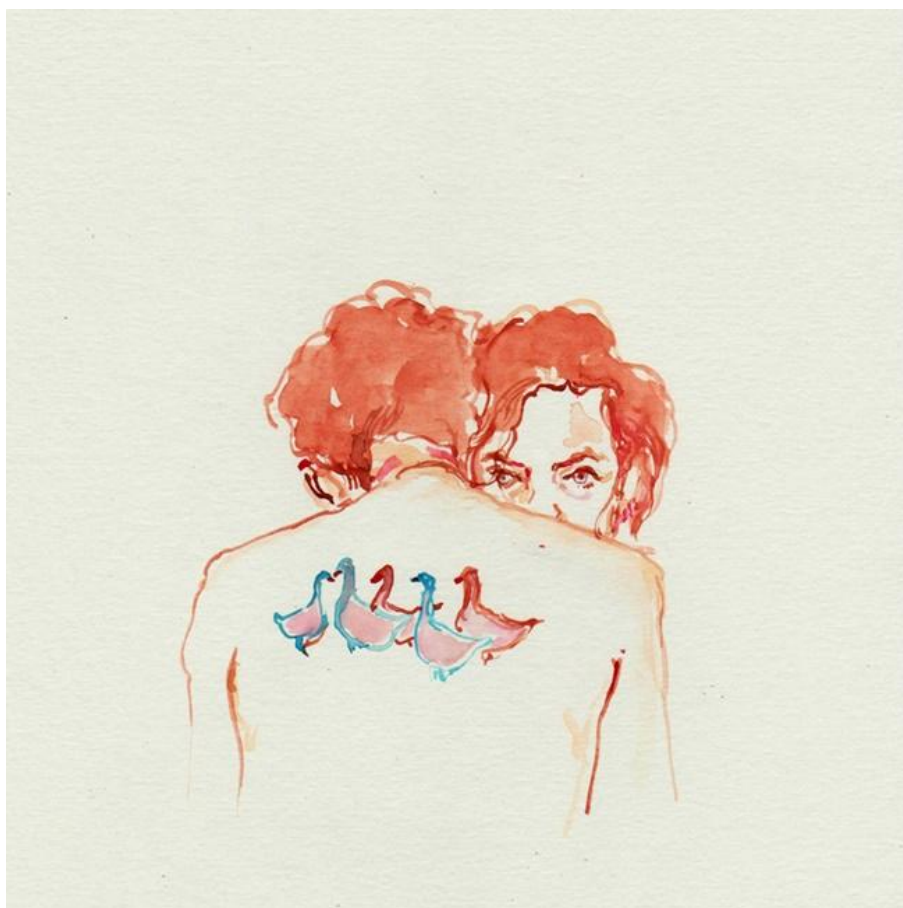


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 13 • Jul.-Set. (2018) • ISSN 1980-4571

Temática Livre



Joseane Prezotto
Orlando Luiz Araújo (Orgs.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 13 • JUL.-SET. (2018)

ISSN 1980-4571



TEMÁTICA LIVRE

**Joseane Prezotto
Orlando Luiz Araújo
Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras**

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Joseane Prezotto – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Yuri Brunello – UFC

EDITORA-CHEFE

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Vanessa Paulino Venancio Passos – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Almeida Colares – UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC
Amanda Jéssica F. Moura – UFC
Bárbara Silva T. de Menezes – UFC
Benedito Teixeira de Sousa – UFC
Carla Pereira Castro – UFC
Crislay Micaely C. Maia – UFC
Dolores Raissa Teixeira cunha – UFC
Edilane Vitório Cardoso – UFC
Erimar Wanderson da C. Cruz – UFC
Elayne Castro Correia – UFC
Fabiana Vieira Rodrigues – UFC
Francisca Tânia A. Colares – UFC
Juliana Braga Guedes – UFC
Kelly Cristina M. Ferreira – UFC
Lia Leite Santos – UFC
Luciana Bessa Silva – UFC
Mariana Antonia S. Carvalho – UFC
Rafaela de Abreu Gomes – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Renato Cândido da Silva – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC
Sarah Pinto de Holanda – UFC
Sávio Alencar de Lima Lopes – UFC
Solange Maria Soares de Almeida – UFC
Tamires de Souza Carvalho – UFC
Tayla Maria L. Ferreira – UFC
Taynan Leite da Silva – UFC
Vanessa Paulino Venancio Passos – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Raissa Christina – UFC

AVALIADORES CONVIDADOS

Algemira de Macedo Mendes –
Erick da Silva Bernardes –
Sônia Maria O. Silva –
Adelino Pereira dos Santos –
Raquel Ferreira Ribeiro –
Roberto Bezerra de Menezes –
Joselita Izabel de Jesus –
Samuel Marcílio L. de Oliveira –
Isabella C. S. Santucci –
Jorge Luiz Freneda –
Nilton dos Santos –

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Martins L. Mateus – UFT
Andrea Mazzucchi – Università Degli
Sudi di Napoli
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Carolina de Aquino Gomes – UFPI
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Elena Lombardi – University of
Oxford
Francesco Guardiani – University of
Toronto
Giorgio De Marchis – Università Degli
Studi Roma Tre
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Marco Berisso – Università di Genova
Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria da Glória F. de Sousa – URCA
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di
Napoli
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Forte – UECE
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC

APRESENTAÇÃO

DE ARISTÓTELES A BUTLER, A LITERATURA ENTRE MUNDOS

Neste volume, a Revista Entrelaces conta com a contribuição de autores de universidades brasileiras e estrangeira, provenientes de diferentes regiões do Brasil e do exterior. Com temática diversa, o número abrange literatura antiga, renascentista, moderna e contemporânea, apresentando uma gama variada de abordagens e saberes, tendo o texto literário como objeto primeiro de comparação. Os integrantes do volume possuem formação distinta, enriquecendo a discussão e ampliando o entendimento do ficcional.

Ancorado em Aristóteles e Platão, Elvis Freire da Silva aborda os conceitos de mímese e de inspiração em relação a duas comédias, *Acornenses* e *Cavaleiros*, de Aristófanes. O autor do artigo tece considerações acerca da natureza da inspiração, a fim de estabelecer seu estatuto para, em seguida, apresentar a noção de mímese e sua dimensão no gênero cômico. Posto isso, o autor elege duas instâncias fundamentais para o pensamento grego, a cidade e o homem, e empreende sua análise evidenciando elementos de metaficção e teatrais em *Acornenses*, em que o poeta imita a cidade ateniense, e, em *Cavaleiros*, o homem político preocupado com a *pólis*.

Thaís Lima e Sena trata da representação da personagem Otelo, em *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, de Shakespeare, e reflete sobre o uso do *blackface* tanto no teatro shakespeariano, quanto na adaptação fílmica da peça, em 1965, protagonizada pelo ator Laurence Olivier. Apesar do enorme prestígio que o papel conferiu ao ator, o uso da *blackface* para representar o homem negro, reflete a

autora, reafirma o estereótipo e o espaço privilegiado ocupado pelo homem branco na sociedade. Desse modo, entrelaçando teatro e cinema, Thaís Lima e Sena questiona a prática do *blackface* como uma tecnologia que dissemina e alimenta a construção de um ambiente social a serviço do racismo.

Nesta edição, Guimarães Rosa é objeto de análise em dois artigos: “O narrador em questão: análise da verossimilhança em *Grande sertão: veredas* e *Dom Casmurro*” de Ariadne Maria Lima Nogueira e “Buda na cor de Rosa: vestígios de um príncipe indiano em três obras de João Guimarães Rosa” de Bruno Mazolini de Barros. O primeiro artigo, em perspectiva comparativa, investiga a verossimilhança, a partir do discurso de personagens e narradores em primeira pessoa. O intuito é o de observar se há quebra e suspensão proposital da verossimilhança, e se tal artifício confere valor a ambas as obras. O segundo artigo estuda a presença budista na obra do autor mineiro. Na análise de alguns poemas, de um prefácio e de uma narrativa, Bruno Mazolini reconhece a influência oriental na obra de Rosa, além de abordá-la a partir de indicações pulverizadas na fortuna crítica do autor.

