barões assinalados e, no limite, Portugal.

Alguém poderá dizer que, se é apolínea a fala do Gama, não o é o demais do poema, mas seria excessivo, pois Apolo dirá respeito, em grande medida, a poesia, não apenas àquilo que Nietzsche diferirá de dionisiaco. Mas, quando alguém diz que o lugar da musa épica no poema é restrito, não há como discordar. Luís de Oliveira e Silva e Luiza Nóbrega voltam a criar tangências quando entendem que há um carregamento significativo no que a ensaísta chama de enunciação ou discurso subliminar, e no que o ensaísta chama de “hipérbole estrutural”, referindo-se à superioridade dos portugueses, cujo “narcisismo estrutural (...) não lhes permite entrar em contacto prático com os seus degenerados adversários olímpicos” (2011, p. 286). Aparentemente, os autores estão dizendo coisas opostas, dado o valor que Luiza dá ao papel de Baco no poema. No entanto, o encontro, ou melhor, a tangência legível reside no engrandecimento dos deuses a partir, justamente, de sua degeneração.

Explico-me: já comentei o peso simbólico que há em personagens condenadas à ficção num texto cuja historicidade vai desde o tema até algumas de suas figuras centrais, especialmente no plano mais diretamente épico. Baco, nesse sentido, é, entre os degenerados deuses que não saem de zona ficcional, o que mais se aproxima de uma perspectiva historicamente crítica. Se compararmos, por exemplo, as falas do Tioneu às de Júpiter, veremos que o Padre de todos jamais elenca justificativas históricas para a história, apenas diz e prediz fatos, valorizando o próprio poder dentro do universo olímpico. Uma das razões pelas quais Luiza Nóbrega considera o segundo Consílio superior ao primeiro é, certamente, o fato de a cena etérea não dar ao leitor nenhum fato novo: quem lê o Canto I já sabe que os portugueses chegarão a seu destino. O que lá tem lugar, sem discursos diretos das divindades, é uma encenação cujo principal sema poético quer ser a valorização do papel amoroso de Vênus.

Mesmo no Consílio Marítimo, após a argumentação de Baco, não advém de qualquer outro deus argumento sólido de caráter histórico para justificar a aliança que visa destruir a frota portuguesa. Apenas Baco, entre os deuses, pensa historicamente, e, além dele, só Adamastor, no universo da mitologia, faz uma crítica ao humano, mas não chega à acusação do processo colonial que o Rei do vinho profere no Canto I. Nesse sentido, Baco é aliado ao Velho e ao poeta, posto que, para usar de novo a provocativa expressão de Oliveira e Silva, são os enunciadores que *fazem queixa* no poema.

Portanto, dizer que um Consílio opera e o outro não sempre fará sentido, já que o primeiro elenca fatos que a diegese comprovará, o que assinala sua potência, e o segundo é poderosamente metafórico, logo, mais potente ainda; por outro lado, o primeiro revela

o que já se conhece, e o segundo verá fracassada sua deletéria decisão. Baco é o deus derrotado num universo já derrotado por um mundo onde os deuses não cabiam senão como fantasia. Não é demais citar a já aludida estância 82 do Canto X:

Aqui, só verdadeiros, gloriosos
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
Fingidos de mortal e cego engano.
Só *pera* fazer versos deleitosos
Servimos; e, se mais o trato humano
Nos pode dar, é só que o nome nosso
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.

“Engano”, palavra a que Luiza Nóbrega dá grande atenção em virtude de sua recorrência em associação a Baco, reaparece nessa estrofe estratégica. Se lembrarmos de Inês, o “engano da alma, ledo e cego” (III, 120, 3) é o amor, em sua faceta mais cruel e sanguinária. Tendo em vista que amor, energia central e desejante dentro da dinâmica de Camões em épica e lírica, é o mais inevitável e fundamental dos enganos no universo camoniano, o “cego engano” que caracteriza os fingidos deuses, entre os quais a deusa do amor e o deus do excesso bacante, é carregado de afeto, sem dúvida. E esse afeto chega radicalmente ao fingimento, pois os deuses são “Fingidos de mortal e cego engano”, e servem “*pera* fazer versos deleitosos”, função magna, componentes do “novo atrevimento” que é o poema e do “engenho” humano que dá nome ao sol e as estrelas. Degradados, como escreveu Oliveira e Silva, degredados de um poder que já pertence, num século XVI forçosamente monoteísta, a Deus, os deuses tornam-se invenção humana, e é de invenção humana que se faz o projeto camoniano, tão hábil, inclusive, em discutir com Deus.

Esse projeto é centrado, como bem apontou Helder Macedo, na contradição, e impele seus leitores a também abraçar o contraditório, não à procura de uma dialética que encontre enfim apaziguamento (se o amor não o encontra...), mas numa tensão sempre dada à crise. É por razões como essa que a obra camoniana é tão contemporânea, tão adequada a uma época generosa a muitas crises, desde as de caráter economicamente desumanizador até as permissoras de diálogos francos: se somos pobres refêns de um capitalismo opressor e avesso a sonhos (eis Camões, de novo, num papel percussor de denúncia), não é triste perceber que nosso tempo não evita se inquietar.

Como se abrindo a um diálogo cheio de contradições, assim Luís de Oliveira e Silva começa a concluir seu verbete olímpico, como já citei aqui: “O Consílio dos Deuses

desfaz-se de Baco, que vai perdendo força até se esvair em fumo, em nada”. Mas há algo após, muito importante: “Clausurado o Consílio, é hora de voltar à vida real. E de conceder parte da razão a Baco, que não deixa de a ter, mesmo que a tenhamos de encontrar no fundo de um copo.” (Oliveira e Silva, 2011, p. 294, 295) No fundo de um copo, imagino que gostasse de dizer Luiza Nóbrega, está a água, mesmo que residualmente, como o elemento que liga Baco a Camões, e permite que os ensaístas convirjam. O fundo do copo é também o lugar de prática divinatória que, utilizando a borra do café, tem origem moura, e é inegavelmente maneirista uma poesia que suspeita dos limites tanto da ciência como da divindade única, oferecendo frestas atrevidas ao engano e à ficção. No fundo de um copo a razão, ou parte dela, está com Baco, e só vê bem “No mais interno fundo das profundas/ Cavernas altas, onde o mar se esconde” quem sabe ver, ou seja, quem se franqueia a uma cuidadosa visão.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, V. **A lira dourada e a tuba canora** – novos ensaios camonianos. Lisboa: Cotovia, 2008.

_____. O mito de Baco e o seu significado n’Os Lusíadas. In. **A lira dourada e a tuba canora** – novos ensaios camonianos. Op. cit. pp. 131-151.

CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GIL, F. O malogro d’*Os Lusíadas* (2) – a resistência de Baco. In. GIL, F.; MACEDO, H. **Viagens do olhar** – retrospectiva, visão e profecia no Renascimento português. Porto: Campo das Letras, 1998. pp. 51-55.

HAUSER, A. **Maneirismo** – a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna. Tradução de Magda França. São Paulo: Editora da USP, 1976.

MACEDO, H. **Camões e a viagem iniciática**. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MOURA, V. G. Vasco da Gama entre Poggio Bracciolini e Camões. In. **Sobre Camões, Gandavo e outras personagens**. Porto: Campo das Letras, 2000.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NÓBREGA, L. **No reino da água o rei do vinho** – submersão dionisiaca e transfiguração trágico-lírica d’Os Lusíadas. Natal: EDUFRN, 2013.

OLIVEIRA E SILVA, L. de. Verbete “Consílio dos deuses marinhos”. In. SILVA, V. A. e (coordenação). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. pp. 283-286.

_____. Verbete “Consílio dos deuses olímpicos”. In. SILVA, V. A. e (coordenação). **Dicionário de Luís de Camões**. Op. cit. pp. 287-294.

SENA, J. de. **Trinta anos de poesia**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1984.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 17.11.2014

Realidade e representação cultural em Le Clezio

Reality and Representation: Le Clezio

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha*

RESUMO: Le Clézio, escritor francês contemporâneo, apresenta, em *Révolutions*, uma narrativa poética de experiências vividas (o próprio Le Clézio?), recuperando uma trajetória da infância à maturidade, permeada pela reconstrução de narrativas orais, paralelas, com as quais se reconhece identitariamente, propondo reconquistar ou buscar as lembranças dos antepassados, do pai, das origens de um menino-personagem-filho que voltou atrás, à África, às Ilhas Maurício, aos confins de Camarões e da Nigéria, para se desvendar os segredos e lacunas deixadas pelo Outro – que também resulta em um Si-próprio. Nessa obra, o autor desvenda uma experiência múltipla que, de um lado, desenha um estrangeiro, em uma França que o acolhe sem, no entanto, reconhecê-lo. Nesse sentido, o trabalho aqui proposto – ancorado em estudos teóricos críticos culturais, especialmente sobre transculturação, identidade, colonialismo, dentre outros - pretende desvelar os caminhos de uma narrativa ancorada nas lembranças da memória de Si e do Outro, e na criação de identidades, de forma a propor uma leitura transcultural, ainda que individual e distanciada pela intimidade com o eu ficcional, de recuperação ou delineamento de experiências culturais e estruturantes de um viver contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Transculturação. Identidade. Narrativa.

ABSTRACT: Le Clézio, contemporary French writer, presents in *Révolutions* a poetic narrative of experiences lived (by Le Clézio himself?), recovering a trajectory from childhood to maturity, permeated by the reconstruction of oral, parallel narratives, with which recognizes the identity, aiming to reconquer or seek the memories of ancestors, of the father, of the origins of a boy-character-son that came back, to Africa, Mauritius, to the ends of Camerouns and Nigeria, to reveal the secrets and gaps left by the Other – that also results in Oneself. In this work, the author reveals a multiple experience that, on one hand, draws a foreigner in a France, which hosts him, however, does not recognize him. In this sense, the work proposed here - anchored in critical cultural study theories, especially about transculturation, identity, colonialism, among others - aims to reveal the paths of a narrative fundamented in the memories of Oneself and the Other, and the creation of identities, in order to propose a cross-cultural reading, although individual and distanced by intimacy with the self fictional, of recovery or design of structural and cultural experiences of a contemporary living.

KEYWORDS: Narrative. Identity. Transculturation.

* Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia, cursos de Especialização no Canadá e Antilhas, Mestrise ès Lettres na Universidade de Nice (França), Mestrado e Doutorado em Letras, pela Universidade de São Paulo, e pós-doutoramento em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Profª. Associada do ILEEL/UFU.

Reflexionar sobre la escritura y sobre el imaginario de nuestro tiempo, en particular desde este nuestro tiempo consciente de su caminar con un ritmo plural, moderno, premoderno y posmoderno, no puede ser realizado sin insistir en describir el lugar desde donde se habla o se reflexiona y sin dejar de inscribir el lugar desde donde se habla en aquello que se habla.¹

Falar em literatura implica, antes de tudo, pensar as relações entre a crítica literária e o lugar do qual o crítico emite seus juízos e olhares, deixando aí, já de antemão, uma parcialização e um recorte implícito e correspondente às especificidades e caminhos delimitados por esse crítico.

Por outro lado, a crítica tradicional – ortodoxa e compartimentada em rótulos, visões circunstanciais, recortes e pormenores que, muitas vezes, cristalizam o objeto e a análise literária - acaba por não privilegiar aspectos importantes do entendimento e das reflexões estéticas e artísticas, valorizando somente produções simétricas e isomorfas, alinhadas a juízos de valor padronizados que desconsideram as relações e ambiguidades inerentes ao próprio homem, ao seu processo contínuo de se reconhecer e se construir a partir dos elementos e contradições que o identificam e, ao mesmo tempo, justificam sua busca, sua expressão e suas manifestações culturais.

Nesse sentido, este trabalho espera revisitar as interrogações e exercícios escriturais, significativos da cultura, distanciada de um eixo convencional, cujo conteúdo revela aspectos de uma essência dinâmica, plural e reveladora de um Outro – às vezes desconhecido, às vezes obscuro ou hermético ou lacunar, mas essência de um Eu que busca se impor e se conservar pela palavra e por uma escritura substantiva. Esta investigação-provocação insiste em legitimar a valorização do local e do fronteiro e do universal como elemento imprescindível para se determinar e reconhecer as identidades recriadas.

Nesse caminho, as reflexões contemporâneas acerca das noções de espaço, alteridade, fronteira, universalidade e transculturação, visam a uma correlação dentre essas mesmas na perspectiva de entendimento das diferenças e das identificações, dentro de uma formulação do reconhecimento de nós mesmos, sujeitos de identidades híbridas, mestiças. Enfatiza Mignolo (2003), que um novo conceito de razão está se construindo com vista aos *loci* diferenciais de enunciação, o que significa *um deslocamento das*

¹ ACHUGAR, H. **La Biblioteca em ruínas**: Reflexiones culturales desde la Periferia. Montevideo, Ediciones Trilce, 1994. p. 29.

práticas e das noções de conhecimento, ciência, teoria e compreensão articulada no período moderno. Daí, a ulterior formulação reflexiva da colonialidade e saberes subalternos, ao elaborar a crítica das *histórias locais e projetos globais*: “os povos e comunidades têm o direito de ser diferentes precisamente porque ‘nós’ somos todos iguais em uma ordem *universal* metafísica, embora sejamos diferentes no que diz respeito à ordem *global* da colonialidade do poder.”

Conforme ainda Mignolo, em *Histórias locais / Projetos globais*,

(...) a literatura e as teorias pós-coloniais estão construindo um novo conceito de razão como *loci* diferenciais de enunciação. O que significa “diferencial”? Diferencial significa aqui um deslocamento do conceito e da prática das noções de conhecimento, ciência, teoria e compreensão articuladas no decorrer do período moderno. (MIGNOLO, 2003, p.167).

Para o crítico, a fortuna de um escritor não resulta tão somente das condições que garantiram o sucesso e divulgação “universal” de suas obras; para uma justa valoração das obras e autores, interessa verificar aquilo que os torna originais e o *vate* de um lugar, um espaço, uma localização.

Pensando sobre as transformações teórico-críticas que perpassam o domínio da Literatura, pode-se justificar, para este trabalho, a escolha de um caminho voltado para as questões culturais da atualidade, privilegiando inter-relações que apontem outros desdobramentos ao permitir delinear linhas de força da Literatura, ao mesmo tempo esperando verificar novas formas narrativas, que interrogam o sujeito ficcional, fragmentado e ambíguo como a subjetividade moderna que o acolhe e, ao mesmo tempo, garante o caráter essencial que mantém e justifica a perspectiva ontológica deste ser humano.

Baudelaire, ainda no final do séc. XIX, em seu célebre artigo sobre Delacroix², lembra que a “modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável.” Tal afirmação permite compreender alguns elementos dessa subjetividade moderna, cuja ambiguidade e fragmentação angustiam o homem, deixando-lhe interrogações irrespondidas, identidades múltiplas, espaços fluídos e certezas plurais. O discurso moderno transforma-se em uma nova problemática, existencial e cultural, não mais restrita a um único território, mas sim a um novo conceito

² BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar, 1995, p. 859

de lugar, determinando igualmente, um novo sentido de pertencimento e de posse, indicando a manutenção da substância essencial como elemento imperecível da condição humana. Esta essência é, por outro lado, objeto de muitas outras adesões e conceitos correlatos.

Por outro lado, Rama - intelectual respeitável e obsessivo pela constituição de uma cultura latino-americana - apresenta, a partir das ideias do sociólogo cubano F. Ortiz³, uma visão integradora da história e cultura latino-americanas.

Surge então o conceito de transculturação narrativa propondo, dentro de muitos diálogos, uma nova interpretação do romance, em que os elementos culturais, imbricados em outros de herança estrangeira, delineiam, muitas das vezes, uma narrativa conduzida pelo narrador.

Nesse sentido, o exercício de uma transculturação narrativa enxerga as contribuições de uma crítica estética sem, contudo, abandonar as questões temáticas e comparatistas que emanam de outro olhar sobre a obra, um olhar que privilegia o múltiplo e, ainda, a disponibilidade de abarcar o entendimento de elementos nascidos na superposição de diferentes níveis temporais, culturais, sócio-históricos, que acabam por apontar as ambiguidades e particularidades do discurso literário da América Latina.

Esta visada cultural, ancorada por teóricos que postulam a valorização dos Estudos Culturais, constituirá, a partir da análise da obra de Le Clezio, *Révolutions*, um instrumento de leitura de universos diferentes, o mítico e o “real” ficcionalizados pela imaginação, de mundos separados, mas, entretanto, convergentes em temas e também na linguagem – esta que, ao mesmo tempo, recria um mundo em constante transformação e expõe o homem aos desafios do mundo moderno, individualizado e coletivo.

O texto de Le Clezio, como se verá adiante, permite exercitar um olhar desconstrutor sobre os pilares de uma narrativa tradicional, favorecendo a leitura de um novo processo discursivo, que considera as oposições e dicotomias entre centro e periferia, antigo e moderno, oral e escritural, mostrando-as não como condições excludentes ou opostas, mas sim como elementos mediadores de experiências culturais vivenciadas e mediadas pelo exterior e universal, pelos valores internos e próprios a cada cultura, enfim ao amálgama que os une e, ao mesmo tempo, os diferencia.

³ A obra de referência deste sociólogo e historiador cubano na qual Rama se baseia é *Cuntrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicada em 1940.

Révolutions, obra escrita em 2003, apresenta uma nova versão da escritura poética do autor. Compartilhando com seu leitor uma perspectiva memorialística-ficcional do seu percurso pessoal - alimentado de aventuras e buscas ancestrais - o autor revolve sombras, supostas intimidades e lembranças, em um processo contínuo de deslocamento, presença, ausência e acomodações existenciais. Os vivos e os mortos, os continentes e ilhas, mares e oceanos, ontem e hoje, noite e dia, transformam-se em material de um quebra-cabeça enigmático, cuja grande lição é a busca de uma identidade reconhecida a partir dos acréscimos e lacunas desenhadas, por um lado, pelas heranças multi-étnicas e renovadas por uma individualidade sempre apaziguada pela lucidez e sensibilidade. Por outro lado, essas mesmas heranças permitem ao escritor a recusa às experiências cômodas de uma sociedade que coexiste com caladas interrogações sujeitando o homem a um existir sempre equivocado sócio- culturalmente. Partindo desses componentes ficcionais, este estudo pretende investigar as questões sócio-ideológicas-culturais que traduzem o discurso e a dimensão identitária, deste heróico sujeito⁴ – misto de narrador, protagonista, intérprete e tradutor de leituras construídas por uma sensibilidade revivida e ficcionalizada na memória e na solidão de uma cegueira iluminada, mas, sempre, brotada deste emaranhado tecido multi referencial e pos-colonialista.

A obra é composta de sete capítulos que, ritualísticos ou iniciáticos, correspondem, na verdade, a etapas de um drama recortado e angular, da reconstrução de uma epopéia familiar e de um olhar que se constrói sob a memória do Outro. Esse Outro que, no entanto, é um Si Próprio, elemento e consistência atualizadas de um conteúdo e saga familiar, arquetípica, que preenche as identidades buscadas, substancializadas por esse processo de duplicação e diálogo.

No primeiro capítulo, ao longo de, aproximadamente, 85 páginas, o leitor se depara com o personagem-escritor(?) principal, um Jean adolescente, situando sua experiência de vida a partir de uma demarcação espaço-temporal – *La Katativa*, “tout un monde⁵” (um mundo inteiro) – nome mágico da residência outrora grandiosa, visitada todos os dias por Jean e onde habitava Tia Catherine. Esta levava uma vida solitária e,

⁴ Ver, sobre esse aspecto, FEATHERSTONE, M. **O desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo, identidade. São Paulo: Studio Nobel, SESC. 1997, p. 87, que afirma: “Se a vida cotidiana se dá em torno do mundano, do ordinário, daquilo que é assumido sem o maior exame, então a vida heróica aponta para a rejeição que ela manifesta em relação a essa ordem, aplicada à vida extraordinária, que não somente ameaça a possibilidade de retorno às rotinas cotidianas, como também implica por em risco a própria vida.”

⁵ LE CLÉZIO, J. M. G. **Révolutions**. Paris, Gallimard. 2003. p.14.

Todas as referências a esta obra, a partir desta indicação bibliográfica, serão anotadas, salvo informação contrária, pela abreviatura R. seguida do nº da página. As traduções, de minha responsabilidade, se seguirão a cada citação.

mesmo cega, sabia, instintivamente, a hora da chegada de Jean, dando início, ou recuperando, um minucioso ritual diário, do qual faziam parte a cerimônia do chá, o “pain perdu” (pão amanhecido) e as longas histórias, lembranças de Maurice e dos ancestrais, que se misturavam aos sabores e odores reinaugurados pela memória desvelada e revisitada de energias sempre renovadas.

Nessas visitas “ritualísticas”, em um espaço mágico de aprendizagem, o personagem organiza o patrimônio do passado resgatado por Catherine .

Ao mesmo tempo, Jean se organiza nessas memórias duplamente construídas – no seio das lembranças de Catherine, no processo de fabulação e oralização, muitas vezes em língua *créole*, recebido pelo personagem e, finalmente, pelas escolhas sensíveis e ficcionalizadas que o narrador privilegia, dividindo com o leitor o seu peso e suas contribuições para a formação deste patrimônio dinâmico que se delinea na experiência identitária e cultural deste processo ritualizado.

Sob esse aspecto, Gilles Deleuze⁶ esclarece que a fabulação criadora, entendida como libertação, não avaliza a conservação do vivido, sendo, nesse caso, uma potência de criação. Portanto, ao voltar para o passado, a fala ou a escrita fabulatória não atualizam o vivido, isto é, o presente que se tornou passado, mas o incorporam, favorecendo uma outra concepção de Passado , Presente e Futuro e de suas relações – virtuais ou reais. É, nesse viés fabulatório e ficcional, que se pode entender a relação de Jean com Catherine. Esta propõe, de forma intuitiva e enigmática, não uma verdade a ser revelada, mas sim um efeito de verdade a ser criado pela capacidade de fabulação e de sensibilização de seu ouvinte. Ou, como afirma Pimentel⁷ “É porque somos capazes de ficcionar, de criar perceptos e afectos, de criar mundo, que estamos sempre em devir, em constante transformação”.

Compreende-se, nesse momento, não só o título deste capítulo, baseado em uma “Enfance rêvée”, justificando, por um lado, as questões e fatos incorporados à memória coletiva de Catherine, mas, ao mesmo tempo, acabam por se transformar em um ponto de vista de uma memória coletiva que se realiza em dupla construção: primeiramente, as lembranças privilegiadas pelas reminiscências atualizadas e, em um segundo momento, a transformação dessas rememorações em um discurso apreendido pelo narrador, fazendo então que esse processo intersubjetivo, ancorado na memória, dê uma “coesão narrativa”

⁶ DELEUZE, G. **O que é a Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1992. p.23

⁷ PIMENTEL, M. “Da memória à fabulação: por uma serialização do passado” In: **Gândara**: Literatura e violência. Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses Rio de Janeiro n. 2 2007, P.215 a 223.

a uma “coesão de vida”⁸, acabando, em última análise a delinear uma consciência temporal e histórica que o próprio narrador preserva e que o personagem adiciona à sua experiência de sujeito inscrito em um presente e em um futuro, como lembra Ricoeur:

En efecto, era importante situar la secuencia a la que están dedicados estos estudios [...] sobre el télon de una dialéctica más amplia, la de la conciencia histórica, en la que el pasado no se encuentra separado del futuro, dando por supuesto que el adjetivo “histórico” no califica una ciencia determinada, la ciencia histórica, sino la condición humana, o, como suele decirse, su historicidad. ¿Por qué llevar el marco de la discusión más allá del problema del “carácter pasado” del propio pasado? Porque todos los términos de la secuencia mencionada tienen que ver con el pasado y este solo adquiere el doble sentido de “Haber sido” y de no ser ya” en su relación con el futuro. [...] toda la terapéutica de la memoria herida descansa en esa prioridad de la relación del presente con **el futuro en lugar de con el pasado**⁹

Explica-se, inicialmente, a pretensa ordem “desordenada” de uma percepção do passado rememorado, já incorporada a um presente que, no entanto, busca subsistir – transformar-se em futuro? - pela reordenação das raízes familiares mais primitivas e de seu constante interrogar, interrogando as razões e sentidos intuídos pelas inúmeras mudanças e buscas ancestrais, durante séculos, que culminaram com o estabelecimento da família em Maurice (*Autrefois, à Rozillis ...*), a posterior falência e o retorno a Nice, universo ainda distante e, entretanto, raiz sólida de uma identidade sempre transitória, e de um espaço sócio-político cultural não reconhecido. Compreende-se, ainda, que o personagem, nesse caso, vê-se acudado entre mundos dialéticos e mesmo antinômicos, uma vez que, por um lado, mantém-se dentro de um cotidiano “real”, pontuado de racionalidade e de exercícios coercitivos impostos pela sociedade e, por outro lado, essa mesma lucidez permite-lhe transitar para um outro universo, igualmente coeso, no qual a sensibilidade, a emoção e a fabulação inerentes à condição humana desenham um outro projeto de existência substantiva, suportada pela busca de uma identidade familiar, a garantir, nas suas raízes, as condições culturais e existenciais que fortalecem o “seu” futuro.

Cria-se, assim, um espaço de narrativas paralelas, cuja manipulação temática e temporal conduz o leitor a tornar-se também um tecelão e tramar um novo destino para as inúmeras referências e notações que se imbricam: desde a existência do primeiro

⁸ RICOEUR, P. **La lectura del tiempo pasado**: memória y olvido. Madrid: Ediciones de La Universidad Autónoma de Madrid. 1999, p. 20.

⁹ RICOEUR, P. Idem, p. 23.

ancestral, a buscar novas terras e novos caminhos, passando pelas aulas de Filosofia ou as amizades de um Jean, estudante adolescente ou desertor do exército por não se prestar lutar na guerra da Argélia, ou estudante de Medicina na Inglaterra, ou, como servidor temporário no México, a cumprir, depois de formado, o seu serviço militar. Ou, finalmente, como eterno nômade que vai a Mauricio buscar as origens da família, reconstruindo os mesmos caminhos guardados pela memória de Catherine – e dos quais era um repositório - e, em contrapartida, buscando identificarem-se com algo que lhe preenchesse as lacunas da própria história-estória individual, sempre caleidoscópica, sempre recortada e plural.

Compreende-se aqui que esta multiplicidade - refletida pelo comportamento de um Jean sempre incomodado, sempre insatisfeito com seu lugar no mundo, sempre interrogando os recursos e processos globais que homogeneizam as diferentes manifestações culturais, transformando-as em “glocais”¹⁰ - determina, em última análise, a concretização de uma narrativa ímpar, a refletir um conceito mais global do moderno. Este, em vez de preocupar-se com as sequências históricas de transição da tradição para a modernidade e a pós-modernidade, focaliza:

A dimensão espacial e o relacionamento geográfico entre o centro e a periferia, nos quais as primeiras sociedades multirraciais e multiculturais se encontravam na periferia e não no centro. A diversidade cultural, o sincretismo e o deslocamento ocorreram inicialmente lá. As interdependências e o equilíbrio de poder, que desenvolveram entre Estado-Nação como a Inglaterra e a França e as sociedades coloniais, constituem um aspecto importante, ainda que negligenciado, da modernidade.¹¹

Afirma-se, nessa viagem ao interior das identidades e referências construídas, o papel das narrativas orais. Catherine, por exemplo, com a voz da memória, ratifica esse cruzamento e sua importância que, igualmente, vão transferir a Jean um novo olhar sobre o individualismo e a coletividade, sobre o local e o global, sobre, ainda, a razão e a emoção:

“Est-ce que je t’ai dit que j’avais appris à parler aux plantes?” La tante Cathérine était si loin de tout ce qui se passait. Les nouvelles qu’elle entendait à la radio la rendaient furieuse, “Des guerres, j’en ai trop vu, disait-elle. Celle de 1914 m’a pris mon frère, celle de 1940 ma soeur, qui est morte parce qu’il

¹⁰ FEATHERSTONE, M. **O desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo, identidade. São Paulo: Studio Nobel, SESC, 1997, p. 162, que emprega o neologismo como uma junção dos termos global e local, para se obter uma mistura destituída de uma identificação própria.

¹¹ Idem, ibidem, p. 164.

n'y avait plus rien à manger à Paris". Elle croyait au droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, elle détestait l'impérialisme anglais et le colonialisme français.¹²

("Eu te contei que aprendi a conversar com as plantas?" A tia Catherine estava longe de tudo que acontecia. As notícias que ela ouvia no rádio, deixavam-na furiosa. "guerras, já vi demais, dizia ela. Aquela de 1914 tirou-me meu irmão, aquela de 1940 a minha irmã, que morreu porque não havia mais nada para comer em Paris". Ele acreditava no direito dos povos para se organizarem e escolherem por eles mesmos, ela detestava o imperialismo inglês e o colonialismo francês.)

Este é um momento de cruzamento de elementos políticos e culturais, nos quais se pode reconhecer a interação das fronteiras e dos limites. De um lado, a fronteira político-ideológica, que nega os regimes de governo vivenciados e suas tristes conseqüências; de outro lado, seus limites e interferências na configuração de um projeto existencial de sobrevivência física e identitária, no qual a experiência cotidiana está pautada por uma não escolha, por um doloroso constrangimento – resultado e, ao mesmo tempo, razão desta inadequação cultural e ontológica a macular o exercício, identitário, estrangeiro e estranho, de estar-no-mundo que não reconhece. Para esse reconhecimento, é preciso redefinir a noção de cultura e sociedade por meio de um foco nos momentos ou processos produzidos na articulação das diferenças culturais. Tal reconhecimento seria um processo performático, ou seja, dinâmico e interativo, não pré-estabelecido pela tradição e pela fixidez da idéia de cultura como herança imutável, mas sustentado por um patrimônio constantemente em transformação, que aposta na adequação à complexidade e, ao mesmo tempo, à fluidez da vida contemporânea.

Tal dinamismo, imposto por um comportamento social aparentemente híbrido e desordenado - que a própria narrativa insiste em recuperar pela manutenção de histórias-estórias familiares e individuais fundidas em um tempo histórico igualmente superposto e desorganizado – induz à compreensão dos conflitos identitários não como uma tentativa de ruptura ou como uma opção excludente de outras vivências significativas mas como uma oportunidade de voltar ao passado, lá se municiando de uma substância e de uma adesão ao mundo familiar, que permita a esse personagem-viajante, suprir-se de raízes, de alimentos e de forças ontológicas, primitivas e ancestrais.

Jean, vencidas as inúmeras peripécias ou ritos de passagem que se impôs a sua formação de ser social e cidadão do mundo, ser nômade e culturalmente plural, busca o conteúdo do Outro (seja individual, seja cultural) para conhecer e assimilar sua alteridade

¹² R., p. 243.

- não pela exclusão e o não-entendimento, ou rejeição do entendimento, mas, sim, pelo apaziguamento das inúmeras interferências e condições que ai se dialogam.

Aliás, o próprio casamento de Jean com Mariam, uma refugiada algeriana que, assim como ele, busca fincar raízes em outro espaço-tempo que lhe reconheça, é um símbolo emblemático de uma simbiose e de uma assunção desta condição nômade e plural, que determinam a tessitura de um novo recorte existencial, costurado em uma acomodação das categorias e condições rígidas de modelos e padrões excludentes e ocidentalizados.

Talvez por isso, ou em conseqüência da busca e imposição de um apagamento de fronteiras, limites identitários e nacionalidades, o casal parte em viagem:

Le voyage à Maurice, c'était un peu leur lune de miel. Jean avait parlé d'Oran, pour voir la vieille ville, et la grande avenue où Mariam avait perdu ses pains. Mais elle n'a pas voulu. Peut-être qu'elle n'est pas prête à regarder son passé en face. Ou elle a peur que les militaires là-bas lui enlèvent son passeport français.¹³

(A viagem a Maurício era como uma espécie de lua de mel. Jean tinha sugerido Oran, para ver a cidade velha e a grande avenida onde Mariam tinha perdido seus pães. Mas, ela não quis. Talvez por não estar pronta para encarar seu passado. Ou, então, ela tem medo que os militares de lá lhe retirem seu passaporte francês.)

Maurício – não mais um não lugar, mas sim a ilha original, o tesouro escondido e o mundo a descobrir – tornam-se o alvo desse périplo físico e, ao mesmo tempo, interior, povoado de cheiros, lembranças adquiridas e fabricadas, a desenharem uma cartografia sensível, plena de referências e sentidos reatualizados pela memória de Catherine, arquivados pelo desconforto existencial de Jean – guardião responsável deste patrimônio eternizado na lembrança e na subsistência.

Para ele,

Maurice, c'était plus facile. C'est neutre. Il n'y reste plus personne du nom de Marro. Juste des fantômes, mais le soleil, l'éclat des plantes et l'indépendance toute neuve doivent bien venir à bout des fantômes.¹⁴
(Maurício era mais fácil. É neutro. Não existe mais ninguém com o nome de Marro. Somente os fantasmas, mas o sol, o brilho das plantas e a nova independência devem acabar com os fantasmas)

O eterno exílio se dilui: Maurício, o retorno às origens. A viagem, a busca infinita, a condição original revisitada, se somam para a construção de um novo patamar: aquele do homem que se reconhece pela memória ancestral, juntando, tal como um quebra-

¹³ R., p. 518

¹⁴ R., p.518

cabeça, as peças de seu retrato, de sua condição individual de sujeito contemporâneo e, ao mesmo tempo, símbolo de lacunas sociais, afetivas, culturais, psicológicas e existenciais. Jean parte em busca de um conteúdo maior e significativo de sua existência ao atender, preenchido de sol, de luz e de um calor tropical inebriante, intuitiva e sensivelmente, ao chamado da terra de seus ancestrais:

“Au fond du ravin la chaleur est étouffante. C’est un lieu perdu, séparé da la Maurice actuelle, si différent, Jean a le sentiment de voir avec les yeux de son aïeul ce qu’il a regardé il y a cent cinquante ans quand il est venu ici à la recherche du lieu de sa thébaïde. Um monde encore intact, ou il pouvait oublier avec Marie Anne et ses enfants la vindicte et la médiocrité, et sans doute son échec à faire fortune ..”¹⁵

(No fundo do vale o calor é escaldante. É um lugar perdido, separado da ilha Maurício atual, muito diferente; Jean tem a impressão de ver com os olhos de seu antepassado o que ele olhou a cento e cinquenta anos atrás, quando ele veio aqui à procura do lugar de sua solidão. Um mundo ainda intacto, onde ele poderia esquecer, com Marie Anne e suas crianças, a vingança e a mediocridade e, sem dúvida, seu fracasso em fazer fortuna ...)

Lá, Jean se depara com um estado original, recupera suas impressões e raízes mais profundas – guardadas pelo olhar de Catherine e pela sua presença, revigorante e curativa:

“Dans le silence, l’eau fait un bruit continu, très doux, très puissant. Jean est arrivé au Bout Du Monde, c’est ici que Catherine venait autrefois. Il lui semble sentir sa présence près de lui, entendre le bruit de ses pas. [...] Maintenant Jean s’arrête, le coeur battant, la tête pleine de vertige. Il est à l’endroit exact ou la vie de Catherine s’est interrompue, comme si elle y avait laissé une partie d’elle-même. Ce jour fatal du 1er. janvier 1910 quand avec sa famille elle a été chassée du paradis.”¹⁶

(No silêncio, a água faz um barulho contínuo, muito doce, muito vigoroso. Jean chegou ao Bout du Monde; é aqui que Catherine vinha antigamente. Parece-lhe sentir a presença dela perto dele, escutar o barulho de seus passos. [...] agora, Jean pára, com o coração batendo forte, a cabeça cheia de vertigens. Ele está no exato lugar onde a vida de Catherine foi interrompida, como se ela tivesse deixado ali uma parte dela mesma. Este dia fatal do 1º de janeiro de 1910, quando, com sua família, ela foi expulsa do paraíso)

A vertigem cede lugar a uma condição de êxtase e alumbramento que, completando os ritos de passagens individuais, concretiza, por extensão, o novo homem que dali renasce:

“Jean brûle de soif. Il s’est penché sur l’eau noire, Il a bu en écartant les feuilles et les herbes. Il est resté longtemps couché sur la roche tiède, jusqu’à ce que l’ombre tourne et emplisse de nouveau le ravin. Alors il remonte la rivière jusqu’au pont du chemin de fer. Un bus l’a ramassé un peu plus tard et, tandis qu’il descend la route cahoteuse vers Mahébourg, il se sent heureux

¹⁵ R., p. 521.