A busca por um pensamento crítico na América Latina é a contribuição de Matheus Silva Vieira. Partindo de reflexões e da ficção de Jorge Luis Borges e Otávio Paz, o autor discute o dilema da autonomia cultural dos escritores latino-americanos e põe em diálogo o pensamento desses autores, que viveram e produziram em países geográfica e culturalmente periféricos. Nessa perspectiva, o artigo problematiza temas importantes para a literatura e seu sentido teórico-crítico. Em coautoria com Márcia Rios da Silva, Mayana Rocha Soares discute a noção de escritura *queer*, ou escritura da diferença, nas obras *Canoas e marolas*, *Sou eu!* e *Anjo das ondas*, de João Gilberto Noll. Inscrevendo as produções na linha comercial das respectivas casas editoriais, as autoras questionam o apelo massivo, para o mercado

editorial, desse tipo de produção, cujas temáticas são pouco criativas e inventivas. Apesar de inserir as obras de Noll em tal categoria, reconhecem que a obra desse autor foge à regra, pois ele faz uma literatura mais inventiva e transgressora para o gênero, preservando, assim, sua liberdade de criação.

O artigo de Maria Isabel da Silveira Bordini trata da figuração da força e da violência no romance *Aprender a rezar na era da técnica - Posição no mundo de Lenz Buchmann*, do português Gonçalo Tavares. Tendo a guerra como cenário que perpassa toda a obra, a autora, em diálogo com Hannah Arendt e Simone Weil, analisa a relação do protagonista do romance, Lenz Buchmann, com o mundo à sua volta, evidenciando o totalitarismo e a supremacia da técnica e, conseqüentemente, a perda da ação, do pensamento e do juízo. Dessa forma, estabelece um diálogo entre a representação literária do poder e da violência, na obra de Gonçalo Tavares, e a interpretação de Arendt e Weil de fenômenos históricos e reais semelhantes à ficção. Com isso, estabelece uma relação dialética da literatura com outros tipos de discursos objetivamente dados no mundo.

Alessandra Leles Rocha, em "Língua e linguagem na construção distópica de *O doador de memórias*", aborda a obra de Lois Lowry, investigando temas como controle social, liberdade, direito de escolha e diferenças. A autora propõe uma análise crítica da do vínculo língua, linguagem e literatura, focando nas relações sociais e de poder presentes na obra.

Por fim, Nicole Gounalis analisa as reflexões sobre de Gramsci em trabalhos recentes, produzidos por críticos norte-americanos. Engajado com questões importantes para a nossa época, Gounalis apresenta a visão crítica de Gramsci e o exame que teóricos como Butler, Laclau e Žižek fazem do filósofo, em especial o relacionamento entre política e cultura.

Além dos artigos, Raquel Belisário da Silva apresenta, em "Como atravessar o labirinto de inícios sem fim", a resenha de *O negociante de inícios de romance*, de Matéi Visniec, tradução de Tanty Ungureanu, publicada em 2015 pela editora É Realizações. Destacamos, entre os muitos aspectos da obra abordados pela resenhista, suas observações sobre tradução. A Revista traz ainda, na sessão criação literária, o poema *Hystérie*, de Yvisson Gomes dos Santos, em que o poeta, oscilando entre o coloquial e o clássico, o tu e o vós, canta as sensações experimentadas no corpo e a perda da razão por causa do desejo louco. Enfim, neste número, a Revista oferece ao leitor análises e interpretações de textos literários da Antiguidade clássica ao contemporâneo, trazendo reflexões sobre tópicos e questões indispensáveis para os estudos literários.

Joseane Prezotto
(PNPD-PPGLetras/UFC)

Orlando Luiz de Araújo
(PPGLetras/UFC)

SUMÁRIO

ESTUDOS LITERÁRIOS

Mímese e inspiração em Acamenses e Cavaleiros de Aristófanes	10
<i>Elvis Freire da Silva</i>	
<i>O Mouro de Veneza na face de Laurence Olivier</i>	22
<i>Thaís Lima e Sena</i>	
O narrador em questão: análise da verossimilhança em Grande sertão: veredas e Dom Casmurro.....	37
<i>Ariadine Maria Lima Nogueira</i>	
Buda na cor de Rosa: vestígios de um príncipe indiano em três obras de João Guimarães Rosa.....	54
<i>Bruno Mazolini de Barros</i>	
Jorge Luis Borges e Octavio Paz, dois escritores à deriva ou a busca por um pensamento crítico na América Latina.....	70
<i>Matheus Silva Vieira</i>	
A escritura queer de João Gilberto Noll invade o mercado editorial brasileiro	82
<i>Mayana Rocha Soares</i>	
<i>Márcia Rios da Silva</i>	
Força e totalitarismo em Aprender a Rezar na Era da Técnica, romance de Gonçalo Tavares.....	98
<i>Maria Isabel da Silveira Bordini</i>	
Língua e Linguagem na construção distópica de O Doador de Memórias.....	114
<i>Alessandra Leles Rocha</i>	
Gramsci and Literature in the Anglophone World	127
<i>Nicole Gounalis</i>	

RESENHAS

Como atravessar o labirinto de inícios sem fim.....	137
<i>Raquel Belisário da Silva</i>	

CRIAÇÃO

Hystérie.....	145
<i>Yvisson Gomes dos Santos</i>	

ESTUDOS LITERÁRIOS

A seção **ESTUDOS LITERÁRIOS** acolhe artigos acadêmicas de temática livre, em fluxo contínuo, da área de Letras-Literatura. Esses textos são publicados em edições de Temática Livre, sendo duas a cada ano: a primeira Edição referente ao trimestre Jan.-Mar de cada ano, a segunda Edição referente ao trimestre Jul.-Set. de cada ano.

Mimese e inspiração em Acarnenses e Cavaleiros de Aristófanes

Elvis Freire da Silva¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Em sua *Poética*, Aristóteles trata do conceito de mimese (*mimesis*) compreendendo-a como imitação de uma ação “importante e completa” (capítulo VI), ligando tal concepção especialmente aos gêneros épico e trágico. A comédia aparece de forma sutil e sempre comparada aos demais gêneros (capítulos I, III, IV, V, IX, XIV, XXII), distinguindo-se da tragédia por esta imitar os homens melhores do que o são na realidade, enquanto aquela os representaria piores (capítulo II). Dessa forma, a mimese cômica não é apropriadamente abordada por Aristóteles. A inspiração é um assunto ainda mais obscuro, tratando-se de comédia. Platão traz algumas reflexões sobre a inspiração e a arte poética em seus diálogos, especialmente em *Íon*, e no livro X da *República*, abarcando, ao mesmo tempo, a arte dramática e a pictórica sem, no entanto, debruçar-se sobre a comédia, gênero essencialmente metateatral. O objetivo deste trabalho é, assim, traçar algumas reflexões sobre a mimese e a inspiração em *Acarnenses* e *Cavaleiros*, de Aristófanes (século V a.C.), poeta que pôs em discussão as principais esferas do mundo helênico (especialmente ateniense).

Palavras-chave

Mimese. Inspiração. Comédia Antiga. Aristófanes.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará e graduado em Letras-Português/Italiano pela mesma instituição.

1 Da inspiração

Não vou mentir-te, ó Febo, e dizer que foi por ti que tais artes me foram dadas; nem sou inspirado pelo canto das aves que voam no ar nem avistei Clio e as irmãs de Clio, enquanto guardavam os rebanhos, ó Ascra, nos teus vales; é a experiência que estimula este canto; presta atenção a um poeta experimentado.
(Ovídio, *A arte de amar*, I, v. 25-29).

Faz-se necessário, antes de adentrar no campo da comédia aristofânica, traçar algumas considerações sobre a natureza da inspiração que, para os gregos, encontra-se vinculada à própria essência da palavra e das artes que a utilizam como matéria-prima. Estabelecida a noção de inspiração, pode-se então chegar ao conceito aristotélico de mímese e suas dimensões no gênero cômico. Em seguida, serão abordadas duas peças do comediógrafo Aristófanes e, em cada uma delas, a forma com que foi realizada a mímese da cidade (*Acarnenses*) e do homem político (*Cavaleiros*).

Personificação religiosa e literária da inspiração, as musas são divindades das artes e dos conhecimentos que, na *Teogonia* de Hesíodo, eram filhas de Zeus e Mnemosyne. Originadas a partir do princípio ordenador do cosmos (Zeus) e da memória dos tempos passado, presente e futuro (Mnemosyne), as musas ocupam uma função primordial dentro da criação literária: a de tornar presente uma narrativa inacessível à memória comum, conferindo às palavras do poeta uma natureza ao mesmo tempo mágica e religiosa, capaz de emocionar o público. Dessa forma, a invocação às musas se faz necessária quando o poeta precisa *rememorar* um tempo em que nunca viveu ou nomes que jamais seria capaz de cantar sozinho:

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles o Pelida (mortífera! que tantas dores trouxe aos Aqueus e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades, ficando seus corpos como presa para cães e aves de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus)
(HOMERO, *Ilíada*, I, v. 1-5).