¹⁶ R., p. 521.

et libre, comme si l'eau du bassin du Bout du Monde l'avait lavé.”
(Jean queima de sede. Ele se agacha na água negra, bebe-a entre as folhas e ervas. Deita-se longamente sobre a rocha morna, até que a sombra gire e preencha novamente o vale. Então, ele sobe novamente o rio até o ponto da estrada de ferro. Um ônibus o recolhe mais tarde e, enquanto volta para Mahébourg, ele se sente feliz e liberto, como se a água da bacia do Bout du Monde o tivesse lavado.)

O batismo, a purificação, fazem parte de um ciclo de consumação de um projeto de busca de origens, de reatualização das memórias ancestrais e, sobretudo, de reconhecimento de si próprio. Os rituais de passagem e, ao mesmo tempo de iniciação, apontam para um processo especular, de busca de conteúdo, sentido e identidade que apagam, no tempo e no espaço, as diferentes categorias, recuperando, em contrapartida, os espelhos já embaçados pelo tempo e pela distância e que, entretanto, prometem uma possibilidade de salvação de si, do Eu sujeito e do Outro que lhe habita e, ao mesmo tempo, justificando o perpétuo nomadismo que o constringimento existencial impôs.

Assim, paira a última pergunta: *Ce qui a été peut-il être encore? Peut-on vivre à la fois dans plusieurs temps?* ¹⁷(Aquilo que foi pode, ainda, ser? Pode-se, ao mesmo tempo, viver em muitos tempos?)

Tal preocupação encontra seu eco e sua resposta na contínua peregrinação de Jean. Agora, fortalecido e alimentado de uma nova – mas ancestral e primitiva – substância, Jean se dispõe a buscar, no cartório da cidade, indícios de sua família, do nome que carrega e que, como depositário, poderá, ao mesmo tempo, espelhar, garantir e eternizar:

“Le premier tome n'a rien donné. Jean ouvre le deuxième, où sont recensés les transferts de sepulture. En 1847, le cimetière central de Port Louis a été déplacé pour la construction des bâtiments de l'Administration, et toutes les tombes transférées à l'ouest. Et là, tout un coup, à la deuxième page, Jean voit le nom de Marro. Écrit sans prénom, sans date, sans qualité. Juste ceci: Marro. Et le chiffre 337, le numéro de la concession.” ¹⁸

(O primeiro livro não tinha nada. Jean abre o segundo, onde estão anotadas as transferências de sepulturas. Em 1847, o cemitério central de Port Louis foi deslocado para a construção dos edifícios da Administração e todos os túmulos transferidos para oeste. E então, inesperadamente, na segunda página, Jean vê o nome Marro. Escrito sem prenome, sem data, sem qualidade. Somente isso: Marro e o nº 337, o número da concessão)

A resposta a todas as perguntas irrespondidas, a todas as dúvidas acumuladas; todos os medos ou lacunas se transformam e se resolvem pela última etapa desta *via crucis* da modernidade: Jean reencontra a lápide com o nome Marro:

¹⁷ R., p. 529.

¹⁸ R., p. 531.

“Au centre de la dalle, gravé au ciseau, encore très lisible malgré le temps et l’abandon, Il y a juste le nom MARRO. Jean n’avait pas espéré pierre plus simple et plus belle pour Jean Eudes et Marie Anne. Cette grande dalle noire posée sur la terre, éclairée par la lumière du soleil, avec le vent de la mer qui froisse le feuillage des arbres alentour. Comme s’il n’y avait personne avant, personne après eux. C’est une impression mystérieuse et simple à la fois. C’est ici, sous cette dalle, et nulle part ailleurs, que survit le rêve de Rozillis.”¹⁹

(No centro da pedra, entalhado, mas ainda lisível apesar do tempo e do abandono, tem somente o nome MARRO. Jean não tinha esperado lápide mais simples e mais bela para Jean Eudes e Marie Anne. Essa grande lápide negra, colocada sobre a terra, clareada pela luz do sol, com o vento que escorrega na folhagem das árvores próximas. Como se não tivesse ninguém antes, ninguém depois deles. É uma impressão simples e misteriosa ao mesmo tempo. É aqui, sob essa lápide, e não mais em outro lugar, que sobrevive o sonho de Rozillis.)

E compreende então que um ciclo identitário se completa e se consuma pelo reencontro e revivescência das raízes mais profundas e mais simbólicas, que determinam esse reconhecimento do Outro e de si próprio neste Outro, garantindo, inclusive, a possibilidade de sonhar e de se manter acima da constrangedora realidade. Aqui, um nome – MARRO – resiste ao tempo, às intempéries físicas, sociais, morais, e passa a marcar, ainda que numa conjuntura relacional, uma identidade e uma diferença que se distanciam dos padrões cristalizados dos desenhos representativos da contemporaneidade. Tais padrões se perpetuam em um tempo atemporal e em um espaço igualmente significativo, mas, nesse momento, a-histórico, porque é pluridimensional, multisimbólico e, sobretudo, pleno de uma substância universal e sensível – que apazigua as contradições e as lacunas nascidas das incessantes buscas pelos outros espelhos quebrados; estes que espelham uma imagem caleidoscópica, sempre recortada, em construção e em sentido também plural.

Nesse momento, a visão tradicional de individualidade é diluída em favor de um deslocamento de realidades sonhadas e perseguidas; estas, ainda que apontem para um estranhamento social – assim como Jean, que sempre experimentou um grande desconforto face às instituições mais rigorosas e padronizadas – apontam também para o desmoronamento das fronteiras entre o público e o privado, o social e o individual, revelando, assim, aquilo que está oculto por sua própria ausência. Assim, compreende-se, por conseqüência, o reconhecimento da diferença e das diversidades culturais, em

¹⁹ R. p. 532

oposição a um universo cultural organizado e mantido pela tradição que, no entanto, desconhece a cultura e as manifestações do homem como legítimas presenças da ambivalência, das fronteiras sutis e subjetivas do exercício humano de se identificar cultural e socialmente.

Assim, a perpetuação deste dinamismo e deste constante recomeçar tem para sua existência, a permanência do próprio ritual de busca e interrogações, de viagens e de nomadismo, de exílios e de cidadania, como a assegurar a permanência dos laços e traços familiares a partir de um investimento e de aposta na memória sempre alimentada pelos desígnios de uma sacralização atualizada na outorga das identidades até então reconhecidas, até então mantidas pelo exercício de um viver renovado.

Por isso, talvez, o narrador interrompa essa história-estória não como um fim, mas como outra possibilidade de perpetuação, com outra vida a projetar os sonhos adormecidos de Marro, que sobrevivem em Rozillis.

“Cette nuit, dans la petite chambre blanchie à la chaux où le vent agite le tulle, Jean et Mariam feront l’amour très doucement, très longtemps, jusqu’à toucher ce point, ce tressaillement lumineux que personne ne peut expliquer et que les vivants atteignent quelquefois, et qui scelle leur futur. Plus tard, longtemps après, Mariam dira que c’est le moment où Jemima-Jim est né, l’instant qui a tout commencé, quand est apparu un visage nouveau sur ce courant de leur histoire.

(Esta noite, no pequeno quarto clareado pelas velas, onde o vento agita os telhados, Jean e Mariam vão fazer amor docemente, por muito tempo, até tocar aquele ponto, aquele êxtase luminoso que ninguém pode explicar e que os vivos, algumas vezes, atingem e que sela seus futuros. Mais tarde, muito tempo depois, Mariam dirá que foi nesse momento que nasceu Jemima-Jim, o instante em que tudo começou, quando apareceu um novo rosto no caminho desta história.)

Jemima-Jim, futuro filho de Jean e Mariam, receberá, ele também, a tarefa de garantir a identidade e o destino de seus ancestrais e de, por ele próprio, construir sua história, também intemporal, também simbólica e ritualística como os mitos e símbolos que, por ele, serão revisitados.

Aliás, todo esse processo de ficcionalização de realidades diferentes, mas que se dialogam, constitui um exercício de restauração e manutenção de realidades culturais, cada uma no seu espaço de origem, mas, ao mesmo tempo, cada uma se manifestando

como um conjunto de traços identitários próprios²⁰. Estes, instrumentalizados por uma linguagem e um discurso literários assinalam, suportam e apaziguam a dolorosa ambiguidade dessa modernidade vivenciada na dor de uma colonização e de uma busca da consciência cultural.

Resumindo essas ponderações ainda incompletas a guisa de uma conclusão sempre inacabada, cumpre lembrar que a análise aqui alinhavada conduz a uma visada não só literária, mas também cultural, em que os olhares se voltam para a compreensão e valor de uma produção distanciada pelo espaço de uma realidade geográfica, mas, entretanto, muito próxima do ponto de vista de interações e diálogos. O prosador-poeta sente cada vez mais que a literatura deve apreender as inúmeras possibilidades do real, substituindo a cosmovisão tradicionalmente coerente e organizada, por outro olhar que antecipa e oferece um universo significativo, um mundo existencial no qual se privilegia o que existe significativamente, a partir de uma percepção através de traços sensíveis da experiência pessoal, transformadora.

Nesse sentido, pode-se inferir que o conceito de transculturação, antecipado por Ortiz e consolidado por Rama, acolhe e reconhece o trabalho de Le Clezio, ainda que não ligado explicitamente à América Latina, como exemplos de uma transculturação narrativa visto que esse procedimento desenha um processo de transformação da literatura, em que o escritor se apodera de uma linguagem sem cair na armadilha de usar linguagens diferentes, a do narrador e a do personagem.

Mais uma vez: o discurso poético, literário, não reconhece ou abriga diferenças e oposições. A partir das ambiguidades, especificidades, contornos e identidades próprias à sua linguagem e sua condição criadora, a literatura, através de seu projeto de ficcionalização de uma história/estória, faz sobreviver os povos e sua substância, sua essência condensada, dinâmica e mutante, mas, sempre essência! Este escritor, dentre outros, (re) cria uma nova história, ficção-escritura, com novas raízes, agora destituídas de um poder ou de exclusões impositivas para fazer valer um projeto maior, no qual os limites serão as características imanentes a cada personalidade revisitada pela lembrança e ficcionalizada pela palavra escritural que dialoga em favor da integração e reatualização

²⁰ Ainda que o tema da identidade e das questões pós-colonialistas não seja objeto de análise aprofundada nesse trabalho, apontamos a presença de textos e reflexões pertinentes, esclarecedores de inúmeras características e condições entre as diferentes sociedades e seus graus de relacionamento. A título de exemplo, lembramos os estudos de Benedict Andersen, Homi Bhaba, dentre outros. Aqui, preferimos salientar o diálogo com os críticos e estudiosos latino-americanos, estabelecendo um processo de interação e convivência mais próximas ideológica e culturalmente.

buscadas e do modelo de “família” transcultural que se acredita ainda conceber em uma prática, utópica mas generosa na sua projeção humanitária e universalizante.

Inconcluindo essas anotações, a epígrafe que anuncia esse texto, agora tem seu sentido, sua justificativa e sua força regenerativa que fortalece o homem, seu lugar de fala e sua história, fortalecendo também suas verdades e suas revelações. Jean - a partir de um lugar de fala construído artesanalmente pela memória ficcional de um cuidadoso, apaixonado e criativo Le Clezio - ao ser feito história, escolheu também ter história e fez dela uma apaixonada busca das origens; uma revelação única e “irrepetível” de seu estar e permanecer, eternamente, no mundo. Provavelmente, uma nova viagem, um novo nômade, um eterno exílio ...

Referências Bibliográficas

ACHUGAR, H. **La Biblioteca em ruínas**: Reflexiones culturales desde la Periferia. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

BONNEFOY, Y. **Diccionario de mitologias**. Barcelona: Edition Backlist, 2010.

DELEUZE, G. **O que é a Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1992.

FEATHERSTONE, M. **O desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo, identidade. São Paulo: Studio Nobel, SESC. 1997.

LE CLÉZIO, J-M. G. **Révolutions**. Paris : Gallimard. 2003.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PAGEAUX, D.-H. **Musas na encruzilhada**: Ensaios de Literatura Comparada (Coordenação de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva e Rosani Umbach). Santa Maria-RS: Editora da UFSM/URI, 2011.

PAREYSON, L. **Verdade e Interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

PIMENTEL, M. Da memória à fabulação: por uma serialização do passado. In: **Gândara**: literatura e violência. Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses Rio de Janeiro, n. 2, 2007.

REIS, L. **América Latina** – integração e interlocução. Rio de Janeiro: 7 Letras; Santiago, Chile: Usach, 2011.

RICOEUR, P. **La lectura del tiempo pasado**: memoria y olvido. Madrid: Ediciones de La Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 18.11.2014

Letras & Letras

O insólito na literatura e a cosmovisão africana

The insolite in the literature and the African worldview

Débora Jael R. Vargas*
Regina da Costa da Silveira**

RESUMO: O objetivo deste trabalho é destacar os posicionamentos dos estudiosos africanos Harry Garuba, poeta e professor da Universidade de Cape Town, na África do Sul, e de Wole Soyinka, escritor, poeta nigeriano e professor de literatura, sobre a classificação dos textos africanos em categorias literárias europeias e americanas. No presente texto, apresentaremos o realismo animista, de acordo com Harry Garuba (2012), expressão que define a produção literária que advém de um “inconsciente animista”. Trata-se de uma expressão que aqui será aproximada à ideia de “cosmovisão africana”, defendida por Wole Soyinka (1976). Nesse sentido, empreendem-se análises de textos africanos à luz dos conceitos que emanam de estudos teóricos do próprio continente africano, com o objetivo de evidenciar as diferenças e, assim, evitar o silêncio das vozes e o apagamento das narrativas literárias que constituem a memória do continente.

PALAVRAS-CHAVE: Insólito ficcional. Categorias literárias. Realismo animista. Cosmovisão africana.

ABSTRACT: The aim of this paper is to highlight the perspectives of African scholars Harry Garuba, who is a poet and a professor at the University of Cape Town, South Africa, and Wole Soyinka, also a writer, a Nigerian poet and a professor of literature, regarding the classification of African texts in European and American literary categories. In this paper, we present the *animist realism*, which is, according to Harry Garuba (2012), an expression that defines the literary production that comes from an "animist unconsciousness." It is an expression which here will be joined to the idea of "African cosmovision", as proposed by Wole Soyinka (1976). Hence, African texts are analysed, in light of theoretical concepts emanating from the African continent itself, aiming to emphasize the differences, and thus, to avoid the silence of the voices and the deletion of the literary narratives that constitute the memory of the continent.

KEYWORDS: Fictional insolite. Literary categories. Animist realism. African cosmovision.

1. O insólito ficcional

As narrativas que contêm elementos insólitos, ou seja, aqueles que subvertem a realidade, que são incomuns, não habituais ou sobrenaturais podem ser agrupadas sob a categoria do “insólito ficcional”, de acordo com Flávio Garcia (2012). Assim, gêneros como o fantástico, o maravilhoso, o estranho, o realismo mágico, o realismo animista “e, ainda, de toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva...” (GARCIA, 2012, p. 14) fazem parte desse insólito ficcional. A essa categoria pertenceriam também os textos africanos do realismo animista. No entanto, apesar de esses textos também apresentarem a “irrupção do insólito”, numa perspectiva não africana – como a atuação e influência dos antepassados na rotina dos vivos, os rituais que alteram a ordem natural do mundo, a

crença em amuletos, entre outras crenças – parece-nos que há uma diferença entre os modos de concepção dos gêneros da literatura do insólito ocidental, americano e africano.

Num exame inicial, temos como principais gêneros da “irrupção do insólito”: o *maravilhoso*, o *estranho* e o *fantástico* na perspectiva europeia, o *realismo maravilhoso* na perspectiva hispano-americana, e o *animismo* e o *realismo animista* na perspectiva africana.

David Roas (2011) sintetiza o trajeto da literatura “mágica” na cultura ocidental, afirmando que, a partir do Iluminismo do séc. XVIII, o ocidente rompeu com o pensamento “mágico”, com a “possibilidade da impossibilidade”. Com o advento do romance histórico que se centrou no real em detrimento do mito, como um avanço de uma era da percepção da natureza para o realismo científico, o insólito passou a ser uma reação da literatura diante dessa “evolução” ou desse abandono do pensamento mágico. O abandono do mágico ocorreu em prol de “uma razão homogeneizante que organiza nossa percepção do mundo e de nós mesmos” (ROAS, 2011, p.14, tradução nossa).

O real, que era compreendido por três diferentes explicações, a ciência, a religião e a superstição, foi reorganizado pelo Racionalismo do séc. XVIII, sendo a partir de então “a razão a única via de compreensão do mundo” (ROAS, 2011, p.15, tradução nossa), inclusive na produção literária. O romance passou a abordar essa concepção realista, com ênfase na expressão do cotidiano. Essa visão de três etapas diferentes de concepção do mundo, embora não seja mencionada por David Roas nessa obra, foi apresentada por Freud no texto “Animismo, Magia e onipotência das ideias” (2006).

Sendo assim, “Frente al sentimiento avassallador de aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza” (José María Merino *apud* ROAS, 2011, p.14). Ou seja, a racionalidade imposta pela era científica afastou o homem dos acontecimentos “mágicos”, mas não pôde retirar dele a emoção (ROAS, 2011, p.17).

Nesse contexto, coube à literatura conceder refúgio à emoção do sobrenatural que fora expulso da vida (ROAS, 2011, p.17), iniciando a estética do “sublime” que incluía o extraordinário, o maravilhoso e o surpreendente, com ênfase no grotesco e no estranho. Esse grotesco ou lado obscuro proposto pela literatura é uma representação do lado obscuro da realidade, como aquelas questões que a razão não podia explicar, o que deu surgimento ao romance gótico, cuja estética do medo agia como uma defesa contra o desconhecido, já que a religião também não servia mais para explicar a realidade (ROAS, 2011, p.18-19).

Seguindo-se ao romance gótico, surgiu o conto fantástico numa abordagem mais próxima do real, como uma estética em que o sobrenatural se projeta sobre o normal e o natural e “confia na ideia de um universo estável regido por leis fixas e imutáveis” (ROAS, 2011, p.20).

Cuando el lector se cansó de aquellas historias macabras ambientadas en castillos en ruinas y en una brumosa Edad Media demasiado lejana como para poder tomarla en serio, los autores románticos empezaron a trasladar sus historias al presente y, sobre todo, a ámbitos conocidos por el lector, para hacer más creíbles y, a la vez, más impactantes los hechos relatados (ROAS, 2011, p.20).

Na América Hispânica, há o conceito do real maravilhoso, apresentado por Irlemar Chiampi (2008), que buscou a contribuição de Alejo Carpentier, observando que o autor identificou “concretamente uma entidade cultural, cujos traços da formação étnica e histórica são a tal ponto estranhos aos padrões racionais que se justifica a predicação metafórica do maravilhoso ao real” (CHIAMPI, 2008, p.35). Carpentier advoga uma “leitura do real, controlada pela razão, mas motivada pela fé”, isto é, em vez de uma “busca imaginária do maravilhoso”, uma fantasia como pretendiam os surrealistas, deve-se “avançar uma redefinição da sobre-realidade”, constituindo “uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê” (CHIAMPI, 2008, p.35-36).

Desta maneira, a narrativa do real maravilhoso contém essa combinação “imanente ao real” que não é um retorno ao real, mas uma forma de “expressar uma ontologia da América, ou sua essência como entidade cultural” (CHIAMPI, 2008, p.37).

Esses conceitos, tanto do fantástico quanto do real maravilhoso, na medida em que são técnicas ou estratégias narrativas para a construção de um outro “mundo”, parecem não ser adequados para uma análise dos textos africanos, cuja estratégia narrativa, o realismo animista, está diretamente relacionada com o modo de pensar e viver a realidade, num contexto que Harry Garuba (2012) denomina “inconsciente animista”. Nesse contexto, a produção literária está inserida numa esfera maior, que é a da produção material na qual se manifesta o pensamento animista – “o materialismo animista”.

2. O realismo animista

De acordo com Harry Garuba (2012), as atividades das esferas materiais, como a da produção econômica, incorporam o modo de pensamento animista em suas atividades. E essa tem sido uma prática das elites da sociedade nigeriana, tanto a elite tradicional

quanto a elite moderna pós-independência, que incorporaram os elementos da modernidade, sejam científicos, tecnológicos ou políticos, em *sua matriz do ritual tradicional e da cultura*. E se essas esferas da vida material incorporam o pensamento animista, essa prática se manifesta também nas esferas da vida social e na produção cultural (GARUBA, 2012, p.241). Ao estruturar essas esferas, tornou-se a força motriz na formação da subjetividade coletiva (GARUBA, 2012, p. 242): é essa força que o estudioso denomina “inconsciente animista”.

A partir dessas considerações, Harry Garuba (2012) afirma que o animismo possibilita significações que têm sido utilizadas na produção literária e em estudos sobre a cultura e sociedade africanas. Essas possibilidades de significação tornam-se, na criação literária, estratégias de representação e técnicas narrativas que permitem *transposições e transgressões de fronteiras e identidades*, tendo como base (ou superestrutura) uma *concepção animista da realidade do mundo*.

Como exemplo de representação narrativa *inerente à concepção de mundo animista*, Garuba menciona o personagem Melquíades e seus “lingotes mágicos” em *Cem anos de solidão*: “As coisas têm vida própria”, apregoava o cigano com áspero sotaque, “tudo é questão de despertar a sua alma.” (MÁRQUEZ, 1971, p.8). Para o autor, os escritores da América Latina fazem parte do grupo que mais “tirou proveito” das representações que a concepção animista do mundo proporciona.

Assim, a técnica ou estratégia da narrativa consiste em “dar uma dimensão concreta a ideias abstratas”, ou seja, representar uma ideia por meio de elementos materiais, de espíritos ou entidades ancestrais, dando a *dimensão espiritual* aos objetos materiais que o animismo impõe. (GARUBA, 2012, p. 244). No entanto, se essa técnica ou estratégia estrutura toda a narrativa, defini-la como animista já não é suficiente, de acordo Garuba. Embora o termo *realismo mágico* seja o mais utilizado para caracterizar essas narrativas, o professor acredita ser um conceito “demasiado estreito para descrever a multiplicidade das práticas de representação que o animismo autoriza” (*Ibidem*, p. 244).

Para explicar o que é essa *materialização de ideias* no contexto animista da vida africana, Garuba traz um exemplo de sua infância. Quando menino, escutou a avó rogar uma praga a um parente que estava embriagado, desejando a “quem quer que tivesse plantado uma taça dentro do seu estômago, que necessitava estar eternamente cheia de vinho, nunca deveria prosperar” (GARUBA, 2012, p. 244). Ele diz que essa é uma prática usual na cultura africana, uma prática linguístico-cultural de materializar ideias. Assim, o modo de representação animista que estrutura os textos africanos não pode ser

classificado como pertencente ao realismo mágico como tem sido difundido, pois não é apenas um modo de representação, é uma “estrutura profunda”, o *inconsciente animista*, que está na sua base:

Dentre os vários termos que vêm sendo utilizados para nomear essa prática representacional, o nome realismo mágico é definitivamente o mais difundido. E a atualidade desse termo deriva, obviamente, do imenso sucesso de escritores do realismo mágico latino-americano (GARUBA, 2012, p.244).

No livro *Mith, Literature and the African World* (1976), o professor e escritor nigeriano Wole Soyinka destaca, no prefácio, a necessidade de os africanos desenvolverem uma autoapreensão do mundo africano que seja livre dos valores dos “outros” (SOYINKA, 1976, p.viii). O autor analisa elementos sobre mito e ritual em textos literários com o objetivo de transmitir essa ideia de “apreensão” do mundo africano, que tem sido, nas palavras de Soyinka, “maliciosamente convidado a um segundo período de colonialismo”, que ocorreria, atualmente, por meio da aceitação de um modelo de África negra que carrega uma apreensão do mundo, da história, de um sistema de valores que é do “outro”.

Nós, negros africanos, temos sido convidados a nos submetemos a uma segunda época da colonização – desta vez por meio uma abstração universal-humanoide definida e conduzida por indivíduos cujas teorias e prescrições são derivadas da apreensão de *seu* mundo e *sua* história, *suas* neuroses sociais e *seus* sistemas de valores. É tempo, claramente, de responder a essa nova ameaça, cada um em seu próprio campo. (SOYINKA, 1976, p. x) ¹

A essa ideia, junta-se o escritor nigeriano Chinua Achebe², citado por Anthony Kwame Appiah³, em *African Philosophy and African Literature* (2006, p. 538), referindo-se ao papel dos escritores africanos:

É verdade, claro, que a identidade Africana ainda está em formação. Não há uma identidade final do que é ser Africano. Mas, ao mesmo tempo, há uma identidade vindo à existência. E isso tem um certo contexto e um certo significado. Porque, se alguém me encontra, por

¹ “We black Africans have been blandly invited to submit ourselves to a second epoch of colonisation - this time by a universal-humanoid abstraction defined and conducted by individuals whose theories and prescriptions are derived from the apprehension of *their* world and *their* history, *their* social neuroses and *their* value systems. It is time, clearly, to respond to this new threat, each in his own field.” (SOYINKA, 1976, p.x). A tradução desse trecho é nossa, assim como todos os outros neste artigo.

² Chinua Achebe nasceu em Ogidi, Nigéria, em 1930. É um dos mais respeitados escritores africanos da atualidade. Atuou na diplomacia durante os conflitos entre o governo da Nigéria e o povo ibo, no final da década de 1960. Em 2002, foi agraciado com o Prêmio da Paz oferecido pela Feira de Frankfurt, na Alemanha. Em 2007, recebeu o Man Booker International, um dos mais importantes prêmios das literaturas de língua inglesa. Disponível no site da Companhia das Letras: <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02725>>. Acesso em: 14 maio. 2014.

³ APPIAH, Anthony Kwame. African Philosophy and African Literature. *Apud* WIREDU, Kwasi (editor). A Companion to African Philosophy.

exemplo, em uma loja em Cambridge [Inglaterra], e diz: "Você é da África?", isso quer dizer que a África significa algo para algumas pessoas. Cada uma dessas marcas tem um significado e, uma punição e uma responsabilidade. Todas essas marcas, infelizmente para o homem negro, são marcas de deficiência... Eu acho que é parte do papel do escritor incentivar a criação de uma identidade Africana⁴.

Nesse contexto, Soyinka sugere que a crítica literária pode desempenhar importante papel nesse tempo de "autolibertação" da África.

A "promiscuidade" [de ideias] que a prática da crítica literária por vezes sugere irá desempenhar o seu papel nessa disputa cujo tempo, quando nos lembramos de que estamos em uma fase definitiva de autolibertação Africana, é particularmente crucial. (SOYINKA, 1976, p. x)⁵

Considerando as declarações de Soyinka, que além de escritor e professor é também um profundo pensador e crítico de seu país, e a partir dos estudos de Harry Garuba (2012) sobre o pensamento animista, vislumbramos a necessidade de olhar a África e ler os textos produzidos nesse continente com a ajuda e as diretrizes propostas pelos pensadores africanos, sob o risco de mantermos um modelo de leitura e análise que contenha resquícios de um eurocentrismo estigmatizante.

Sobre as diferenças entre os pensamentos ocidental e africano, Soyinka (1976) analisa a produção teatral e discorre sobre as principais diferenças entre a abordagem africana e a europeia.

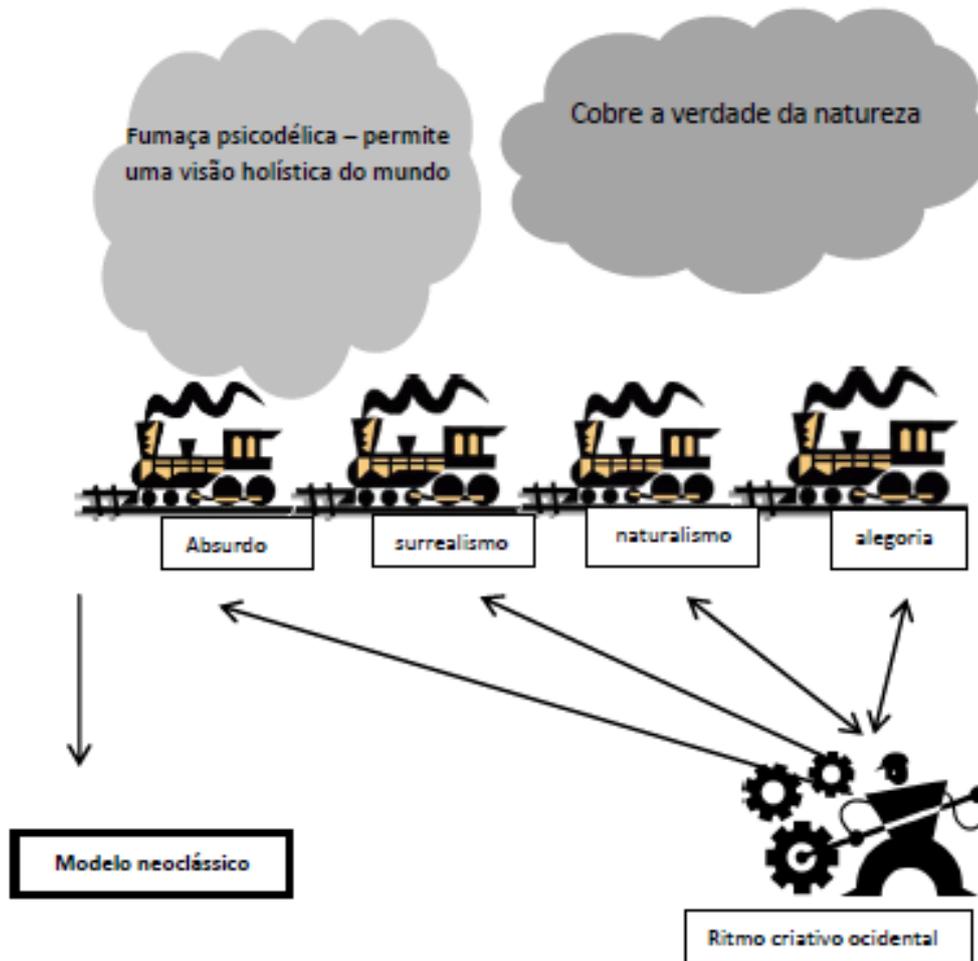
Para esse autor, a diferença está no hábito do pensamento europeu de compartimentalizar ideias, selecionando, periodicamente, alguns aspectos da emoção humana, da observação de um fenômeno, de uma intuição metafísica ou de uma dedução científica e transformá-los em "mitos separatistas" ou "verdades" sustentadas por uma superestrutura de analogias, expressões idiomáticas e modos de análise (SOYINKA, 1976, p. 37).

Para explicar esse "sistema", o autor faz uma analogia com uma máquina que elabora internamente e "sopra as fumaças" de diferentes períodos da compreensão que o homem tem do mundo:

⁴"It is, of course, true that the African identity is still in the making. There isn't a final identity that is African. But, at the same time, there is an identity coming to existence. And it has a certain context and a certain meaning. Because if somebody meets me, say, in a shop in Cambridge [England], he says "Are you from Africa?" Which means that Africa means something to some people. Each of these tags has a meaning and, a penalty and a responsibility. All these tags, unfortunately for the black man, are tags of disability... I think it is part of the writer's role to encourage the creation of an African identity."

⁵"The whoring profession which the practice of literary criticism sometimes suggests will hopefully play its part in this contest whose timing, when we recall that we are at a definitive stage of African self-liberation, is particularly crucial." (SOYINKA, 1976, p.x).

Imagine um motor a vapor que se engrena entre estações muito próximas. Na primeira estação, ele pega um lastro de alegoria, soltando baforadas até a próxima, que emite uma cortina de fumaça sobre a paisagem eterna das verdades da natureza. Na próxima estação, ele é carregado com uma espécie diferente de registros, que podemos chamar de madeira naturalista, emitindo baforadas até uma parada no meio do caminho onde ele se enche com o combustível sintético do surrealismo; a partir deste ponto, uma outra visão de mundo, holística, é vislumbrada e declarada através da fumaça psicodélica. Uma nova remessa de carvão do absurdo o atrai para a próxima estação, da qual se afasta, sem emitir nenhuma fumaça e nenhum fogo, até que se desvia rapidamente ao longo das trilhas construtivistas e é rebocado de volta para o ponto de partida por um motor neoclássico⁶. (SOYINKA, 1976, p. 37)



⁶ “You must picture a steam-engine which shunts itself between rather closely-spaced suburban stations. At the first station, it picks a ballast of allegory, puffs into the next emitting a smokescreen on the eternal landscape of nature truths. At the next station, it loads up with a different species of logs which we shall call naturalistic timber, puffs into a half-way stop where it fills up with the synthetic fuel of surrealism, from which point yet another holistic world-view is glimpsed and asserted through psychedelic smoke. A new consignment of absurdist coke lures it into the next station from which it departs, giving off no smoke at all, and no fire, until it derails briefly along constructivist tracks and it is towed back to the starting-point by neo-classic engine.” (SOYINKA, 1976, p. 37).

A essência da diferença entre o drama ocidental e o africano, segundo Soyinka, não é simplesmente a de estilo ou a forma e não está restrita à produção teatral. Trata-se uma diferença entre duas “visões de mundo”:

Uma diferença entre uma cultura cujos artefatos são evidências de um entendimento coeso de verdades irredutíveis, e outra cujos impulsos criativos são dirigidos por períodos dialéticos. (SOYINKA, 1976, p. 38)⁷

Essa distinção reflete o abandono, por parte da crítica ocidental, de uma cultura que seja definida pelo homem como parte do todo universal:

A crítica dramática ocidental reflete, habitualmente, o abandono de uma crença na cultura definida pelo conhecimento que o homem possui da relação imutável e fundamental, entre ele e a sociedade, dentro do contexto maior do universo observável. (SOYINKA, 1976, p. 38)⁸

O drama africano, por outro lado, reforça a existência do homem como ser individual e universal, com consciência de sua existência no Cosmos e na comunidade. Como exemplo da “visão de mundo” (cosmovisão) africana, Soyinka apresenta a peça *Oba Koso*⁹, produzida em Iorubá, um dos idiomas da Nigéria. Nessa peça, o tirano rei Sango (Xangô) age de maneira desonesta com seus guerreiros mais poderosos, incitando-os a um duelo com a finalidade de enfraquecê-los, de maneira que não representem ameaça ao seu poder, pois um deve morrer. O guerreiro vencedor, no entanto, poupa a vida do derrotado e eles se tornam, individualmente, mais fortes. Sango novamente organiza outro duelo cruel no qual o vencedor massacra seu oponente, e, descobrindo os planos de Sango, decide invadir e tomar a cidade do rei. Sendo derrotado, Sango é abandonado por seus seguidores, não sem antes promover uma matança entre eles. O rei, em desespero, decide enforcar-se, e, mesmo assim, é deificado por seus seguidores, que declaram *Oba Koso* (que significa: o rei não se enforcou). No final da estória, Sango ascende ao céu dos deuses Iorubá (SOYINKA, 1976, p.56-57).

Essa representação da estória de Sango transmite importantes aspectos das representações africanas. Seguindo os comentários de Soyinka sobre o drama (1976, p.

⁷“It is representative of the essential differences between two world-views, a difference between once culture whose very artifacts are evidence of a cohesive understanding of irreducible truths and another, whose creative impulses are directed by period dialectics” (SOYINKA, 1976, p. 38).

⁸“Western dramatic criticism habitually reflects the abandonment of a belief in culture as defined within man's knowledge of fundamental, unchanging relationship between himself and society and within the larger context of the observable universe.” (SOYINKA, 1976, p. 38).

⁹ *Oba Koso* is printed in Duro Ladipo, *Three Yoruba Plays* (English adaptation by Ulli Beier), Mbari Publications, Ibadan, 1964 (*apud* SOYINKA, 1976, p.55).

57-58)¹⁰, podemos destacar a questão da deificação de Sango, mesmo após cometer tantas maldades. O que se evidencia aqui é uma reelaboração da vida e das maldades do rei: como representante simbólico de um povo, o desejo e a força da comunidade estão inscritos no drama, sem que uma “seleção moral simplista” decida quais as energias da natureza devem vir em auxílio desse emissário: podem tanto ser boas quanto más. Os excessos e a fraqueza do rei também atendem a uma demanda cíclica, na qual existe uma “tensão eterna” entre força e fraqueza, entre bem e mal, e até os aspectos amorais do protagonista atendem a essa demanda, como representação das forças da Natureza em toda a sua diversidade.