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas – pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos – quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis. A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear, nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas, uma voz indefectível e um coração de bronze, a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide, me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion. (HOMERO, *Ilíada*, II, v. 484-494)

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas errâncias, destruída Troia, pólis sacra, as muitas urbes que mirou e mentes de homens que escrutinou, as muitas dores amargadas no mar afim de preservar o próprio alento e a volta aos sócios
(HOMERO, *Odisséia*, I, v. 1-6).

É assim que, para Homero, as musas trazem ao mundo a memória dos homens e heróis e com ela a sua glória (*kléos*)², almejada por Aquiles e seus companheiros na *Ilíada*, e por Odisseu na *Odisseia*. Seu caráter sagrado e ao mesmo tempo revelador é atestado nas passagens vistas anteriormente nas duas obras.

A invocação às musas é feita também na comédia. Na parábase de *Acarnenses*, o coro invoca as musas e pede inspiração para criar um belo discurso para a cidade:

Vem cá, Musa, intisnada de fogo
Ispritada, violenta Acarnense.
Do jeito que dos calvão de carvaio
Uma brasa pula
Impurrada pelo abanadô de bom sopro,
Quando tem pêxe pra fritá
Uns mistura a salmôra gudurosa de Tasos,
Ôtros prepara a massa,
Assim de supetão vem, com uma cantiga
Violenta e rústica,
Até mim o teu camarada lá d'aldeia.
(*Acarnenses*, v. 665-675)

Na parábase, o poeta é capaz de passar claramente sua mensagem para a cidade, mas essa mensagem deve ser transmitida de forma a convencer aqueles que a escutam. Como guardiãs das palavras, as musas são capazes de auxiliar o coro a criar um belo discurso, de uma forma que eles não seriam capazes sozinhos.

As representações da musa em Homero e Aristófanes parecem estar, assim, em consonância com o pensamento de Platão, segundo o qual o poeta se imbuí de uma espécie de loucura (*manía*) advinda das musas. É somente através dessa iluminação divina que o poeta pode chegar a algum grau de excelência, não contando apenas com a habilidade (a *techné*) ou o conhecimento (*epistemé*)³. É dessa loucura sagrada que os poetas tiram sua matéria:

Um terceiro tipo de posse e loucura provém das musas, o qual se apodera de uma alma terna e inviolável, desperta-a para um frenesi dionisíaco de cantos e outras poesias que glorifica os feitos do passado, e através destes educa as novas gerações. Aquele, todavia, que sem possuir a loucura, alcança as portas das Musas, na expectativa de ser um bom poeta adquirindo conhecimento da arte, frustra-se, a

² Optou-se por utilizar os termos em grego (como *mímesis*) transliterados, e não em sua grafia original, para facilitar a leitura do texto.

³ Já na tradição helenística, segundo Curtius (2013), a musa se torna um recurso não mais sagrado e revelador de uma verdade, mas alvo de paródias e objeto puramente literário, como se pode observar na elegia do poeta romano Propércio: “Quereis saber por que eu escrevo meus Amores, por que meu livro vem suave aos lábios? Não é Calíope quem dita, nem Apolo – quem gera o meu talento é minha amada” (Propércio, 2.1, v. 1-4). Apresentada nos primeiros versos do livro 2 de Propércio e, dessa forma, ocupando uma posição privilegiada, Calíope encarna o gênero épico, contrapondo-se à amada do poeta, que representa a própria elegia erótica. A musa se torna convenção, e não mais um dom divino.

poesia do homem de senso sendo totalmente eclipsada pela do louco. (PLATÃO, *Fedro*, 245a)

O abandono do estado de normalidade é, assim, necessário para que o poeta consiga alcançar o nível máximo da arte poética, sendo ele incapaz de dar uma explicação racional sobre sua poesia (WINSATT; BROOKS, 1971). Contrastando o conhecimento do aedo, em *Íon*, com vários outros, Sócrates chega à conclusão que aquele não possui nenhuma arte própria, estando sujeito às vontades da musa. O poeta é incapaz de tecer uma crítica ao seu próprio fazer poético:

Sócrates: Então quem poderá ser melhor juiz dos versos que estavas a recitar de Homero, tu ou um cocheiro?

Íon: Um cocheiro.

Sócrates: Bem, então porque és um rapsodo e não um cocheiro.

Íon: Sim.

Sócrates: E a arte do rapsodo é diferente da arte do cocheiro?

Íon: É.11

Sócrates: E se é um conhecimento diferente, será também um conhecimento de assuntos diferentes?

Íon: Sem dúvida.

Sócrates: Conheces a passagem na qual Hecamede, concubina de Nestor, dá ao ferido Machaon leite quente com vinho? Ele diz assim: 'Feito com vinho pramniano; e ela ralou queijo de cabra com um ralador de bronze e pôs-lhe ao lado uma cebola, que desperta um desejo particular de beber'. Qual delas te parece agora ser mais capaz de julgar da tua propriedade destes versos, a arte do rapsodo ou a arte da medicina?

Íon: A arte da medicina (PLATÃO, *Íon*, 538a).

Ocupando o lugar de um intermediário dos deuses, o poeta é aquele que se apropria do poder da musa que, como adverte Hesíodo em sua *Teogonia*, está em contar “mentiras semelhantes à verdade” (v. 27). Ao estabelecer essa relação incondicional entre o poeta e a musa, Platão considera a ilusão e a “mentira” como partes fundamentais do discurso poético, colocando o artista no papel de um *imitador* das coisas e fatos do mundo, noção também encontrada em sua *República* (596-597c).

Platão estabelece três níveis de realidade, sendo o primeiro o das formas ideais, o segundo o das coisas reais, e o terceiro o das coisas imitadas através do discurso, no qual se situam as artes miméticas, exemplificadas na pintura e na poesia. Ao mesmo tempo em que Platão reconhece a importância da mímese para a educação dos jovens, que devem imitar o caráter dos homens bons e entrar em contato com coisas boas e belas, o filósofo parece temer a natureza da mímese em si, uma vez que ela se distancia do mundo da verdade. Como bem enfatiza Pompeu (2006, p. 14-17), a visão desprivilegiada do poeta, apontada por Platão no livro X da *República*, contrasta com a do sujeito inspirado divinamente pelas musas,

apresentado nos diálogos aqui abordados⁴. Dessa forma, os gêneros trágico e cômico são basicamente formados por essa mimese que imita o caráter dos homens e dos deuses, nem sempre de maneira bela como gostaria Platão. Segundo a imitação desses caracteres (baixos ou elevados) é que Aristóteles classificará a tragédia e a comédia. É colocando esses dois gêneros em contraste que é possível traçar um perfil da comédia na Antiguidade clássica, através do tratado da *Poética* de Aristóteles.

2 Da mimese e do gênero cômico

Já no primeiro capítulo da *Poética*, Aristóteles procura estabelecer o campo da mimese, colocando-a como uma forma de imitação da qual se valem os principais gêneros artísticos conhecidos na época⁵. Dentre eles, Aristóteles destaca os gêneros dramáticos, especialmente a tragédia. Sabe-se através de Platão (*República*, 394a) que o drama é a forma artística mais próxima da mimese, uma vez que é “toda de imitação”, distinguindo-o assim de outras formas em prosa e poesia, como os ditirambos (constituído somente de narrativa, *diégesis*) e a epopeia (composta tanto pela imitação como pela narrativa). Em Aristóteles, a mimese compreende não somente a tragédia e a comédia, como também a épica e os demais gêneros. No que tange à relação entre esses gêneros, Aristóteles trata da epopeia e traça um claro perfil da tragédia, em toda sua estrutura, que é descrita em suas partes: enredo (*mythos*), caráter (*ethos*), pensamento, elocução, espetáculo e melopeia (música). A comédia é citada em muitos capítulos, sendo mais especificamente comparada à tragédia no capítulo II, como um gênero que deve representar os homens de maneira pior do que são na realidade.

Apesar de tratar constantemente da mimese, não há uma definição pormenorizada desse termo, contrariamente ao que tinha feito Platão em sua *República*. Essa indefinição aristotélica abrirá espaço para inúmeras especulações por parte da teoria literária na modernidade, colocando em discussão a referencialidade do texto literário, sua ligação com o mundo, como ressalta Antoine Compagnon (2010) que, ao colocar de um lado a crítica demasiadamente formalista e contra qualquer referencialidade no texto literário, e de outro a crítica que vê o texto como “reflexo” do mundo real, estabelece um meio termo segundo o qual: “A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o

⁴ Há referências à inspiração divina em outros diálogos que não foram expostos aqui, tais como: *Apologia* (22a-c), *Mênon* (99c-e), *Leis* (719c-d).

⁵ “epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação.” (Aristóteles’. *Poética*, I.1).

funcionamento dos atos de linguagem *ficícios*⁶ é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem *reais*, fora da literatura”. (COMPAGNON, 2010, p. 132). Tratando-se de tragédia, o alvo da mímese se torna claro em Aristóteles: uma “ação importante e completa.”⁷ O *mythos* é a base para a ação da tragédia. Onde se situaria, então, o objeto da imitação da comédia? Sousa (1967) ressalta o caráter ao mesmo tempo político e metadiscursivo do gênero cômico, situando-o nesse lugar da linguagem entre a ficção e a realidade proposto por Compagnon (2010).

A comédia e tudo que se relaciona com a concretização deste gênero tão popular entre os Gregos encontra-se na primeira linha das preocupações dos comediógrafos. Os elementos fornecidos pelos próprios textos pareceram-me poder agrupar-se em duas temáticas fundamentais: uma primeira exterior à obra literária, que tem que ver com as condições sociais e profissionais de que resulta a produção cômica, e outra intrínseca, que se ocupa das origens e progresso do gênero, da definição do estádio contemporâneo de Aristófanes, das sugestões dos poetas para o melhoramento e dignificação da arte. (SOUSA, *Crítica do teatro na comédia grega*, p. 8).

Ao contrário do que acontece na tragédia, em que o espectador/leitor é mantido na ilusão cênica para que possa, então, passar por uma purgação (*kathársis*), como definiu Aristóteles, na comédia há uma constante e sistemática quebra dessa ilusão, em que são expostos os elementos de palco, tais como as vestes, as máscaras, os mecanismos, entre outros, levando o espectador/leitor a refletir constantemente sobre a linguagem do teatro em si. Assim é que em *Rãs* (405 a.C.) o personagem Dioniso precisa das vestes de Hércules para descer ao Hades, uma vez que somente o herói conhecia o caminho. De forma semelhante, em *Acarñenses* (425 a.C.), Diceópolis pede emprestado a Eurípidés as roupas de Télefo, personagem de uma peça perdida do tragediógrafo que se vestira de mendigo para causar pena aos comandantes gregos. Em *Tesmoforiantes* (411 a.C.), Mnesíloco usa as roupas de Agatão, um famoso efeminado da época de Aristófanes, para penetrar nos cultos femininos, reservado às mulheres da cidade. Em todas essas peças, reconhece-se a função das vestes e das máscaras como essenciais para o convencimento e para a ilusão, inerentes ao teatro.

A própria estrutura da comédia exige que se volte para a realidade histórica: na parábase, o coro dá um passo à frente, saindo parcialmente do território da ficção, e se dirige diretamente ao público. Na parábase de *Nuvens* (417 ou 420 a.C.)⁸, o coro formado pelas Nuvens, entidades femininas do céu, criticam a audiência por não entenderem as piadas mais

⁶ Grifo nosso.

⁷ “A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (*Poética*, VI.1)

⁸ A primeira encenação de *Nuvens* data provavelmente de 423 a.C. Só temos a segunda versão, que foi possivelmente encenada em 417 ou 420 a.C.

sofisticadas do poeta e rirem dos concorrentes⁹. Na realidade, a comédia é tão ligada ao tempo em que foi produzida que muitas vezes algumas referências acabam se perdendo por falta de informações históricas, enquanto outras são claramente indicadas na figura de importantes personagens políticos, como é o caso do demagogo Cléon, satirizado na peça *Cavaleiros* (425 a.C.). Mesmo as peças geralmente apontadas como “menos políticas”, como *Tesmoforiantes*, de 411 a.C., contêm implicações de ordem histórica, como a crítica de gênero que pode ser interpretada, também, como uma crítica política endereçada ao governo de Atenas¹⁰.

Para suscitar a crítica e a reflexão através do riso, Aristófanes contava não só com o texto, mas com a performance. O público contemporâneo nunca saberá como as peças eram realmente encenadas, restando-lhe somente o texto. É no texto que se pode reconhecer todos os recursos cênicos, etimológicos e poéticos utilizados pelo comediógrafo para recriar, através da linguagem, seu período histórico e ao mesmo tempo refletir sobre a arte dramática. Assim, é possível perceber que a mímese cômica se estende muito além das personagens “piores do que são na realidade”, tendo como alvo a própria linguagem, ficcional e real. Sua inspiração reside no mundo político, mas, também, no mundo da linguagem *per se*.

3 A imitação da cidade: Acarnenses

Sabendo que a comédia é essa imitação da linguagem que se situa entre o real e o ficcional, é possível estabelecer a forma com que o gênero “imita” (tomando como referência o conceito de mímese abordado anteriormente) as duas principais esferas do mundo helênico, isto é, a cidade e o homem.

Em *Acarnenses*, peça de 425 a.C., temos uma clara preocupação de Aristófanes com a guerra do Peloponeso, que perturbou Atenas entre 431 e 404 a.C. Na primeira cena, temos o personagem que, desde o seu nome, representa “a cidade justa”: Justinópolis (no grego, *dikaiópolis* de *dikaios* “justo” e *pólis* “cidade”. Na tradução aqui utilizada, seu nome foi traduzido como Justinópolis, mantendo o jogo de palavras do original¹¹). O personagem aguarda ansiosamente na Pnix por seus companheiros cidadãos para tentar negociar as tréguas com Esparta, mas nenhum deles se interessa. Irritado com a assembleia, Justinópolis decide obter as tréguas somente para si e para sua família com a ajuda de Anfíteu (Ambídeus) que

⁹ Sobre a parábase, provavelmente a parte mais política da comédia, ver o trabalho de Adriane da Silva Duarte *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP:FAPESP, 2000.

¹⁰ Ver o prólogo da tradução de *Tesmoforiantes* feito por Ana Maria César Pompeu (2014).

¹¹ Tradução de *Acarnenses* para o cearensês feita por Ana Maria César Pompeu (2014).

poderia ir diretamente a Esparta e consegui-las. Enquanto o resto da cidade sofre com as consequências da guerra, Justinópolis usufrui das tréguas (dramatizadas na forma de um odre de vinho), celebrando Dioniso e o campo. O coro formado pelos cidadãos de Acarnes, um dos distritos (*demoi*) mais prejudicados pela guerra, tenta agredir Justinópolis, que se defende através de um discurso montado com as vestes da personagem de uma tragédia de Eurípides, Télefo. O coro invoca o opositor lógico a Justinópolis, Lâmaco (batalhão), que representa a guerra. Os dois se confrontam num *agón*, do qual Justinópolis sai vencedor:

BATALHÃO: Então quem és tu?

JUSTINÓPOLIS: Quem? Sô um cidadão honesto, não um corre-atrás-de-cargo, mas desde o começo da guerra, sô um soldado-de-raça, e tu, desde o começo da guerra, é um pega-salário-de-cargo.

BATALHÃO: Pois elegeram-me...

JUSTINÓPOLIS: Sim, três arara. Por nojo dessas coisa é que fiz trégua. Veno os home de cabelo branco nas filêra e os novo como tu iscapano do sirviço, uns na Trácia recebeno salário de três dracma, uns Tisámenos-Fenipos, uns preverso Hipárquides, ôtros junto de Cares, ôtros entre os cáones, uns Geres-Teodoros, uns impostor de Diomia, ôtros na Camarina, ôtros em Gela e em Gargagela. (*Acarnenses*, v. 595-606).

Justinópolis expõe as injustiças da guerra e suas consequências para a cidade e seus cidadãos. Com a guerra, não há lugar para a agricultura e o cultivo no campo, de onde vem Justinópolis, forçado a ir para a cidade onde tudo é preciso ser comprado (v. 32-36). Com o benefício das tréguas, o “cidade justa” é capaz de negociar os produtos de outras cidades, causando inveja a Lâmaco. O que reforça a possibilidade de Justinópolis ser essa encarnação da cidade ideal, além do fato de desejar a paz, é o personagem negociar por si só com outras cidades e conseguir a paz somente para si, o que provavelmente se mostraria absurdo para o público da época. Os aspectos ligados à paz, como a bebida, o casamento, a fartura de comida, são dedicados a Justinópolis, enquanto a destruição é reservada a Lâmaco. Justinópolis pode representar também o próprio comediógrafo, que prefere celebrar Dioniso, mas é acusado de “trair” Atenas ao falar mal da cidade em frente aos estrangeiros na comédia do ano anterior, *Babilônios*¹².