Figura 1 – Sango, o deus Iorubá do relâmpago.¹¹

A questão da continuidade é o fio condutor da peça, de acordo com Soyinka (1976, p. 59), pois os personagens fundem-se com os elementos da Natureza, buscam nela sua força, apelando para “a memória de sua origem comum”, como declara o personagem *Timi*, um dos generais de Sango:

Eu venho neste dia para a cidade de Ede / É o vento suave que fala,
sopra em minha direção / Espíritos de enxames de cupins falam,
movem-se na minha direção / Duzentas vigas apoiam a casa / Duzentos
lagartos apoiam a parede / Que todas as mãos se levantem para me
sustentar...¹²

As forças na Natureza são convocadas por *Timi* que, assim como o rei, tem acesso aos mistérios do cosmos – *skirting the rim of that heart of cosmic mysterie* (p.59). Estar

¹⁰ “Such passages and their counterparts are essential to a sense of realistic health in the community; they embody, it should also be remembered, the conjurative aspects of nature-mysteries and the origin of the race... the strength of the community its insistent will is written into the poetry of such tragedy. If the protagonist is their symbolic representative through the abyss of origin no simplistic moral selectivity can decide what energies may be conjured from nature to aid the emissary. Sango dares the symbolic abyss of transition on behalf of his people, the resources which he calls upon for his passage of terror must be both good and evil. His tragic excess and weakness fulfil the cyclic demand on, and provoke the replenishment of choric (communal) energies and resilience.”(SOYINKA, 1976, p. 57-58).

¹¹Disponível em <http://oloolutof.wordpress.com/2012/12/19/short-history-of-sango-oba-koso/>.

¹² Trecho do *Oba Koso* apud SOYINKA, 1976, p. 59. “I come this day to Ede town / It is the gentle wind that says, blow towards me / Spirits of swarming termites say, swarm towards me / Two hundred rafters support the house / Two hundred lizards support the wall / Let all hands be raised to sustain me...”

unido à Natureza e, através da morte, unir-se ao universo e retornar é uma das características da visão africana: *the cosmogony coming-into-being* (p. 26):

Comumente reconhecido pela maioria, na metafísica Africana são os três mundos que já discutimos: o mundo do ancestral, o mundo dos vivos e dos que ainda não nasceram... [e] o quarto espaço, o continuum escuro de transição, onde ocorre a inter-transmutação da essência-ideal e da materialidade.¹³

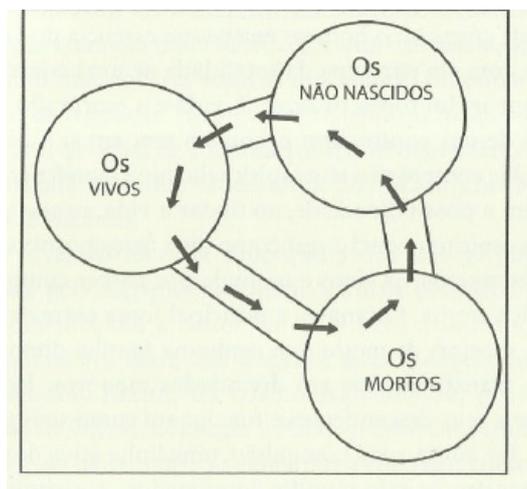


Figura 2 – A cosmologia africana, segundo Soyinka.¹⁴

A questão do tempo também está inserida nessa visão. De acordo com Reis (2011):

Esses três mundos não constituem entidades separadas, já que o sistema de pensamento ioruba baseia-se na simultaneidade dos tempos, o que faz com que os mortos, os vivos e os não nascidos habitem um tempo em que a periodicidade é ignorada (REIS, 2011, p. 65).

Essa cosmovisão, fundamento do ritual, expressada na peça *Oba Koso* causa uma reação na plateia quando representada no teatro, pois permite que o público sintam-se inserido no contexto, “imerso na poesia original, como afirma Soyinka (1976):

[...] em nenhum lugar [nos diversos países onde foi representada] deixou de acontecer uma catarse comum profunda, que é um dos fins reconhecidos da ação trágica. Constitui um exemplo vivo das raízes universais do pulso trágico e da natureza transcendental da poesia sobre o meio de transmissão, música, língua ou movimento. (p. 55)¹⁵

¹³ “Commonly recognised in most African metaphysics are the three worlds we have already discussed: the world of the ancestor, the living and the unborn... [and] the fourth space, the dark continuum of transition where occurs the inter-transmutation of essence-ideal and materiality.”

¹⁴ MADUAKOR. Wole Soyinka: an Introduction to his Writing, p. 297. *Apud* REIS, Eliana Lourenço de Lima. Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: A literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 65.

¹⁵ “[...] and nowhere has it failed to elicit that profound communal catharsis which is one of the acknowledged ends of tragic action. It constitutes a living instance of the universal roots of the tragic pulse and the transcendental nature of poetry over the medium of transmission, language music or movement.” (SOYINKA, 1976, p. 55)

De acordo com o autor, a inteligência e a sensibilidade da assistência reagem ao fato de participar de uma matriz integrada de forças culturais, pois o trágico desdobramento do reinado de Oba Sango não é apenas um episódio interessante da história de um povo, é também a consolidação espiritual da raça através da imersão na poesia de origem que é representada na peça (SOYINKA, 1976, p. 56).

Em *Por uma literatura africana*, Eliana Lourenço de Lima Reis (2011), discorrendo sobre *Mith, Literature and the African World*, diz que, embora não possa afirmar que a teoria do mito do estruturalismo de Lévi-Strauss tenha influenciado o pensamento de Soyinka, a nova postura da antropologia favoreceu “as literaturas periféricas baseadas em modelos nativos”, pois a ideia do mito “deixou de ser associado ao primitivismo e ao atraso cultural” (p. 102):

É essa ideia que faz com que Soyinka crie uma ponte entre as noções de mito e ritual como signos da alma de um povo para a noção de mito e ritual como estratégia que o ser humano em geral usa para lidar com as questões existenciais. Em suma, o mito possibilita a descoberta da africanidade e também a descoberta de certas necessidades básicas humanas que não dependem de circunstâncias de tempo e lugar. Ou seja, a “alma africana” e sua cosmovisão podem ser apreendidas através da análise dos mitos e dos rituais nativos [...]. Assim, os mitos e rituais apontam para a diferença (o mundo africano) e para a identidade (traços e experiências universalmente válidos). (REIS, 2011, p.103).

Assim, do que se pode apreender da leitura de Wole Soyinka (1976) sobre a peça do *Oba Koso* de Duro Ladipo, a interpretação não se limita à representação da vida do rei Sango. Ao contrário, a significação é expandida nessa leitura da cosmovisão africana, cujos apelos remetem a plateia a um entendimento da formação da raça (ou de um povo), da luta pela permanência e das implicações que isso representa no ciclo natural da vida: alegria e sofrimento, vitória e fracasso, embates entre as forças da Natureza, que tanto representam a vida quanto a morte. Esses são alguns elementos da cosmovisão africana que, em nosso entendimento, precisam ser considerados nas análises dos textos africanos, sob pena de essas análises ficarem restritas aos gêneros do fantástico ou do realismo mágico, por exemplo, ou de os elementos representantes do animismo africano serem reduzidos aos significados únicos da religião ou do fetichismo.

REFERÊNCIAS

APPIAH, A. K. African Philosophy and African Literature. In: WIREDU, K.(edited by). **A companion to African Philosophy**. 1.ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREUD, S. Animismo, Magia e a Onipotência dos pensamentos. In: **Totem e tabu e outros trabalhos** (1913-1914). Edição Standard das Obras Psicológicas completas. Vol. XIII, 2006.

GARCÍA, F. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, F; BATALHA, M. C. (orgs.) **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada Letras em Revista**, Porto Alegre, n.19, ano 15, p. 235-256, 2012.

SOYINKA, W. **Myth, Literature and the African World**. Cambridge University Press, 1976.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROAS, D. **Tras los límites de lo real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

REIS, E. L. de L. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: A literatura de Wole Soyinka**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 17.11.2014

Lorde, de João Gilberto Noll: sob um olhar da teoria do imaginário

Lorde, by João Gilberto Noll: a look under the theory of imaginary

Cibele Hechel Colares da Costa*

RESUMO: o foco do estudo é fazer uma leitura do romance *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, partindo da teoria do imaginário, por isso toma-se como base o teórico Gilbert Durand e, também, Gaston Bachelard. Nessa leitura duas temáticas são destacadas como pontos centrais de análise: o espelho e a degradação humana, buscando compreender, através da trajetória do narrador-protagonista, como ambas estão ligadas para dar significado ao romance intimista de Noll.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Romance brasileiro contemporâneo. João Gilberto Noll. Degradação. Espelho.

ABSTRACT: the study's focus is to make a reading of the novel *Lorde* (2004), by João Gilberto Noll, starting from the imaginary theory, so it becomes based on the theoretical Gilbert Durand and also Gaston Bachelard. In this reading, two themes are highlighted as analytical focal points: the mirror and human degradation, trying to understand, through the narrator-protagonist's trajectory, as both are linked to give meaning to the intimate romance of Noll.

KEYWORDS: Imaginary. Brazilian contemporary romance. João Gilberto Noll. Degradation. Mirror.

Durand (198?), em sua obra *Mito, símbolo e metodologia*, quando trata da *mitocrítica*, explica que esta é uma crítica que se aproxima da crítica literária, ou, em outras palavras, “crítica de um texto, crítica que tenta pôr a descoberto por detrás do texto, quer seja um texto literário ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época – mas, em rigor, texto jornalístico – que tenta pôr a descoberto um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora.” (DURAND, 198?, p. 65-66). Assim toda narrativa tem um significado a ser descoberto e o teórico vai além ao afirmar que o texto *olha-nos* e esse olhar advém do núcleo do texto, o qual pertence ao domínio mítico.

Assim, ao aderir o pensamento durandiano para se fazer a leitura do romance de João Gilberto Noll, é possível descobrir os significados subjacentes no texto. Partindo desse princípio, objetiva-se, no presente ensaio, demonstrar como o espelho e a degradação humana estão postos na obra, em especial, através do narrador-protagonista, o que justifica-se pelo fato de a trajetória dessa personagem ser, basicamente, construída em cima desses elementos.

* Mestre em Letras, área de concentração História da Literatura, do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande.

Noll faz parte de um grupo de escritores sul-rio-grandenses que possuem uma temática voltada ao intimismo, ou seja, voltada aos aspectos psicológicos das personagens, o que fica perceptível na leitura desse romance, principalmente através do seu protagonista, um escritor e professor de Língua Portuguesa, que é também o narrador. Assim, pensando na nomenclatura para este tipo de narrador, tem-se um narrador-protagonista¹, pois consiste no desaparecimento da onisciência do narrador e, ainda, conforme Ligia Chiappini Moraes Leite, em sua obra *O foco narrativo*, (1989) “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (p.43), tal caracterização pode ser pensada para o narrador de *Lorde* (2004), visto que tem-se acesso a toda narrativa do ponto de vista apenas do protagonista, sempre limitado por seus sentimentos e impressões sobre os elementos que narra.

Ao observar a temática dessa obra o que se encontra é um sujeito que se desloca de sua cidade natal (Porto Alegre) com destino a Londres, porém sem saber ao certo o que o espera e, ainda, sem conhecimento dos motivos de sua contratação por um inglês, que recebe o brasileiro, quando ele chega a Londres. Pode-se, inclusive, considerar que o inglês é tutor do brasileiro, visto que é responsável pela sua estadia e pelo pagamento de uma bolsa para que ele se mantivesse na cidade. Percebe-se uma falta de rumo na vida das personagens, bem como profundos questionamentos existenciais, o que são características encontradas em romances a partir dos anos 1990.

Ao se pensar em espelho, nos textos literários ou nas obras de artes, geralmente se pensa no mito de Narciso², este que era um rapaz apaixonado por sua imagem desde o momento em que a viu refletida em um lago e nunca mais parou de se contemplar, não sai da frente do lago nem para se alimentar e por isso ali morreu. Bachelard (1997), em sua obra *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, trata brevemente

¹Leva-se em consideração a tipologia de Normam Frideman, a qual está contemplada no capítulo 2 da obra de Ligia Chiappini Moraes Leite, *O foco narrativo* (1989).

² Conforme Thomas Bulfinch (2006), na obra *Mitologia: história de deuses e heróis*, o mito de Narciso está diretamente ligado a história da ninfa Eco. Narciso era um belo rapaz, filho do deus do rio Céfiso e da ninfa Liríope, assim que ele nasceu seus pais consultaram o oráculo Tirésias para saber sobre o destino dele e a resposta foi que Narciso viveria por longo tempo, desde que nunca visse a própria face. Em sua juventude, muitas ninfas apaixonaram-se por ele, porém, o belo jovem não se interessava por nenhuma. A ninfa Eco não se conformou com a rejeição de Narciso e afastou-se para ficar em um lugar isolada, onde ela definhou até que somente restaram seus gemidos. As outras ninfas, também desprezadas, pediram aos deuses para vingá-las, principalmente a Eco que havia morrido por conta da indiferença de Narciso, assim Nêmesis apiedou-se delas e induziu Narciso, depois de uma caçada num dia muito quente, a debruçar-se numa fonte para beber água, dessa forma descuidando-se de tudo ao seu redor, ele contemplou-se nas águas que refletiam seu rosto, assim ele permaneceu imóvel na contemplação ininterrupta de si até morrer.

sobre tal mito e sua relação com o espelho (ou reflexo), mas considera sucinta sua explanação sobre Narciso, afirmando inclusive que seria necessário um livro inteiro para tratar de tal assunto, tamanha sua complexidade. A este respeito ele começa:

Não foi um mero desejo de fácil mitologia, mas uma verdadeira presciência do papel psicológico das experiências naturais que determinou a psicanálise a marcar com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranqüila. Com efeito, o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução. [...] Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás de mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força? Essas breves observações bastam para mostrar o cunho inicialmente complexo do narcisismo. (BACHELARD, 1997, p. 23).

Na obra *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll tem-se a questão do espelho e da contemplação marcada desde os primeiros momentos do romance, embora não haja dentro do romance diretamente a comparação com o mito de Narciso. Levando em consideração as questões discutidas por Gilbert Durand, pode-se pensar neste momento na constante repetição de signo, pois é apenas com tal repetição que esse símbolo vai ultrapassar indefinidamente sua inadequação fundamental, porém de forma aperfeiçoadora com suas aproximações acumuladas, para que assim seja possível ao final da obra perceber o seu poder simbólico.

Os primeiros momentos do brasileiro, no apartamento em que estava instalado, o fizeram sentir falta de um lugar em que pudesse ver sua imagem refletida, visto que ele acabara de chegar a Londres, é possível que ele quisesse ver se a viagem já o havia modificado de alguma maneira. Como ele não localiza nenhum objeto para se refletir vai em busca dele nas lojas londrinas e encontra um espelho, na loja de artigos para salão de beleza, o qual ele julga ideal para se mirar. Este é um espelho ovalado e com cabo para segurar, lembrando espelhos de contos de fadas, tais como aqueles espelhos de tocador constantemente presente nos tocadores das princesas.

Onde eu estive o dia inteiro? Procurando um espelho, pois preciso constatar que ainda sou o mesmo, que outro não tomou o meu lugar. Se o posto de fato não me pertencer e tudo que vivi até aqui não passar de um equívoco, avalio que a Embaixada brasileira saberá medir o drama e me dar a passagem de volta para o Brasil. O homem certo, eficaz, translúcido, é este que aparecerá no espelho que ainda não usei. (NOLL, 2004, p. 24)

Observa-se, em seu discurso, que de fato ele quer ver sua imagem refletida para julgar se é ainda o mesmo que deixou o seu país em busca de algo, mas que não sabe exatamente o significado, inclusive ele cogita a hipótese de voltar ao seu país natal, fato que demonstra a insegurança desse sujeito e, também, o receio do que o novo país poderá lhe oferecer. A este respeito é possível retomar o pensamento de Schollhammer (2011) quando ele afirma que os personagens construídos por Noll estão, geralmente, em “processo de esvaziamento de projeto e de personalidade” (p. 32), por conta desse “esvaziamento”, talvez fosse no espelho que ele tivesse um local onde se ver e perceber suas mudanças, assim optando por fazer ou não algo com relação a esta mudança sofrida.

Após essa primeira mirada no espelho o narrador-protagonista chega à conclusão de que está bastante velho, chega a afirmar que já não se reconhecia de tanto tempo que havia passado e questiona o motivo pelo qual o inglês se interessava por este homem tão envelhecido. O ato de passar a mão na face e tentar limpá-la demonstra uma vontade de livrar-se do tempo acumulado que estava impresso ali na sua face e que o espelho refletia. Assim é possível pensar na definição que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant atribuem ao espelho, em seu *Dicionário dos Símbolos* (1991), “o que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (p. 393).

Dessa forma é possível pensar que através do espelho o brasileiro tinha acesso à verdade sobre si e ela o perturba, pois ele vai buscar métodos de disfarçar a degradação que seu corpo sofre. Um desses recursos usado pelo narrador-protagonista para disfarçar sua degradação é a maquiagem, conforme relata: “Sim, ali achei uma loja de cosméticos. Eu precisava perder, entrar, pedir algum produto que me amenizasse as rugas, as marcas fundas entre o pouso das narinas e as pontas dos lábios. [...] O que não podia esquecer era da incógnita deles diante da minha aparência” (NOLL, 2004, p. 25). Nota-se que ele evita se mirar no espelho, antes de se maquiar, após adquirir o pó, ele parte para a maquiagem “Na frente do espelho percebi não haver o que esperar. Tirei a caixinha do bolso, retirei o estojo, abri-lo e passei a esponja lentamente pelas faces, testa. [...] Sei que eu me maquiava à perfeição.” (NOLL, 2004, p. 27) e essa busca da perfeição era o que o impedia de olhar-se no espelho sem ela, pois sem maquiagem ele não estava pronto para enfrentar aquele país estrangeiro.

Retoma-se ao pensamento de Bachelard (1997) para estabelecer uma breve comparação entre o narrador-personagem de Noll e o mito de Narciso, pois o teórico vai afirmar que “tanta fragilidade e tanta delicadeza, tanta irrealdade impelem Narciso para fora do presente. A contemplação de Narciso está quase fatalmente ligada a uma

esperança. Meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir.” (BACHELARD, 1997, p. 26), assim é possível refletir que o homem que se contempla no espelho, tal como Narciso faz nas águas, é um ser fragilizado, delicado e que, por vezes, beira o irreal, porém ao contrário de Narciso este homem não se julga belo, mas o inverso, ele acha que sua aparência não é agradável (julga-se uma pessoa com a idade muito avançada) e usa recursos para tornar-se mais jovem (e talvez belo).