Através dessa que será a mais antiga peça que temos de Aristófanes, o poeta mostra sua preocupação com a cidade e a guerra, atacando não figuras precisas, mas os homens que a causam. É também nela que vemos uma mimetização da própria arte dramática, especialmente na cena em que Justinópolis clama necessitar dos trapos euripidianos para poder encarnar um suplicante, além da encenação de um canto fálico, que será depois

¹² POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão: a Justiça na Pólis*. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011.

indicado por Aristóteles na *Poética* (IV, 15) como a gênese da comédia. Essa peça é, assim, programática para as demais obras de Aristófanes.

4 A imitação do homem: *Cavaleiros*

Em *Cavaleiros* (424 a.C.), encenada logo depois de *Acarnenses*, temos, mais uma vez, um tema político, dessa vez focado na figura do homem político. Aqui o alvo dos ataques é também a guerra e, mais especificamente, a política ateniense. Paflagônio é a personagem que encarna o político ateniense, corrupto e sem escrúpulos. No prólogo, dois escravos reclamam dos maus tratos do Povo, seu mestre, graças ao novo escravo, Paflagônio. Seguindo essa configuração, Demóstenes e Nícias como escravos do Povo, temos uma clara alegoria política, como nos indica Slater (2002): “a alegoria política da peça é posta em foco somente a partir desse ponto: a cidade como uma casa, comandada pelo ainda não visto Demos [...] o público não sabe necessariamente se o Demos [Povo] irá de fato aparecer nessa peça de alguma forma¹³” (SLATER, 2002, p. 70).

Decididos a se livrar de Paflagônio, os escravos seguem o oráculo que diz que o escravo será destronado por um salsicheiro. Paflagônio é uma clara representação de Cléon, que consegue iludir o Povo com palavras ilusórias. Logo que um salsicheiro aparece na cidade, é assediado pelos escravos que muito esperam o destronamento de Paflagônio:

Salsicheiro: Apenas me diga como um salsicheiro pode se tornar um grande homem.
Demóstenes: É precisamente por isso que você vai ser ótimo, porque você é um patife sem vergonha, não melhor que um simples ladrão de mercado.
Salsicheiro: Eu não me acho digno de exercer o poder.
Demóstenes: Oh! pelos deuses! Por que não se acha digno? Você tem tão boa opinião sobre si mesmo? Vamos, você veio de família honesta?
Salsicheiro: Pelos deuses! Não! De uma muito ruim, na verdade.
Demóstenes: Fortuna caprichosa, tudo se encaixa para garantir a sua grandeza.
(*Cavaleiros*, v. 179-188)¹⁴

Os valores necessários para governar são invertidos nessa cena, sendo necessário ser desonesto e de uma classe inferior. O salsicheiro teme não ser capaz de enfrentar Paflagônio, mas ele é ajudado pelo coro de cavaleiros, cidadãos nobres que odeiam o demagogo Cléon. O embate de discursos no agón entre Paflagônio/Cléon e o salsicheiro

¹³ “The political allegory of the play comes into focus only at this point: the city as a single household, ruled by the unseen Demos (...) the audience does not necessarily know whether Demos will in fact appear in this play at all”. (SLATER, 2002, p. 70, tradução nossa).

¹⁴ A citação de *Cavaleiros* é da tradução do grego para o inglês de Eugene O'Neill, Jr. New York: Random House, 1938. Tradução nossa.

demonstra o grau de “sujeira” em que se encontrava a política ateniense que Aristófanes queria mostrar. Os dois candidatos disputam em termos de bajulação do Povo, mas quem vence é o Salsicheiro, que servira o Povo com o que havia em seu cesto, ao contrário de Paflagônio, que guardara as melhores partes para si.

O Povo então depõe Paflagônio/Cléon, que não lhe servia direito, elegendo o Salsicheiro (o Agorácrito, o que decide na ágora), o seu novo servo, que o rejuvenesce. Aristófanes procura demonstrar, através das alegorias criadas na relação entre escravo e mestre, como deveria ser a relação entre o representante político e o povo, isto é, de servidão, o que não acontecia na prática: o demagogo rouba o que há de melhor para si e deixa os restos para aqueles a quem serve.

A parábase de *Cavaleiros* é política e literária, exaltando o papel da comédia ao colocar nas falas do coro uma preocupação em esclarecer os atenienses e ao afirmar a dificuldade de se fazer comédia, uma vez que nem sempre é possível fazer o povo escutar o que o poeta tem a dizer. O caráter fortemente político de *Cavaleiros* não impede esta peça de fazer o leitor/espectador refletir sobre a linguagem própria do teatro e a forma com que os elementos cênicos são dispostos para criticar a política ateniense. Através dos estudos das comédias de Aristófanes, é possível notar como a corrupção do homem ocidental é algo sempre atual, que se perde no exercício do poder. A mímese teatral de Aristófanes, que abarca homem, cidade e a própria arte dramática, inspira-se não em musas, como faziam os poetas épicos e líricos, mas na realidade política e cultural grega, especificamente ateniense, berço da democracia ocidental.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução e comentário de Eudoro de SOUSA. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTOPHANES. **Knights**. The Complete Greek Drama, v. 2. Eugene O'Neill, Jr. New York: Random House, 1938.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CURTIUS, E. Robert. As musas. In: **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. **Odisseia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar**. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

PLATÃO. **Diálogos III**: (socráticos): Fedro (ou do belo); Eutifron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma). Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

_____. **Diálogos VI**: Crátilo (ou da correção dos nomes); Cármides (ou da moderação); Laques (ou da coragem); Íon (ou da Ilíada); Menexeno (ou Oração fúnebre). Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

_____. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão**: A Justiça na Pólis. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011.

_____. A Poesia na ‘República’ de Platão. In: LIMA, Marinalva Vilar de; ARAÚJO, Orlando Luiz de. (Org.). **Ensaio em Estudos Clássicos**. Campina Grande: EDUFPG, 2006.

_____. **Dioniso matuto**: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanes para o cearensês. Curitiba: Appris, 2014.

PROPÉRCIO, Sexto. **Elegias de Sexto Propércio**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Porto Alegre: Autêntica, 2014.

SLATER, Niall W. **Spectator Politics: metatheatre and performance in Aristophanes**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002.

WIMSATT, William K; BROOKS, Cleanth. **Crítica Literária – Breve História**. Tradução de Ivette Centeno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

MIMESIS AND INSPIRATION IN ARISTOPHANES COMEDY

Abstract

Página | 21

In his *Poetics*, Aristotle deals with the concept of *mimesis* understanding it as an imitation of an "important and complete" action (chapter VI), linking this concept especially to the epic and tragic genres. The comedy appears subtly and always compared to other genres (chapters I, III, IV, V, IX, XIV, XXII), distinguishing the tragedy for that imitates men better than they are in reality, while comedy represents them worse (chapter II). Therefore, the comic *mimesis* is not properly discussed by Aristotle. Inspiration is a subject even more obscure, in the case of comedy. Plato reflects about the inspiration and the poetic art in his dialogues, especially in *Ion*, and in book X of the *Republic*, covering both the drama and the pictorial without, however, look into the comedy, genre essentially metatheatrical. The aim of this work is to trace some considerations about *mimesis* and inspiration in the comedy of Aristophanes (fifth century BC), a poet who has questioned the main spheres of the hellenic world (especially athenian).

Keywords

Mimesis. Inspiration. Old Comedy. Aristophanes.

Recebido em: 18/03/2018
Aprovado em: 14/05/2018

O Mouro de Veneza na face de Laurence Olivier

Thaís Lima e Sena¹⁵

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Resumo

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, uma das grandes tragédias de William Shakespeare, foi encenada pela primeira vez em 1604. Do mesmo modo que Shakespeare bebeu de várias fontes para escrever sua obra, as peças são alvo das mais variadas formas de adaptação. É sabido que no teatro elisabetano o personagem principal da peça *Othello*, era representado por um ator branco que se pintava com uma maquiagem negra. Assim sendo, observamos que a prática conhecida como *blackface* — termo que tomamos emprestado dos *blackface minstrel shows* americanos — na representação do personagem do mouro ocorre tanto nas encenações renascentistas da peça, tanto na adaptação fílmica de 1965, protagonizada por Laurence Olivier. O presente artigo se concentra na análise do personagem Otelo, a partir das formas de representação dele, o que implica nas construções do homem negro no meio social a partir do ponto de vista do homem branco. Assim, examinaremos como essa representação do personagem foi elaborada por Olivier, um ator branco, dentro do contexto histórico da adaptação fílmica *Othello* de 1965, tendo em vista as questões relacionadas à prática do *blackface*, além de abordar questões análogas ao conceito de branquidade.

Palavras-chave

Shakespeare. *Othello*. *Blackface*. Branquidade.

¹⁵ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

“Eu sempre fui um ator que molda características para esconder sua personalidade. Eu trago parte dos personagens para dentro de mim, ou então eles não funcionariam. Eu não procuro por traços do personagem que estejam dentro de mim, mas eu vou além e procuro a verdadeira personalidade que o autor criou”.
(Laurence Olivier)

Laurence Kerr Olivier nasceu na Inglaterra em 1907 e é considerado pelos críticos de teatro e cinema um dos atores mais grandiosos do século XX. Começou a atuar no teatro aos dez anos, e a sua primeira peça foi uma adaptação de *Julius Caesar*, de William Shakespeare. Ao observar o fascínio de Oliver pelo teatro, seu pai, pastor da Igreja Anglicana, encorajou-o a entrar para uma escola de teatro em Londres. Assim que concluiu seus estudos, ele se tornou membro da companhia teatral do diretor Barry Vincent Jackson, na qual atuou como ator profissional pela primeira vez, aos vinte anos. A obra de Shakespeare foi de extrema importância para a construção da carreira de Olivier. Em sua autobiografia, o ator explica sua admiração pelo dramaturgo:

Convivi com Shakespeare durante toda minha vida pensante - o maior dramaturgo de todos os tempos; para alguns o maior dos poetas, filósofos, homens. Com o toque de sua pena, ele pode levar uma audiência dos risos para as lágrimas. Sua genialidade é incomparável. Ele escreve papéis que qualquer ator que valha o seu sal, encontraria os meios para representar da melhor maneira possível. Ele é incomparável em sua inteligência, poder, imaginação, fogo, filosofia... Eu poderia continuar para sempre. Mas o que ele tem acima de tudo é o dom de teatro (OLIVIER, 1986, p. 69, tradução nossa)¹⁶.

Olivier explica que seu relacionamento com Shakespeare tornava-o mais moderno, não em relação à produção, mas à sua atuação e às suas falas. Ele acreditava que todas as pessoas deveriam passar pela experiência de assistir a uma peça do dramaturgo, pois o prazer de ler Shakespeare era incomparável à satisfação e ao sentimento de plenitude de ouvi-lo (OLIVIER, 1986, p. 74). Por isso, ele tinha a intenção como ator de projetar, por meio de sua fala, os pensamentos de seus personagens para o público. Tudo isso é relatado em *Laurence Olivier on Acting*, de 1986, livro em que o ator não esconde sua admiração e gratidão por Shakespeare. Além disso, nessa mesma obra, ao descrever sua carreira tanto no teatro quanto no cinema, Olivier diz como se construiu como ator shakespeariano.

Hamlet, a seu ver, foi a melhor peça escrita de todos os tempos. Em 1937, Olivier desempenhou, no teatro *Old Vic*, o papel principal dessa peça. A próxima, que ele também representou no mesmo teatro, foi *Henry V*, na qual sua proposta era interpretar o papel central de uma maneira completamente diferente da que fizera quando atuou em *Hamlet*. “Algo que

¹⁶“I have lived with Shakespeare all of my thinking life – the greatest dramatist of all time; to some the greatest poet, philosopher, man. With a flick of his pen, he can twist an audience from laughter to tears. His genius is unparalleled. He writes roles that any actor worth his salt would find the means to play by hook or by crook. He is matchless in wit, power, imagination, fire, philosophy... I could go on forever. But what he has above all is the sense of theatre” (OLIVIER, 1986, p. 69).

sempre fez parte da minha vida teatral é que eu gosto de ser um camaleão” (OLIVIER, 1986, p. 90). Nos anos de 1937 e 1938, estreou como *Macbeth* e disse que a oportunidade de trabalho na companhia teatral do *Old Vic* favoreceu o que ele mais queria como ator de teatro: ganhar prestígio ao ser julgado pelo seu trabalho como ator clássico.

Assim, após *Macbeth*, Olivier começou a desenvolver seu personagem *Richard III*, o qual, para ele, foi imensamente desafiador, pois levou algum tempo para alcançar a perfeição que desejava, já que acreditava que não tinha adquirido maturidade suficiente para desempenhar o papel em suas primeiras apresentações. Apesar dessa questão, o ator estreou em *Richard III*, em 1944, no *New Theatre*, e explicou que ele estava na hora certa e no lugar certo, pois, por meio das suas dificuldades com seu personagem, alcançou grande sucesso na época.

Seu próximo papel foi Rei Lear, em *King Lear*, em 1946, o qual representou contra sua vontade, pois gostaria de ter recebido o papel de Cyrano, da obra de Edmond Rostand. Curiosamente, apesar da complexidade do papel, Olivier explica que, em um primeiro momento, não tinha interesse em interpretar o Rei Lear, pois, para ele, desenvolver esse personagem não era um desafio. O ator precisava que sua criatividade fosse estimulada, desejava papéis que o levassem à exaustão e ao êxtase em seu processo criativo, seja na caracterização física seja na psicológica do personagem. O ator nunca teve dúvidas de sua excelência profissional e não hesitava em se enaltecer. Muito vaidoso, colocava-se em um patamar onde apenas ele, e mais nenhum outro ator, conseguiria desempenhar papéis shakespearianos com tamanha destreza. Em 1951, atuou em *Anthony and Cleopatra*, contracenando com Vivien Leigh, sua esposa, com quem viveu um casamento de aproximadamente 20 anos.

Em 1955, interpretou o papel de Malvolio, em *Twelfth Night*, além de atuar em *Titus Andronicus*. Dando seguimento como ator shakespeariano, em 1959, protagonizou a peça *Coriolanus* e, em 1964, *Othello*. Por fim, foi Shylock, em *The Merchant of Venice*, no ano de 1970. É importante salientar que Olivier, paralelamente a esses trabalhos como ator shakespeariano, atuou em diversas outras peças, aproximadamente 121, bem como construiu sua carreira também no cinema em 65 filmes, tanto como ator quanto como diretor. Devido ao seu exímio trabalho, a rainha Elizabeth II concedeu a ele, em 1970, o título honorário de Sir.

Com uma adaptação de Shakespeare para o cinema, Olivier ganhou, em 1945, um *Oscar* como melhor ator e diretor do filme *Henry V*. Esse foi o primeiro filme estrangeiro a ganhar a premiação, pois, até essa data, não era permitido que filmes estrangeiros concorressem ao *Oscar*. Olivier explica que muitos acreditavam que adaptar Shakespeare para

o cinema era impossível; então, ao se sentir desafiado, percebeu que tinha uma nova missão: levar o dramaturgo a um novo tipo de público, às pessoas que acreditavam que não seriam capazes de apreciá-lo. Além desse prêmio, Olivier ganhou o *Oscar* de melhor ator com *Hamlet*, filme que ele estrelou e dirigiu em 1948. Já em 1954, o ator dirigiu e atuou na adaptação fílmica *Ricardo III*. Olivier era prestigiado por surpreender talentosamente com suas adaptações fílmicas dentro de um padrão esperado pelos críticos em relação aos filmes shakespearianos.

A seguir, mostraremos os caminhos que Olivier percorreu para desenvolver a caracterização do personagem Otelo, o mouro de Veneza, quando encenou, em 1964, a peça *Othello*, dirigida por John Dexter. Olivier também protagonizou o filme *Othello*, de 1965, dirigido por Stuart Burge. Trata-se de uma adaptação da peça encenada no *National Theatre Company* em 1964. Essa peça foi transmutada para o meio cinematográfico sem grandes modificações, ou seja, a adaptação fílmica é apenas uma versão filmada da peça de 1964. No livro *Laurence Olivier on Acting*, de 1986, o ator explica detalhadamente os caminhos que tomou para a caracterização de seu personagem Otelo para a peça; além disso, alguns trechos de seu livro *Confessions of an Actor*, de 1982, também são mencionados neste trabalho.