Em busca de uma perfeição e de uma mudança física ele se monta, lembra um palhaço que se maquia e beira o grotesco, estando, após a maquiagem, pronto para fazer o seu espetáculo, assim ele chega a afirmar que “ninguém mais me reconheceria, já que tinha feito uma reforma em cima de alguém que eu mesmo começava seriamente a estranhar.” (NOLL, 2004, p. 27). Para corroborar com a referida comparação pode-se considerar o palhaço sob a perspectiva de Chevalier e Gheerbant (1991) os quais consideram essa figura como alguém com ausência de autoridade e capaz de despertar o riso, além disso, é considerado “como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada.” (p.680). Após feita a maquiagem, diante do espelho, ele se julga menos velho, mas ainda assim sente necessidade de mais mudanças físicas, por isso pensa em pintar o seu cabelo de castanho-claro, dessa forma a maquiagem não foi suficiente para esconder o que ele gostaria, por isso recorre a outro meio de disfarce, nesse sentido, é como se ele fosse experimentando vários recursos capazes de o modificarem, sendo que isto corrobora a ideia de busca por uma identidade que percorre toda a narrativa.

Com o rosto e o cabelo pintados ele almejava ser alguém e buscava se reinventar na multidão de pessoas que aquela capital estrangeira comportava, na verdade, ele não conseguia fazer a diferença naquela multidão e, mais adiante, expõe que era essa sua vontade: fazer a diferença, ou ao menos fazer algo que pudesse contar quando voltasse ao seu país. Talvez, mas o que ele não queria era ir embora de Londres sem ter feito coisa alguma, pois assim não teria tido sentido algum a sua viagem.

O pacto que o narrador-protagonista estabelece com o espelho, logo após a ligação que recebe de Mark, uma das poucas personagens da obra com um nome de fato, é crucial para a leitura da narrativa. Tal pacto consiste em ele virar o espelho de costas, de modo que não possa ter nele seu reflexo e em troca ele ficaria querendo sempre mais da vida, assim tendo esperança de momentos felizes no futuro:

Farei um pacto com o espelho, murmurei desligando o telefone. Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. Cego de mim eu me aliviaria com

quem não se importasse com a minha cara. [...] Por via das dúvidas, e espelho continuava ali, voltado para o lado errado mas ali; e se precisasse fugir amanhã ou depois eu teria ainda como me olhar mais uma vez para lembrar quem levava comigo. (NOLL, 2004, p. 44)

Esse trato com o espelho é feito no instante em que o brasileiro procura outra pessoa para confiar, além do inglês, que até esse momento era uma das únicas pessoas com quem ele falava em Londres; com esta expectativa vai ao encontro de Mark, no apartamento deste. Ele não se desfaz do espelho apenas o vira, fato que aponta para a possibilidade de voltar a contemplar-se ali, conforme ele mesmo afirma, caso precisasse fugir e quisesse ver como era, quem levava com ele. Com tal pacto, mais uma vez ele se distancia do mito de Narciso, visto que este morreu observando sua imagem refletida nas águas, pois não conseguia parar de se mirar, enquanto o narrador-personagem do romance decide virar o espelho de sua casa e manter-se distante de todo tipo de reflexo, isto porque ele deseja ter esperanças e não ficar preso a sua imagem, tal como ocorre no mito de Narciso.

O brasileiro volta a mirar-se no espelho apenas quando encontra o homem que ele pensa ser capaz de mudar a sua vida, esse homem possui uma tatuagem no braço, e quando ele o conhece chega a conclusão de que se encontrou, ou que encontrou sua identidade, naquele momento. Leva o homem, que segundo o narrador-protagonista, chama-se George, para o seu quarto, no hotel (na cidade de Liverpool), e eles fazem sexo, ou seja, ele não precisa mais do ato solitário da masturbação, que até aquele momento ele realizava constantemente, agora ele tem alguém para dividir o momento da relação sexual. No dia seguinte a esse íntimo momento dividido com o homem, ele volta a se contemplar no espelho, visto que agora, com sua união a George, ele acreditava ter encontrado sua identidade e não tinha mais receio do que encontraria diante do espelho.

Em alguns momentos, George e o brasileiro se mesclam, numa atmosfera onírica, e que permite cogitar que na verdade os dois são uma só pessoa. Pode-se pensar que o brasileiro, ao chegar a Liverpool, encontrou o que buscava que era sua verdadeira identidade, isso por que é somente nessa cidade que ele quebra definitivamente o pacto com o espelho e resolve se mirar novamente. Nessa nova mirada ele consegue perceber aspectos tanto do seu exterior, quanto do seu interior, que em Londres ele não conseguia perceber; e os símbolos guiam esse trajeto de mudança na vida do narrador-protagonista. Por exemplo, a tatuagem que, em um primeiro momento, o brasileiro tinha avistado no braço de George, agora nesse novo contato visual ele vê no seu braço:

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adianta adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele. (NOLL, 2004, p. 109)

Ainda pensando nos símbolos que constroem uma atmosfera de mudança na vida desse brasileiro, existe uma transição das estações do ano, no decorrer na narrativa, pois o tempo que o brasileiro vive em Londres se passa durante o inverno, ou seja, uma estação fria, chuvosa, com pouco sol, pode-se dizer até sombria. Porém quando ele vai para a cidade de Liverpool começa a primavera, estação que ocorre depois do inverno e se caracteriza pelo sol, temperaturas amenas e o desabrochar das flores, assim, toda essa atmosfera de renovação e luz da estação primavera, de um modo geral, mostra a esperança de um novo começo esperado pelo narrador-protagonista.

Ele também se reconhece, enquanto um professor de Língua Portuguesa e que fala o seu próprio idioma e não o inglês, e até nesse momento George (ou o seu “eu” agora descoberto) o ajuda, conforme esse brasileiro mesmo diz “Eu sou professor de língua portuguesa, falei em português, claro, colado à imagem refletida daquele corpo agora solitário, com hálito de George que o espelho devolvia, mas o qual – ao contrário – me transmitia: sim, a mim, sílaba por sílaba ...”. (NOLL, 2004, p. 109), pois somente após seu contato com George surgiu a oportunidade de um emprego, naquele país estrangeiro, e sua nova atividade seria justamente lecionar aulas em que ele precisaria ensinar sua própria língua.

Ao final, após esse percurso envolvendo o espelho, em busca de uma identidade, o narrador-protagonista acaba em um cemitério e deita sobre um túmulo, mas tem-se também uma forte possibilidade de que esse narrador-personagem nunca tenha saído da sua cama de hospital, quando ele afirma que “quis deitar, fazer de George um morto em vida, fazê-lo resolver por mim essa parada. Eu ficaria ali enquanto a consciência perdurasse, relutando, pois essa é a tarefa maior da consciência: dizer não em meio à deserção. E a partir de agora vai ser mesmo assim. Ou justamente o oposto...?” (NOLL, 2004, p. 110), tal leitura é possível, também considerando que o narrador-protagonista seria o próprio George, o que foi anteriormente mencionado, essa afirmação pode ser corroborada pelo fato de não ser mencionado (ou afirmado) o nome o narrador-protagonista em nenhum momento da narrativa, deixando em aberto essa possibilidade.

O túmulo enquanto símbolo, no dicionário de Chevalier e Gheerbrant (1991), remete ao símbolo da montanha e “cada túmulo é uma réplica modesta dos montes sagrados, reservatórios da vida. Afirma a perenidade da vida, através das suas transformações” (p. 915). Indo além na definição que os autores citados atribuem a este símbolo, eles apresentam uma associação feita pelo psicanalista Jung ao túmulo, enquanto um arquétipo feminino, sendo um lugar da segurança e do nascimento, também do crescimento e doçura do ser humano, bem como um lugar de metamorfose do corpo em espírito ou ainda do esboço de um renascimento. Para o narrador-personagem do romance pode-se pensar em muitas dessas definições, mas a de um esboço de renascimento parece uma das mais claras, visto que ele não obteve um renascimento de fato. Nesse momento final do romance, o brasileiro atinge também seu momento epifânico de identidade, visto que ele pensa obter, mesmo que momentaneamente, a identidade que vinha procurando desde sua chegada a Londres.

Visto a trajetória do narrador-protagonista diante do espelho, é importante também, para a leitura do romance, observar os aspectos de degradação do corpo desse homem. Destaca-se que muitos desses aspectos são percebidos ainda enquanto ele se reflete no espelho, mas outros não ficam claros em momentos que o espelho não está, ao menos diretamente, presente nos espaços em que o protagonista se encontra.

Ao ficar doente, o brasileiro é conduzido pelo inglês ao médico, sem ele ao menos saber qual doença possuía, nesse momento ele começa a perder o poder sobre seu próprio corpo e a sua decadência só vai aumentando com o passar do tempo. Os sinais de degradação física passam a serem maiores do que apenas um rosto envelhecido diante do espelho, pois começam a se estender pelo seu corpo todo, partindo do fato de ele não conseguir sequer segurar sua própria saliva. Mesmo com sinais de degradação ele se compara a um touro, animal que remete à ideia de irresistível força e arrebatamento, bem como a um macho impetuoso e, enquanto símbolo pode ser pensado como a força criadora, conforme definições do dicionário de Chevalier e Gheerbrant (1991), é, ainda, referenciado pelo narrador-protagonista que se compara com o deus Apis:

Foi quando entrei no Museu Britânico. (...) E me encantei talvez pela menor imagem do Museu, minúscula. Apis, o deus que é touro. Exatamente o que eu era diante de todos aqueles ingleses que queriam me adoecer. Agora sim eu me via num espelho de verdade, eles não poderiam comigo. Não precisava mais dos espelhos dos banheiros públicos, nem do meu próprio em casa, eu era Apis, poderia andar a pé por toda Londres se assim me apetecesse – passar por cada ruela, rondar por todos os parques e jejuar, como eles não sabiam mais fazer. (NOLL, 2004, p. 36-37)

Esta comparação com um animal tão forte e viril, como o touro, pode também estar relacionada ao modo como o brasileiro gostaria que as pessoas o vissem, principalmente os estrangeiros, com todas as virtudes que este animal, em geral, possui. Por outro lado a imagem de Apis (o deus que é um touro) que ele relata ver no museu é minúscula, talvez fosse como ele próprio sentia-se diante da cidade de Londres, poderoso, porém ainda pequeno.

Voltando à questão da degradação do corpo, esse narrador-protagonista quando internado no hospital, esquece de mirar-se em um espelho, para verificar como estava sua aparência, mas o maior receio dele era ver se havia ou não retomado a feição que deixara no Brasil, por isso essa preocupação com a sua aparência.

Tudo me incutia a impressão de uma taverna medieval: um azedume no ar, os corpos cheiravam mal, principalmente o meu que não conhecia mudança de roupa havia um tempo inenarrável. A minha genitália coçava, o peito, o couro cabeludo ainda teimosamente ardido pela tintura. Ah, tinha me esquecido de verificar em algum espelho a minha aparência, se eu continuava aquele mesmo que já mudara tanto, se já era outro, ou se enfim o hospital me reconstituíra as antigas feições que eu deixara no Brasil. (NOLL, 2004, p. 38)

Com sua apreensão de uma possível mudança, tem-se a sensação que este narrador-protagonista está em coma, ou talvez com alguma doença mental capaz de deixá-lo em estado de delírio, o que pode ser possível, visto que ele assume estar doente e seu corpo dá sinais de decadência, física e mental, constante:

Salvo e babando. Talvez esse descontrole salivar não apresente solução. Sim, agora estou sendo olhado por todos no *pub*, bem como eu ambicionava. Já não porque tenha derrubado o coo e estive a ponto de ser estrangulado. Mas porque babo e tenho o desplante de mesmo assim frequentar *pubs*. Eu poderia perguntar: o que faz de mim esse homem sem decoro cívico para uma noite com possíveis companheiros de copo? Eu poderia perguntar mas não pergunto por uma única razão: nada disso terá importância amanhã, quando puder viver a vida desse homem que ainda jaz lá no leito do hospital de Bloomsbury, que lá ficou enquanto eu dei essa escapada movido pelas más intenções da enfermeira. Lá jaz um pedaço de mim que parou, sem pensamento para controlar o mundo nem o que vai dentro dele, pedra à espera. (NOLL, 2004, p. 38-39)

Ele distrai o leitor e desvia o foco dessa questão onírica, como se ele estivesse em um sonho, que é importante e está posta em outros momentos da obra também, e volta aos sintomas da degradação corporal que vão aumentando à medida que o romance avança. Fluidos corporais, como sangue e sêmen, são constantemente trazidos à tona, para corroborar com a degradação do corpo desse homem que vai se desfazendo a cada dia.

Ao buscar uma possibilidade de leitura para atribuir sentido ao que esses fluidos corporais e suas cores (vermelho e branco) podem sugerir dentro do romance, encontra-se no dicionário de Chevalier e Gheerbrant (1991) algumas considerações interessantes. Por exemplo, quanto ao sangue expõem que “é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como o princípio da geração.” (p. 800), também relatam que está diretamente ligado ao vermelho que é:

universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho [...] possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. (p. 944)

Sendo assim é possível considerar que o sangue, enquanto fluido bastante presente na narrativa, está provavelmente relacionado com a nova vida e nova identidade que o brasileiro buscava naquele país estrangeiro.

Enquanto que o sêmen, conforme apontado por Chevalier e Gheerbrant (1991) “simboliza a força da vida, e a vida humana só pode descender daquilo que caracteriza o homem: seu cérebro, sede de suas faculdades próprias”. (p.813), e a cor branca, a qual corresponde a este fluido corporal, é vista por eles como:

uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mudanças do ser [...] morte e renascimento. (p.141)

Desta forma o sêmen pode ser pensado como a força que movia seus instintos pela vida, inclusive isso pode ser corroborado pelo fato de sempre em momentos que ele sentia-se fraco masturbava-se, pois era através desse ato que o sêmen emergia, dando-lhe, talvez, essa força que ele necessitava para permanecer vivo. A cor desse fluido (o branco) está ligada as mudanças de morte e de renascimento, ou seja, ela acompanha a angústia do narrador-protagonista nos momentos em que ele está completamente degradado física e mentalmente, assim próximo de uma possível morte, mas ao mesmo tempo ele buscava um renascimento.

A decadência do narrador-personagem pode ser percebida também em dois momentos: um deles quando este rasteja e sente o seu próprio vômito e o outro ao falar também dos filhos que nasceram de sua masturbação, ato sexual solitário que é constantemente realizado por ele, em diversos momentos da narrativa.

Inclusive é interessante observar que o seu órgão sexual é o único membro em seu corpo que não decai ao longo de seu trajeto de quedas, mesmo quando ele está totalmente

debilitado seu membro permanece ereto e sua libido mantida, fato que está ligado a significação do sêmen, conforme já citada anteriormente, como uma força de vida:

Antes que o sono me abatesse brinquei com meu pau. Ele era um caso à parte de meu corpo: sempre disposto a querer mais. Verdade que se diga: tinha sido bem lavado – não cheirava mal, nada nele se indispunha. Fazia tanto tempo que eu não sabia o que era ter sexo com alguém. Ou não? Levantei sem grandes dificuldades assim. (NOLL, 2004, p. 77)

Assim percebe-se que seu órgão sexual destoava de todo restante do seu corpo que, por vezes, tinha mau cheiro e não se dispunha a nada, ele chega a precisar da ajuda do inglês para erguer seu corpo e, quando está no hospital, fica totalmente entregue aos cuidados do inglês, deixando de ser dono de seu próprio corpo e ficando sob os cuidados daquele homem ainda desconhecido:

O inglês continuava me limpando, agora implicava com alguma casquinha que não queria sair entre o saco e o cu, e ali ele passava com os dedos a espuma de um material de limpeza de banheiro, como se eu fosse feito realmente de um cascão de bicho, desse bicho a que eu tanto aspirava a ser enquanto ele me esfregava a glândula enxovalhada, o cu empedernido. Então eu voltava para a árvore desfolhada, para o céu que jamais se abria, e deixava o homem com roupa de guerra mexer nas minhas partes qual quisesse ordenhar um remédio do meu sêmen. (NOLL, 2004, p. 75)

Nesse momento, o inglês era objeto de devoção do brasileiro, ele desejava ficar para sempre em Londres, pois se sentia de certa forma, seguro ao lado daquele inglês que tão pouco ele sabia sobre, mas para quem ele havia entregado as partes mais íntimas de seu corpo. Porém ocorre uma inversão de papéis entre o brasileiro e o inglês, isso se dá quando o brasileiro percebe que o inglês é igual a ele e toda a devoção que ele lhe dava, enquanto estava sob seus cuidados no hospital, agora se esvaía, chegando ao ponto de ele referir-se ao inglês com um tom pejorativo, bem diferente de como o vinha fazendo até esse momento. O ápice é quando ele confronta o inglês sobre o motivo de ele estar lá e o que pretendia ele daquele ponto em diante, assim, nesse momento o brasileiro é quem conduz o inglês, à medida que ele percebe a fraqueza desse homem que anteriormente lhe parecia tão forte:

Começo até a desconfiar de que esse homem perdeu a argamassa que o mantinha duro, esquisito, oblíquo. Vai ver iniciou a cair de amores por mim, só isso, e quer tão-só me acompanhar, para que mais? Vai ver é o rapaz da minha vida e chega só agora, quando nem o espelho mais quero olhar. Isso acontece, à beira do Tâmis, e com um puta luar. (NOLL, 2004, p. 84)

Um símbolo que passa a intermediar a relação entre o inglês e o brasileiro, que estão à beira do Tâmsa, é um manto que, em princípio, é utilizado pelo brasileiro e depois ele o coloca nos ombros do inglês. O manto, conforme Chevalier e Gherbrant (1991), quando é entregue a alguém essa pessoa, que doa seu manto, está doando a si mesmo, esse ato pode significar um gesto de caridade. O brasileiro faz isso com o inglês, pois sente piedade dele, ao perceber que ele não está bem, tanto que em seguida o inglês comete suicídio, se jogando nas águas no rio Tâmsa.