O ator já havia tido a experiência de desempenhar o papel de Iago na peça *Othello*, em 1938, que foi dirigida por Tyrone Guthrie. Nessa peça, o papel principal havia sido direcionado a Ralph Richardson e Olivier não poupou críticas ao colega de trabalho: “Pobre Ralph, ele não nasceu para desempenhar o mouro” (OLIVIER, 1986, p. 148). Certo tom de arrogância prevalece em seus comentários sobre a peça de 1938: Olivier explica que Ralph havia interpretado o papel do Otelo mais cansativo que já havia existido. Por outro lado, seu personagem Iago havia sido desenvolvido para ser o mais doce e charmoso possível: “Eu senti que seria mais perigoso e plausível desempenhar Iago dessa maneira, pois dessa forma todos acreditariam que ele seria o (honesto Iago)” (OLIVIER, 1986, p. 149). De forma irônica, o ator explica que sua estratégia funcionou perfeitamente, mas, ao roubar de seu colega o papel de Iago, Ralph ficou prejudicado.

Enquanto Olivier dirigia o *The National Theatre*, foi procurado por Kenneth Tynan, que se ofereceu para ocupar o posto de crítico de dramaturgia em sua equipe. Olivier nunca conseguiu manter uma relação cordial com Tynan, pois ele era muito severo nas críticas que fazia a Vivien Leigh, sua esposa na época. Porém, deixando as desavenças de lado, o ator aceitou a proposta, e Tynan sugeriu que Olivier atuasse como Otelo, já que era um dos papéis shakespearianos que ele ainda não havia desempenhado. Como havia atuado anteriormente como Iago, moldando a peça por meio do ponto de vista do alferes, teve

algumas preocupações e reservas, pois Olivier sempre viu Otelo como um derrotado (*loser*). Ao analisar a peça a partir do ponto de vista do mouro, o ator foi abandonando os conceitos que havia construído antes, quando fez o papel de Iago. Dessa forma, ele pouco a pouco trabalhava a caracterização física e depois a psicológica de Otelo. Assim, um guerreiro mouro “deve ter a postura de um homem forte, e ficar de pé dessa forma, com as costas erguidas, o pescoço erguido, como se fosse um leão. Teria que ser gracioso” (OLIVIER, 1986, p. 153). Em seguida, o ator imaginou Otelo a partir das ideias que tinha, do que seria a representação física de um homem negro.

Negro... Eu tinha que ser negro. Eu tinha que me sentir negro no fundo da minha alma. Eu tinha que olhar cautelosamente o mundo de um homem negro. Não o mundo de repressão, pois Otelo se sentiria superior ao homem branco. Se descascasse minha pele, teria por baixo uma outra camada de pele negra. Eu tinha que ser belo. Muito belo (OLIVIER, 1986, p. 153, tradução nossa).¹⁷

Essa colocação é de fato interessante, uma vez que o ator explica que “olhar cuidadosamente para o mundo do homem negro”, ou seja, se construir como um negro “real”, não significa viver a realidade do homem negro na sociedade da época, pois o Otelo construído por Olivier seria superior ao branco. O ator esclarece que jogar fora o homem branco que havia nele foi um processo muito difícil, mas que, em alguns momentos durante sua preparação como o mouro, ele acabou se convencendo de que essa façanha era possível. Percebemos, portanto, que Olivier constrói seu personagem por meio de uma das possíveis práticas do *blackface*, que se resume em um ator branco pintar-se com uma maquiagem escura para representar um personagem negro.

Eric Lott, professor estadunidense e especialista em Estudos Culturais, aprofundou-se nas contradições existentes nas representações dos *minstrel shows* nos Estados Unidos. Os *blackface minstrel shows* representavam um estilo de entretenimento baseado na exploração e apropriação cultural africana. Os atores brancos “tomavam emprestadas” questões culturais e, no palco, reproduziam personagens negros de forma caricata, seja por meio de sua imagem, seja das atitudes que julgavam constituir um homem negro. Os estudos de Lott resultaram no livro *Love and Theft*, escrito em 1993, no qual ele explica os caminhos e os significados políticos e culturais da prática do *blackface* nos *minstrel shows* durante o século XIX. Para ele, a prática do *blackface* precisa ser estudada dentro do campo dos Estudos

¹⁷“Black... I had to be black. I had to feel black down to my soul. I had to look out from a black man’s world. Not one of repression, for Othello would have felt superior to the white man. If I peeled my skin underneath would be another layer of black skin. I had to be beautiful. Quite beautiful” (OLIVIER, 1986, p. 153).

Culturais e está diretamente imbricada às questões políticas e à disputa de poder entre classes sociais que se formaram durante a Guerra Civil norte americana.

Na época elisabetana, como não havia atores negros na companhia teatral de Shakespeare, o ator que representava o papel de Otelo fazia-o por meio do *blackface*. Para tal caracterização, nas representações mais antigas, os atores utilizavam cortiça queimada para conseguir o efeito escuro. Além disso, faziam também uso de uma tinta própria para maquiagem teatral à base de gordura animal. Foi especificamente no contexto dos *minstrels* que o termo *blackface* surge. James Fisher explica que

Este termo refere-se à prática dos atores se pintarem de negros usando cortiça queimada, tipicamente para encenarem representações exageradas dos Afro-Americanos. Essa prática acontecia geralmente nos *minstrel shows* e em alguns musicais onde atores brancos pintados de negros faziam papéis de Afro-Americanos em peças durante os séculos 18 e 19 (FISHER, 2015, p. 65, tradução nossa).¹⁸

À luz dos estudos de Lott (1993), notamos que, quando os atores brancos recorriam à prática do *blackface* nos *minstrel shows*, eles não tinham uma definição de identidade formada em suas representações. Eles não eram brancos, nem mesmo negros, eles ocupavam uma fronteira, um espaço, que foi criado e definido pela sociedade branca. Era um espaço desenhado pela branquidade, que, para Olivier, significava “se sentir um homem negro no fundo de sua alma”. Vaughan (2005) destaca que a caricatura teatral da identidade racial do personagem Otelo, de Olivier, na peça de 1964, articula profundamente, mesmo que de maneira não intencional, os códigos invisíveis que constroem o racismo.

Afirmar que Olivier agiu de maneira não intencional ao articular questões relacionadas ao racismo é algo contraditório e problemático. Muitos críticos e estudiosos dos séculos XX e XXI relacionam a caracterização do personagem de Olivier à excelência e ao brilhantismo de seu desempenho como ator. Para muitos, Olivier, como um dos maiores atores dos últimos tempos, tinha apenas a intenção de fazer seu trabalho da melhor maneira possível. A nosso ver, no entanto, a “permissão” que a sociedade inglesa, na época, consentiu a Olivier para que desempenhasse o papel de um homem negro por meio do *blackface*, ou seja, o sucesso que seu personagem alcançou por meio de um personagem construído de forma estereotipada, reflete apenas o espaço privilegiado que o ator ocupa dentro da branquidade. Melissa Steyn (2001) explica que os brancos não têm consciência da maneira

¹⁸“This term refers to performers “blacking up” with burned cork, typically to perform exaggerated images of African Americans, usually in minstrel shows and early musicals, though white actors in blackface typically played African American characters in straight plays as well during the 18th and 19th centuries” (FISHER, 2015, p. 65).

que sua vida é racializada, ou seja, os brancos não sabem que eles vivem e desfrutam de privilégios raciais:

Os brancos, como grupo privilegiado, tomam sua identidade por norma e padrão pelos quais os outros grupos são medidos, e essa identidade, portanto, é invisível, a ponto mesmo de muitos brancos não pensarem conscientemente no efeito profundo que o serem brancos exerce em sua vida cotidiana (STEYN, *apud* WARE, 2001, p.120).

Desse modo, “os códigos invisíveis que constroem o racismo e a misoginia”, pontuados por Vaughan, estão diretamente relacionados ao “ser branco”. Steyn afirma que “o objetivo crítico do atual interesse na branquidade, como esforço acadêmico, é expô-la às claras, torná-la irreversivelmente visível” (STEYN, *apud* WARE, 2001, p. 120). Nossa intenção, aqui, não é pontuar todas as questões de Olivier e a sua caracterização do personagem que remetem ao espaço da branquidade; porém, não poderíamos deixar de observar que Olivier, em sua biografia, ao escrever como criou Otelo, demonstra sua falta de consciência em relação aos privilégios que desfruta dentro da branquidade. Essas questões reforçam a complexidade que o termo *blackface* e a sua prática podem abranger.