Após essa leitura da obra *Lorde* (2004), de Noll, ficam claras as características do intimismo presente nessa obra, como, por exemplo, a busca constante de uma identidade, uma narrativa voltada para o “eu” do protagonista, uma individualização do ser humano, tanto que um dos mitos com que é possível estabelecer comparação é Narciso, universalmente conhecido por sua individualidade, visto que ele passa grande parte de sua vida observando seu reflexo nas águas.

Conforme Durand (1988), a redundância é uma das principais características do símbolo, no caso do romance em análise, o espelho foi a imagem ressaltada, visto que a mesma é uma constante repetida ao longo de todo romance. Por isso, ao ler este romance, é possível refletir sobre o papel que ele tem sobre o narrador-protagonista, pode-se pensar nele como o responsável pelo simbolismo da incessante busca dele por sua identidade, sua existência, pois enquanto ele estava diante da sua imagem refletida ele buscava perceber quais eram, se existiam, mudanças em sua identidade.

Também a repetição de fluidos corporais, como o sangue e o sêmen, remete à ideia de vida e/ou renascimento, na qual o narrador-protagonista estava em busca naquele país estrangeiro, tais referências são feitas. Geralmente, nos momentos em que se percebe a decadência física e moral que o brasileiro sofre em Londres, visto que tal degradação diminui quando ele vai para o interior da Inglaterra (Liverpool) e lá ele pensa ter de fato se encontrado. Ao final do romance quando ele vai ao cemitério e fica diante de um túmulo tem-se o fechamento dessa ideia de vida e renascimento, visto que o túmulo está ligado à perenidade da vida e ao esboço de um renascimento que ele parece ter procurado ao longo da narrativa. Conforme mencionado anteriormente, é nesse momento que ele atinge o momento epifânico de sua identidade.

Ao final da leitura desse romance, é preciso lembrar que o narrador protagonista era, além de professor de Língua Portuguesa, um escritor com uma quantidade

considerável de livros publicados, alguns até traduzidos. Embora no momento presente da narrativa parecesse não ter certeza do seu papel, naquele país estrangeiro, e tão pouco desempenhava alguma atividade relevante. Levando isso em consideração, pode-se pensar que em determinados momentos ele justifica o motivo pelo qual ele construiu a presente narrativa “Um dia não terei ninguém para contar esse episódio de hoje, nem eu alcançarei tal dia. E por que essas horas de agonia em Londres deveriam ser guardadas para a posteridade? Nevava, isso era tudo.” (NOLL, 2004, p. 73), dessa forma, pode-se perceber que ele escreve para guardar aqueles momentos vividos no exterior, embora não tenha bem certeza se eles deveriam mesmo ser guardados, mas o fato é que ele opta por registrá-los, isto reforça a ideia de renascimento e, possivelmente, de uma perpetuação da vida através da sua obra escrita.

Referências

- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença. 1989.
- DURAND, G. **Mito, símbolo e metodologia**. Lisboa: Presença, [198 -].
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- NOLL, J. G. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.
- ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 16.11.2014

Urbes ou caos: configurações contemporâneas

Urbs and chaos: contemporary settings

Mairim Linck Piva*

RESUMO: A relevante função do espaço na estruturação da vida e da imaginação do ser humano destaca-se em diversos estudos, sob o enfoque de diversas abordagens teóricas e metodológicas, como a fenomenologia de Gaston Bachelard, a antropologia do imaginário de Gilbert Durand e a sociologia de Michel Maffesoli. Um exame dos espaços ficcionais em que se encontram as personagens de um escritor pode configurar-se em um passo inicial para se situar o universo de valores e imagens de seus textos. Assim, o artigo analisa a obra romanesca e contística do escritor Caio Fernando Abreu a partir da perspectiva das representações simbólicas do espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Espaço urbano. Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT: The relevant function of the space in structuring the life and imagination of the human being stands out in several studies, from different theoretical and methodological approaches. An examination of fictional spaces which are the characters of a writer can set in an initial step to be within the universe of values and images of their texts. This article analyzes the narrative of the writer Caio Fernando Abreu from the perspective of symbolic representations of urban space.

KEYWORDS: Imaginary. Urban space. Caio Fernando Abreu.

Para que se possa afirmar uma identidade, para que se possa *ser*, é preciso *estar* em algum espaço, ou seja, a relação de um determinado sujeito com seu mundo circundante é definidora de sua herança cultural, de suas expectativas morais e sociais, de sua própria identidade. Segundo Gaston Bachelard, é preciso dizer “como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo” (BACHELARD, 1988, p.24).

Gilbert Durand afirma que o espaço “parece ser de facto a forma a priori donde se desenham todos os trajetos imaginários” (DURAND, 1989, p.283). Partindo desta afirmação, Michel Maffesoli observa, por exemplo, que, na obra do teórico do imaginário, em especial no livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand, ao mostrar as diversas figuras que exprimem os regimes diurnos e noturnos e que se encontram nas lendas, nos contos, nos mitos,

* Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

revela que essas estão ligadas a um lugar, e que, portanto, há uma territorialização precisa no campo de expressão das imagens simbólicas. (MAFFESOLI, 1979)

Do ponto de vista sociológico, considerando o ser humano como um “ser social” por excelência, Maffesoli (1979) afirma que a socialidade nos seus diversos aspectos, ao lado de sua inscrição temporal, possui uma dimensão espacial cuja importância não pode ser negligenciada. Segundo ele, tudo o que possa ser dito de sua estrutura e de seu desenvolvimento, de sua pluralidade, encontra sua encarnação em um espaço determinado que estrutura ele próprio as situações que encerra.

A fenomenologia de Bachelard, a antropologia do imaginário de Durand e a sociologia de Maffesoli convergem para destacar a relevante função do espaço na estruturação da vida e da imaginação do ser humano. Dessa forma, um exame dos espaços ficcionais em que se encontram as personagens de um escritor é um passo inicial para se situar o universo de valores e imagens de seus textos.

José Castello, ao analisar a literatura do escritor sul-rio-grandense Caio Fernando Abreu, afirma que este representa “um namorado da escuridão”. Percebendo que atrás das páginas literárias há sempre um “impulso irreversível, uma sina, talvez uma condenação, que é na verdade o que leva um escritor a escrever” Castello salienta na obra de Caio¹ aspectos que poderiam ser relacionados a essa zona de penumbra, à presença de uma sombra que o jornalista diz haver muitas vezes atrás das máscaras sociais dos escritores. Para ele, as narrativas do escritor gaúcho se constroem nessas “atmosferas sombrias”. (CASTELLO, 1999)

Considerando que a espacialidade é um conceito ou uma forma que se modela de diversas maneiras e que os núcleos urbanos, em especial a cidade, constituem um modo “a partir do qual se estrutura todo o espaço” do ser humano moderno,² a relação entre as obras de Caio e a representação urbana é um fator a merecer destaque, em especial se tomada em consideração a forma como a literatura de Caio é frequentemente relacionada ao espaço citadino.

¹ O uso do primeiro nome do autor, *Caio*, será por vezes utilizado em lugar tanto do nome completo como da referência apenas ao sobrenome, Abreu, no corpo do artigo. Opta-se por esse uso por ser uma forma já consagrada na fortuna crítica do escritor, mantendo-se o sobrenome para as referências.

² Maffesoli ressalva que por cidade “se entende este desejo irrepreensível de estar junto que se estrutura a partir e ao redor de um território. Este centro territorial pode tomar formas diversas [pois] é o enraizamento social que funda a sociedade”. Além disso, segundo o autor, a cidade serve de substrato à socialidade em ato de vida cotidiana, “ela é o resultado e a causa da concretização dos encontros, ela é um “indutor existencial” por excelência. [...] A animação das ruas, a vida dos bistrôs, o ruído da circulação, os odores diversos que se espalham pela cidade, tudo constitui um espectro semântico que é necessário decifrar”. (MAFFESOLI, 1979, p. 23-27.)

Conforme Claire Cayron, a tradutora francesa de Caio, a longa experiência urbana, especialmente os anos vividos em São Paulo, fez de Caio um escritor urbano.³ A observação é pertinente, pois a crítica tem enfatizado esse aspecto quando analisa a obra do escritor. Clotilde Favalli, em ensaio analítico, constante do volume do IEL sobre autores gaúchos, afirma que Caio “pertence àquele grupo de autores denominados urbanos” (FAVALLI, 1995, p.16). No mesmo volume, na análise de Gilda Bittencourt (1995), encontra-se idêntica indicação de sua vinculação ao espaço urbano, na afirmação de que Caio é um escritor essencialmente urbano.

Regina Zilberman (1992) reforça essa classificação em *A literatura no Rio Grande do Sul*, analisando a obra de Caio no capítulo destinado à ficção urbana atual, assim como Gilda Bittencourt em *O conto sul-rio-grandense*, reconhece que “a solidão, o medo e a incomunicabilidade aparecem seguidamente em histórias ambientadas na cidade grande ou no interior de apartamentos e quartos fechados”. (BITTENCOURT, 1999, p.96). Da mesma forma, Léa Masina, na *Antologia crítica do conto gaúcho*, afirma que a obra de Caio “alinha-se à vertente urbana e intimista da literatura brasileira contemporânea” (MASINA, 1998, p.165).

Logo, o espaço primordial representado na obra de Caio é a cidade, o macrocosmo em que suas personagens vivem seus dilemas e angústias. O espaço urbano pode simbolizar a estabilidade, um ponto em que os sujeitos se fixam e se desenvolvem com seu grupo social. A cidade pode se configurar com um ventre que abriga, nutre e ampara aqueles a quem acolhe.

As personagens da obra de Caio não se enquadram nesses conceitos, pois apresentam dificuldade em encontrar no mundo circundante um lugar que indique proteção, segurança ou estabilidade. Cromaticamente seus textos indiciam a ausência de uma fonte emanadora de luz e de calor, elementos de amparo e acolhida, pois mesmo na presença de uma luminosidade solar a noção de que “a cidade estava toda cinzenta” (ABREU, 1992, p.56) é reiterada em diversas passagens de sua ficção.

Assim, na sua narrativa, o simbolismo solar é uma potência que parece não penetrar no mundo urbano, pois não consegue impedir a propagação do tom cinzento nas cidades, que se encontra tanto nos espaços físicos como no estado anímico de seus moradores. Por exemplo, as aberturas que deveriam ser fontes de circulação e entrada de luz, em geral, voltam-se apenas

³ A observação encontra-se no posfácio da edição francesa do romance *Dulce Veiga*. *Qu'est devenue Dulce Veiga ?* Trad. et postface Claire Cayron. Paris: Autrement, 1994. p.236. A referência a textos em língua estrangeira é sempre da edição original, porém os comentários e citações no corpo do artigo são em língua portuguesa, em tradução livre da autora do artigo.

para o mundo cinzento: "as janelas se abrem sobre a parede cinza do edifício em frente" (ABREU, 1996A, p.25), imagem que se reitera em diversas narrativas.

Mesmo a imagem de um amanhecer, momento instaurador das luzes, é marcada pela perda de poder iluminador: "cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas" (ABREU, 1991B, p.77), assim, revela-se um apagamento, uma diluição das forças originais. Da mesma forma, pode-se perceber que as personagens se diluem no caos urbano, perdendo sua individualidade, como aponta, por exemplo, Regina Zilberman ao destacar na obra de Caio a criação de personagens anônimas, esvaziadas de identidade, em um universo existencial marcado pela estreiteza e fragmentação: "trata-se de pessoas que estão esvaziadas de sua identidade, não havendo como nomeá-las. O esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos". (ZILBERMAN, 1992, p140)

A relação com a cinza, que extrai seu simbolismo do fato de ser um valor residual, "aquilo que resta após a extinção do fogo, e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, o resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida", (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.247) faz com que a cidade se transforme ela própria em resíduo de uma possível promessa de um espaço de desenvolvimento. A ameaça de destruição e as marcas da ruína traduzem-se na ideia de contaminação constante.

As imagens ligadas ao ar urbano mostram-se destituídas de características como leveza ou pureza e sua capacidade de condução associa-se apenas a ruídos, constituindo-se em mais uma forma de barreira social:

A rua apinhada de gente e carros. As buzinas em loucura. Os anúncios luminosos começam a acender, indecisos. As luzes dos postes. Atravessa a rua correndo. O automóvel freia. (ABREU, 1995A, p.155-156).

Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranóia a solta pela cidade [...] você cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, versos interrompidos, escapamentos abertos, tilintar de telefones, máquinas de escrever, ruídos eletrônicos, britadeiras de concreto. (ABREU, 1995C, p.203).

Mas fora, fora só havia caixas e caixas de cimento, latas transbordantes de lixo, automóveis zunindo, espuma sobre os rios, tiros nas farmácias, sagis entredivorados. (ABREU, 1996AC, p.38).

Atravessei devagar o parque deserto enquanto ouvia ao longe as sirenes das ambulâncias, carros de polícia e bombeiros. (ABREU, 1993, p.35).

Outro aspecto negativo nas descrições espaciais é a presença da “fuligem” que recobre os céus. Em diversas mitologias, o céu é a esfera de um mundo superior, de onde reinam seres divinos, o plano para o qual ascendem aqueles merecedores das glórias divinas, os que superaram as provas da existência material. “As regiões superiores, inacessíveis ao homem”, afirma Mircea Eliade, o historiador das religiões, “adquirem os prestígios divinos do transcendente, da realidade absoluta, da perenidade. (ELIADE, 1993, p.40). Essas regiões altas são locais de chegada de alguns privilegiados pelos ritos de ascensão celeste, logo, por sua própria existência, o céu simboliza a transcendência, a força, a imutabilidade, e reafirma a possibilidade de contato entre o microcosmos terrestre e o macrocosmos universal.

Percebe-se na ficção do escritor sul-rio-grandense a atmosfera sufocante, em que não há pontos naturais de referência, onde não se percebe o universo superior: “não se vêem nunca as estrelas nesta maldita cidade” (ABREU, 1991A, p.123) ou há apenas “um céu quase sempre rosado de sujeira, algumas estrelas à noite, poucas, vesgas”. (ABREU, 1996AB, p.35). As estrelas, por sua localização celeste, compartilham dos valores do alto, da transcendência, da espiritualidade e são, sobretudo, luminares, guias das forças espirituais da luz. Chevalier e Gheerbrant (1995) relatam que fica implícito na noção das estrelas como aberturas, planos de acesso, o simbolismo de acesso ao céu através de uma porta estreita, o interstício entre os dois níveis cósmicos que permite, em ocasiões próprias e para iniciados, o ingresso no plano superior.

Nas narrativas de Caio, as personagens urbanas não encontram um veio de comunicação com outro plano, pois lhes é vedada a visão do espaço transcendente, não há guias para iluminar os caminhos no rumo de diferentes esferas. Os elementos naturais desse mundo estão contagiados por negações, inexistem símbolos de realização, de criação fecunda: “Quase nunca havia sequer sol. Nem verdes, lá fora”. (ABREU, 1991A, p.182).

A ausência do sol, um astro do alto, reforça a perda de contato com o celestial, a privação das influências criadoras e fecundadoras, assim como o verde, símbolo da fertilidade da terra-mãe, do despertar da vida, também está ausente do universo citadino de ar contaminado e terra asfaltada. As personagens do conto “Zoológico blues”, do livro *Pedras de Calcutá*, pressentem essa cisão progressiva com o mundo natural: “Então estavam outra vez dentro do automóvel e vinham voltando por entre as fábricas. O ar cheirava mal, a fuligem das chaminés depositava-se nas dobras da roupa, um dia, disseram, um dia talvez consigam acarpetar toda a terra de asfalto”. (ABREU, 1996A, p.61).

Segundo Chevalier (1995), a cinza, espiritualmente, possui um valor residual nulo, em face de toda visão escatológica, portanto simboliza a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. O espaço das personagens é o da vida em sua precariedade e sua incompletude, daquele que se sente condenado a “viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela ainda fechada do apartamento,” (ABREU, 1993, p.11), depois de perdidas as esperanças do retorno a um paraíso “pré-urbano”: “quando ainda valia a pena eu ficava horas pensando que podia voltar a tudo ser como antes muito antes dos edifícios dos bancos da fuligem dos automóveis das fábricas das letras de câmbio.” (ABREU, 1995A, p.61).

Pode-se perceber, então, que nas descrições urbanas os traços de negatividade acumulam-se, criando-se uma representação oposta à noção de centro ou ponto de equilíbrio e paz, pois as cidades figuram como um catalisador de forças negativas.

Durand revela que as noções de engolimento, que se associariam à dominante digestiva de seu regime diurno das imagens, representariam um mergulho do ser em um universo primário, talvez uterino, configurando-se em uma etapa inicial no caminho da auto aceitação e da superação diante das angústias do devir. Um herói noturno, preparando-se para melhor se integrar ao mundo e melhor aceitar o constante evoluir do tempo, assim perceberia a noção de engolimento. No entanto, as personagens de Caio, marcadas pela angústia e pela insatisfação constantes, só se percebem no mundo de forma polêmica, como Durand define os heróis do regime diurno da imaginação, pois estão sempre se digladiando com o tempo, considerado eterno inimigo destruidor e devorador. Os mergulhos são usualmente *quedas e ameaças*, por isso a cidade aparece como um grande monstro devorador e o resultado do engolimento é puramente uma escatologia marcada pela deterioração:

depois as pontes, o sangue dos caminhões e o muro separando a cidade do rio como a parede de um túnel fechando-se sobre eles nos últimos andares dos edifícios – como se escorregassem pela garganta de um enorme animal metálico, como se caíssem sem fundo nem volta, sugados por um estômago que os digeriria faminto, massa visguenta, em direção às inúmeras voltas de um intestino de concreto para defecá-los numa vala podre. (ABREU, 1996A, p.61).

Constituindo um grande depósito de dejetos, principalmente humanos, a urbe leva seus cidadãos a viverem em um mundo de *horror*. Quando fala do livro *Pedras de Calcutá*, Caio refere-se explicitamente à obra como um livro de “horror”, não no sentido tradicional do termo, mas em relação ao que sentem as pessoas-personagens que se percebem perseguidas.

A perseguição – lembrando que o livro surge em 1977, traduzindo um período marcado pela ditadura brasileira – não é apenas externa, mas também – e principalmente – interna, pois são pessoas perseguidas por elas mesmas, pelas suas angústias e solidões, pelo medo diante da falência de sonhos e utopias, pela necessidade de um olhar atento ao mundo circundante – ameaçador e desalentador. *Pedras de Calcutá* é o terceiro livro de contos de Caio e aquele em que o acento urbano, em que as descrições da *realidade* em que vivem as personagens, está mais acentuado do que nos livros anteriores. O espaço é a *garganta trituradora* dessa fera em que se converte a cidade e que persegue os seres que nela habitam, triturados também pelo vazio interior, pela expectativa, quase sempre frustrada, de que algo aconteça e os salve da imobilidade que os domina diante das ameaças e do vazio.

As personagens apenas sobrevivem, pois se sentem excluídas do espetáculo da vida e nem mesmo conseguem se perceber como figura central em um mundo de pura criação como o ficcional. No conto “Aconteceu na praça XV”, o processo metaficcional evidencia-se, pois o protagonista sente-se “como uma personagem de Tânia Faillace”, e, ao final, duvida de sua própria posição, pois “quem sabe estava nos bastidores ou na plateia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém”. (ABREU, 1996A, p.61).

Não ser ator ou personagem, mas *apenas* olhar de fora o mundo e, com isso, ser apenas mais um entre tantos no mundo contaminado e automatizado, é a sina dos seres imersos na cidade:

mas havia aquelas pessoas que nos ônibus superlotados não sentavam imediatamente no lugar deixado vago, até que duas ou três paradas depois, tão discretamente quanto podia, ignorando grávidas, velhinhos e aleijados, ele se atrevesse a conquistar o banco (lavava muitas vezes as mãos depois de chegar em casa, canos viscosos – estafilococos, miasmas, meningites), embora soubesse que tudo ou nada disso tinha importância; mas havia as latas transbordantes de lixo e os cães sarnentos e os pivetes pedindo um-cruzeirinho-pra-minha-mãe-entrevada, mãos crispadas nas bolsas. O dia se reduzindo à sua exiguidade de ônibus tomados e máquinas batendo telefones cafezinhos pequenas paranóias visitas demoradas ao banheiro para que o tempo passasse mais depressa e o deixasse livre para. Para subir rápido a rua da Praia, atravessar a Borges, descer a galeria Chaves e plantar-se ali, entre o cheiro dos pastéis, gasolina, e o ardido-suor-dos-trabalhadores-do-Brasil, tentava inutilmente dar uma outra orientação ao cansaço e à dor seca nas costas. (ABREU, 1996A, p.70-71).

A perspectiva de uma integração marcada pela noção de partícula indiferenciada no todo pode ser encontrada na abertura do livro *Pedras de Calcutá*. O conto “Mergulho I” mostra um homem no costumeiro despertar matinal – com uma imagem que se reitera ao longo de outros

textos, ou seja, o enfrentamento com o espelho – e parece pronunciar um realismo-mágico; no entanto, o texto mostra-se como uma epifania interrompida pela consciência da inutilidade da existência. A personagem, que se percebe dominada a princípio por “um barulhinho” de água dentro de si, desfaz-se toda na água que jorra de si mesma e avança como “rio farto, caminhando em direção à rua, talvez ao mar”.

Essa libertação das águas interiores, possibilidade de liberdade diante da vida rotineira e da opressão, é abortada: “ele se contraiu, se distendeu e cessou, inteiro e vazio. Não passava de uma gota na imensa massa de água, que descia das outras casas inundando as ruas”. (ABREU, 1996A, p.12). Ser apenas uma gota, não fazer diferença alguma no espaço e na vida, não permite a expansão e a libertação almejada.

Essa perspectiva reafirma a análise de Regina Zilberman (1995) que aponta para o fato de que, mesmo quando excêntricos, os personagens de Caio se tornam parte da massa informe, destacando, porém, que a diluição no coletivo não impede a sensação de solidão e abandono. Os protagonistas dos contos do escritor são considerados mais solitários, porque deles é retirada a possibilidade de, após terem-se perdido, recuperarem os laços com o social. O espaço não é o único que cerceia, portanto. O próprio ser humano confina-se e se aprisiona. O homem converte-se na *fera devoradora e ameaçadora*.

O conto “Divagações de uma marquesa” revela a necessidade de isolamento em relação ao semelhante, ou pseudossemeilhante, como forma de o homem manter, no mínimo, a integridade da vida e a expectativa que alimente essa vida. O mais temerário, no entanto, é a perda completa das ilusões e esperanças, que conduz à autodestruição, como parece ameaçar a *fábula* recontada pela personagem central do conto:

(Eram ratos na rua, no ônibus, na praça, ratos trocadores correndo de toca em toca com seus objetos presos entre os dentes arreganhados. A marquesa lembrava: alguém dissera, talvez aquele mesmo do ritual, que outro alguém colocara alguns casais de ratos a se reproduzirem num determinado espaço. Depois de algum tempo os ratos tornavam-se agressivos, entredevoravam-se, enlouqueciam, comiam os próprios filhos, mantinham relações homossexuais, alguém dissera, os ratos. E os saguis.) Era uma vez dois saguis presos numa gaiola. Até que um dia um começou a roer a cauda do outro. Então o dono dos saguis retirou da gaiola o de cauda semidevorada e no dia seguinte o sagui antropófago tinha começado a devorar a própria cauda. Não sabia como terminava a história, talvez acabasse aí mesmo com reticências. Mas a marquesa não conseguia segurar o pensamento, e em breve tinha dentro da sala uma gaiola com os ossos de um sagui devorado por si mesmo. (ABREU, 1996A, p.38).

O refúgio social que a cidade poderia representar, no sentido de que nela se estaria relativamente protegido da agressividade do outro, não pela ausência do outro, mas porque, no interior do âmbito urbano, o outro não é um estrangeiro (MICHEL, 1972, p.255), não é a perspectiva dos textos de Caio. Em seus espaços, não só o outro representa uma ameaça, mas principalmente o próprio sujeito, perdido no caos urbano, é um estrangeiro/estranho para si mesmo, é um ser sem uma identidade definida, influenciado pela indiferenciação e pelo turbilhão agitado da massa urbana.

As representações espaciais apontam para seres destruídos pelo cotidiano massificado e pela sociedade de consumo, como mais nitidamente manifestam narrativas de caráter de denúncia do consumismo e da futilidade social, como esboçado no livro *O ovo apunhalado*, em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “A margarida enlatada”. Nesses contos, descreve-se, de um lado, através de uma ironia contundente, uma sociedade pós-moderna e futurista, de seres robotizados e de perda ou inversões de valores humanos-morais, e de outro, com um tom final de completa desilusão e desamparo, uma estrutura social em que até as flores naturais são substituídas pela industrialização.

Segundo Gilda Bittencourt, (1999) esses textos são exemplos da vertente social presente na obra de Caio, em que é retratada a sociedade de consumo e a moderna era tecnológica, que desumaniza o indivíduo, que acaba subjugado pela máquina, perdendo a sua capacidade de pensar. São mostrados igualmente os mecanismos perversos de apropriação do sistema para criar valores artificiais a serem cultivados como positivos pela massa e consumidos como mercadoria pela sociedade.

O universo descrito aponta para a exploração da ansiedade humana e das angústias sociais, oferecendo-se o consumismo fácil como solução temporária – extremamente temporária e insatisfatória, como denuncia Caio no final dos contos em que prevalece o tom de desamparo e abandono. Seres que se tornam seus próprios carcereiros e torturadores e acabam se traduzindo pela alienação e aceitação passiva desse universo de trevas e de “horror”.

Exemplar dessa constituição de sujeito é a protagonista do conto “Creme de alface”, da obra *Ovelhas negras*. O livro, publicado em 1995, é uma coletânea de vários textos escritos ao longo da carreira de Caio, de 1962 a 1995; o conto referido é de 1975, portanto, imediatamente posterior aos textos de *O ovo apunhalado* e próximo da composição dos contos de *Pedras de*

Calcutá e de seus saguis ameaçadores. Conforme Caio afirma,⁴ o texto causa-lhe certa repulsão, levando-o mesmo a rejeitar algumas vezes sua publicação devido à sua “absoluta violência, pois enfoca uma personagem mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades”. (ABREU, 1995C, p.137).

A descrição do movimento da personagem pela cidade lembra tanto as descrições de “Aconteceu na praça XV”, como do conto “Pedras de Calcutá”, sendo que não apenas o meio é monstruoso e violento, mas a percepção da personagem mostra-se como metonímia desse mundo:

havia só corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes de contato, [...] dá licença, minha senhora, tenho seis crediários para pagar ainda hoje sem falta, aqueles jornais cheios de horrores, aqueles negrinhos gritando loterias, porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto, naquele dia, a fumaça negra dos ônibus e eu de blusa branca, a idiota [...] a senhora não vai andar mesmo? o sinal já abriu faz horas, só uma cretina seria capaz de trazer duas crianças ao centro da cidade a esta hora (ABREU, 1995C, p.138-139)

A personificação de uma *mulher-monstro* é o produto desse cosmo composto de fuligem e do cinza-ausência, da massificação e da automação dos sentimentos. A personagem, no entanto, ainda sente a necessidade de fugir desse mundo, mesmo que temporária e ilusoriamente, para procurar algum tipo de conforto, como em “Aconteceu na Praça XV”, seja só de espectador, não de participante: “viu a bilheteria do cinema, [...] ainda dá tempo, os crediários podem esperar, pelo menos duas horas santas limpas boas de uma outra vida que não a minha, a tua, a dela, a nossa, uma vida em que tudo termina bem”. (ABREU, 1995C, p.140). No entanto, não é possível *viver outra vida*, e antes de ser permitida a fuga ao cinema, o mundo, em que as coisas *não terminam bem*, bate-lhe à face novamente.

A personagem não se deixa, porém, submeter como um ser totalmente passivo e sujeito apenas à agressão do meio; ela interage, devolvendo ao mundo que a sufoca a mesma violência de que é vitimada. Talvez esse seja o grande pavor, o momento do sagui que se compraz em devorar o outro sem pudor, pois se sabe devorado constantemente. Mais do que a violência, a satisfação e a tranquilidade são as sensações que tomam conta da personagem após seu ato de

⁴ No livro *Ovelhas negras*, cada texto é precedido de uma “introdução” do autor, em geral explicando e situando a gênese dos contos, publicações anteriores em periódicos e comentários pessoais acerca das narrativas.

atacar uma pequena criança que pede esmolas insistentemente. Com esse ato, ela apenas retribui as sensações de seu mundo:

sem querer arrastando a menina que não parava de pedir. Ela sacudiu com força o braço como quem quer se livrar de um bicho, uma coisa suja grudada, enleada, [...] ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre. Mas tantos carros passando e tanto barulho mas tanto, justificaria depois, à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa ainda não decidira se de ervilhas ou aspargos, sabem, hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo se movendo tanto, tudo girando tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos. Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta: exatamente como numa dança, certo talento, todos diziam. Mas não esperou pelo sangue. Afastou as pessoas em volta com os cotovelos, só o tempo de comprar um pacote de pipocas, para afundar naquele escuro exato, nem úmido nem seco, em tempo ainda de ver no espelho da sala-de-espera uma cara de mulher quase moça, cabelos empastados de suor, roxas olheiras fundas e mãos de unhas vermelhas pintadas crispadas com força na alça da bolsa. (ABREU, 1995C, p.141-142).

O simbolismo do espelho não se configura como um momento de autor revelação interior, assim como o extravasamento da violência não é um processo catártico completo, pois, no interior do cinema, outra forma é procurada: o caminho da sexualidade. No “escuro exato, nem úmido nem seco”, afunda-se a personagem e se deixa tocar por um homem desconhecido. Enquanto o “bico da bota ardia, querendo mais”, extravasa sua necessidade de reagir violentamente através da entrega ao toque “poderoso do macho”, que não representa nenhuma ameaça, pois “ninguém vai saber”. No conto, a personagem acaba de passar por momentos de forte tensão capazes, por exemplo, de desestabilizar sua vida, sua rotina, logo que lhe possibilitariam questionar o seu modelo de existência, seu mundo.

Um episódio do dia a dia poderia ser o *detonador* de um processo de libertação de emoções submersas, como ocorre em alguns textos do livro *Inventário do ir-remediável*, mais particularmente no conto “Amor e desamor” que, por seu processo de extravasamento da sexualidade, o aproxima de “Creme de alface”. O conto de Caio estabelece ainda uma aproximação temática e estrutural com o texto “Amor”, de Clarice Lispector, autora que constitui uma das influências confessas do escritor gaúcho.

No conto de Lispector, do livro *Laços de família*, a personagem Ana, durante uma viagem de bonde, sente-se fortemente abalada pela visão de um cego mascando chiclete, deixando-se levar a um turbilhão de sensações que eclodem dentro de si. No conto de “Amor e

desamor”, há também essa espécie de momento epifânico, em que a personagem, dentro de um ônibus, desperta subitamente para a vida, para a sua sensualidade: “dentro do ônibus que corria para um destino com a segurança dos que sabem para onde vão, ela de repente se assumiu em fêmea e simplesmente pediu”. (LISPECTOR, 1983, p. 104).

A personagem de “Amor”, no entanto, após a explosão de sensualidade interior, procura agrilhoar-se novamente à estabilidade do rotineiro, do superficial, pois mesmo que, após descer precipitadamente do ônibus, ao se olhar no espelho, tenha descoberto “um ponto branco latejando vivo num lugar desconhecido,” a personagem opta por expressar algo bastante prosaico, como forma de se proteger da ameaça da vida que ameaça emergir: “Preciso cortar os cabelos, pensou sem compreender. Ou sem querer compreender. Ou sem querer apenas”. (LISPECTOR, 1983, p. 106).

Essa negação das possibilidades de investigar a vida que lateja, de preferir a segurança dos que *sabem para onde vão*, é reiterada na mulher de “Creme de alface”, que não consegue sequer se entregar a uma possível epifania da sexualidade:

pouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar, para não assustá-lo, ainda esfregou a palma secas das mãos [...] o roxo das olheiras tão fundas, mas tão fundas pensou acariciando o rosto enquanto um dedo dele entrava mais fundo, tão fundas que resolveu, eu mereço, danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um bom creme de alface. (ABREU, 1995C, p.144)

A noção de espetáculo – a que se assiste, mas não é real, ou do qual se participa, mas não se consegue mudar o texto pré-fixado – é reforçada nas descrições da cidade com seus néons e luzes artificiais, sua massa estereotipada de seres marginalizados ou coadjuvantes do simulacro que é a existência urbana. Se as janelas se voltam para o cinza do céu ou do cimento dos viadutos e prédios, a luminosidade natural é também substituída pelos luminosos que anunciam os valores dessa sociedade – os produtos de consumo.

Na novela “Pela noite”, do livro *Triângulo das águas*, de 1983, e em contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, os seres que se recusaram às epifanias libertadoras e se acomodaram ao cotidiano, representados em contos dos anos setenta, ou em parte ao desencanto da geração tão bem delineada em *Morangos mofados*, de 1982, mostram-se imersos e vazios circulando pelo espaço urbano:

anúncios luminosos, Minister, Melita, Coca-Cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, [...] dezenas de metros abaixo as poças d’água no asfalto espelhavam o brilho artificial do néon [...] a grande avenida cheia de carros em

movimento, anúncios luminosos, a cidade encharcada, alagada, nunca mais pararia de chover. Charco e brilho, pensou sem querer. (ABREU, 1991A, p.128-129; p.198)

Mas nada acontecia. Só restava tomar um táxi, dar o endereço, um livro nas mãos, comentar o tempo, a crise, espiar putas, michês, travestis pelas esquinas, vontade bandida que mal se esboça, depois a avenida reta, com luminoso de coca-cola, melita e galaxy, dobrar à esquerda, dobrar à direita, always in front or: reclamar, pagar, descer.[...] eles navegavam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico (ABREU, 1991B, p.51; p.57)

há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de neon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja... (ABREU, 1991B, p.80)

A cidade aparece como um palco em que desfilam aqueles *amputados e deformados* pela existência urbana; os desvalidos/aleijados são seres desse circo ou teatro de *horrores*: “Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar” (ABREU, 19993, p.21).

O universo ficcional das obras de Caio reflete o modo particular como o escritor percebe o mundo em determinada fase de sua existência: “Esta é a imagem que eu tenho da condição humana neste final de século, completamente poluída fisicamente de comer alimentos contaminados, a nossa emoção envenenada, o nosso sangue à mercê de todos os vírus” (AUTORES Gaúchos, 1995, p.6).⁵

Se para o escritor, os textos mostram como todos podem estar “à deriva num rio cheio de corredeiras” (AUTORES Gaúchos, 1995, p.6), em sua obra a urbe indicia um espaço de caos e desintegração, fazendo com que a literatura desvele diferentes modos de ‘ser’ e ‘estar’ no mundo, instigando a uma constante reflexão sobre os valores humanos.

Referências bibliográficas

ABREU, C. F. **Inventário do ir-remediável**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Sulina, 1995A.

_____. **O ovo apunhalado**. 4. ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1992.

⁵ O texto é de uma entrevista para o fascículo sobre o próprio autor da coleção *Autores gaúchos*, publicada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL-RS) no final dos anos oitenta, com republicação em 1995.

- _____. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996A.
- _____. **Morangos mofados**. 9. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1995B.
- _____. **Triângulo das águas**. 2. ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1991A.
- _____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1991B.
- _____. **Onde andaré Dulce Veiga?** 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: Sulina, 1995C.
- _____. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996B.
- _____. **Pequenas epifanias**. Porto Alegre: Sulina, 1996C.
- AUTORES GAÚCHOS**. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n.19, Porto Alegre: IEL, 1995.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BITTENCOURT, G. N. da S. Caio: uma voz reconhecível. **AUTORES GAÚCHOS**. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n.19, Porto Alegre: IEL, 1995.
- BITTENCOURT, G. N. da S. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- CASTELLO, J. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- DURAND, Gt. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.
- ELIADE, M. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.40.
- FAVALLI, C. Inventário de uma criação. **AUTORES GAÚCHOS**. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n.19, Porto Alegre: IEL, 1995.
- LISPECTOR, C. **Laços de família**. 12.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MAFFESOLI, M. L'espace de la socialité. In: ____ et all. **Espaces et imaginaire**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble. 1979. [Bibliothèque de l'imaginaire].
- MASINA, L. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, V. e SANTOS, W. (Org.) **Antologia crítica do conto gaúcho**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.

MICHEL, M.-Y. Les refuges sociaux de la ville. **Circé**. Le refuge II. Paris: Lettres Modernes, n. 3, p. 255, 1972.

PIVA, M. L. **Uma figura às avessas**: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Ed. FURG, 2001.

ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Artigo recebido em: 14.08.2014

Artigo aprovado em: 17.11.2014