Dando continuidade, ao observarmos a figura abaixo, podemos notar um contraste entre as imagens de Olivier: o ator profissional à esquerda e o ator caracterizado como Otelo à direita. Percebemos que a caracterização do personagem, obviamente, reflete a exaltação da cor de sua pele pintada de negro. Ao notarmos Olivier caracterizado, causa-nos, nos dias de hoje, certo estranhamento: a transição do ator branco para um personagem negro, com seu corpo pintado por uma maquiagem negra, causa um inegável impacto visual.



Figura – Laurence Olivier caracterizado como Otelo em 1964/1965

Fonte: Acervo nosso

Tanto no palco, na encenação de *Othello*, em 1964, quanto em sua adaptação fílmica de 1965, Olivier utilizou a mesma caracterização para os dois personagens, ou seja, uma maquiagem negra bem carregada, e, no processo de se maquiar, polia sua face para que a

maquiagem obtivesse mais brilho e destaque. Uma curiosidade interessante é que, quando o filme *Othello* foi lançado nos Estados Unidos, o país estava em meio ao movimento dos direitos civis, exatamente quando as visões relacionadas aos estereótipos racistas estavam sendo questionadas e confrontadas. Tratava-se de uma época em que os *blackface minstrel shows* perdiam sua popularidade.

Ao comparamos a caracterização dos atores brancos que atuavam nos *blackface minstrel shows* com a caracterização de Olivier, pudemos notar que existem muitas semelhanças nas duas formas de representação: o ator pintou não somente sua face, mas todo seu corpo. Sobre como seria sua caracterização na peça, Olivier explicou, em sua entrevista *Confessions of an actor*, que:

A coisa toda está nos lábios e na cor. Estive observando os lábios de negros cada vez que os vejo num trem ou em outro lugar, e seus lábios parecem pretos ou violeta escuro mais do que vermelhos. As variações naturalmente são enormes. Usarei um ligeiro toque de azul, e muito mais de marrom e um pouco de lilás (Cadernos de teatro, 86, p. 2, setembro. 1986).

É sabido que existem diferentes nuances na tonalidade da cor de pele do povo marroquino. Assim, temos a impressão de que, quando Olivier se refere aos homens negros com quem tinha contato, ele observava os marroquinos de pele negra escura. A partir do seu contato com esses estrangeiros, o ator, ao observá-los atentamente, cria ideias para desenvolver Otelo. Ele tenta criar, no palco, a reprodução da imagem de um homem negro, cuja cor achava ideal. De acordo com Eric Lott, o homem branco tinha um sentimento dúbio que adivinha de sua curiosidade em relação ao negro, ao exótico, que transita entre o fascínio e a repulsa. Essas questões começaram a ser pensadas durante a colonização no século XV, quando as histórias de viajantes contribuíram muito para a criação de um estereótipo relacionado aos negros no imaginário europeu. Desse modo, essa interface entre a repulsa e a fascinação fez com que Olivier reproduzisse essa visão do africano exótico, do negro como o “outro”, e “roubasse” as características físicas e culturais dos marroquinos para desenvolver seu personagem.

Notamos, assim, que o processo de criação de Olivier é análogo ao que acontecia no processo de caracterização dos personagens dos *blackface minstrel shows* do século XIX. Observamos ainda que, na imagem construída por Olivier, outros elementos que podem reforçar esses estereótipos foram cuidadosamente desenvolvidos na caracterização física de seu personagem. Os olhos, por exemplo, destacam-se em contraste à maquiagem negra. Os cílios do ator foram alongados, e seus olhos, delineados com um lápis branco com o intuito de ampliar seu olhar e deixá-lo mais expressivo. Além disso, houve a preocupação com a cor da

maquiagem em seus lábios, nas palmas das mãos, nas solas dos pés e até mesmo nas suas unhas: todas essas partes do corpo foram pintadas da cor negra. Para imitar a textura que ele julgava ter os cabelos de um homem negro, Olivier usou uma peruca crespa de cor cinza escuro.

O mouro veste túnicas com decote profundo e, em diversas cenas, ele aparece usando um crucifixo como adorno em seu peito. Esse crucifixo nos indica que o mouro, apesar de ser retratado como um personagem exótico, o africano pagão, foi retratado, em um primeiro momento, como cristão. Porém, o diretor teve a intenção de relacionar o temperamento explosivo de Otelo ao paganismo, pois, quando o personagem passa a desconfiar de Desdêmona, começa a se descontrolar e arranca o crucifixo do peito e o joga longe em meio a uma crise quase que histérica. Nessa cena, percebemos que o diretor teve a intenção de mostrar que Otelo deixa o cristianismo de lado e retorna às suas raízes pagãs.

Percebemos que tanto os pés descalços de Otelo – ao contrário dos outros personagens da peça, que estão calçados –, quanto suas vestimentas, que mostram parte de seu corpo negro, remetem-nos às características de sensualidade e sexualidade exacerbadas, ligadas aos estereótipos atribuídos ao homem negro. Fanon (2008) explica a relação existente entre colonizador e colonizado, o branco e o negro, e o modo como esse sistema favoreceu a dominação europeia sobre o outro racial. Para o autor, o homem branco precisava se proteger e temia que o negro o dominasse; então, a fim de conter essa ameaça, o branco rebaixou o negro ao nível de um animal.

Dentro das diretrizes do cristianismo, o homem branco teria que controlar seus impulsos sexuais. Desse modo, o negro, colocado como um animal, distanciava-se da civilidade do homem branco. As relações entre o colonizador e o colonizado transitavam também entre a disputa pela masculinidade, pois, como pagão, e, por isso selvagem, o negro era denominado como aquele que não tinha controle de seus impulsos de agressividade e, sobretudo, de seus impulsos sexuais. Essas disputas também eram relacionadas ao medo da miscigenação. Portanto, o corpo do homem negro atraía e causava repulsa por meio do seu exotismo. Fanon explica essa questão satirizando a maneira que o homem branco enxergava o homem negro: “Quanto aos pretos, eles têm a potência sexual. Pensem bem, com a liberdade que têm em plena selva! Parece que dormem em qualquer lugar e a qualquer momento. Eles são genitais” (FANON, 2008, p. 138). Fanon usou ironia ao descrever o homem negro, e suas colocações refletem a maneira errônea com que o homem branco construiu a imagem do homem negro. Assim sendo, a imagem do Otelo de Olivier, com o peito desnudo e os pés

descalços, leva-nos a pensar que sua caracterização – focada em sua pele à mostra e na sensualidade – reforça essa visão estereotipada do homem negro. Olivier explica:

Eu deveria andar suavemente como um leopardo preto. Sensual. Ele deveria crescer da terra, a rica terra marrom, aquecida pelo sol. Tirei meus sapatos e em seguida minhas meias. Descalço, senti o movimento chegar até mim. Vagarosamente ele veio, gracioso, digno e sensual (OLIVIER, 1986, p. 155, tradução nossa).¹⁹

A respeito das outras características, Olivier diz que Otelo era diferente de todos os outros personagens de Shakespeare, pois ele era um estrangeiro e, assim, o mouro deveria falar como um estrangeiro que aprendeu a língua de maneira bem cuidadosa (OLIVIER, 1986, p. 155). No prefácio do livro *Pele negra máscaras brancas*, Gordon explica a visão de Fanon em relação à linguagem e ao colonialismo.

A questão da língua também levanta outras questões mais radicais sobre seu papel na formação dos sujeitos humanos. Fanon argumentava que a colonização requer mais do que a subordinação material de um povo. Ela também fornece os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressarem e se entenderem. Ele identifica isso em termos radicais no cerne da linguagem e até nos métodos pelos quais as ciências são construídas. Trata-se do colonialismo epistemológico (FANON, 2008, p. 15).

Na peça *Othello*, de Shakespeare, na caracterização do personagem do mouro, encontramos elementos que nos remetem à visão do outro dentro da perspectiva do colonialismo: no primeiro ato, na primeira cena da peça, ao alertar Brabâncio que sua filha não estava em casa e havia se casado escondido com Otelo, Iago se refere ao mouro como um animal: “[...] Neste momento um bode velho e preto cobre sua ovelhinha [...]” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.17). Já na segunda cena, ainda no primeiro ato, Brabâncio confronta Otelo e, por meio de sua fala, percebemos que o fato de Otelo ser um mouro, portanto negro, faz com que o pai de Desdêmona não acredite que sua filha tenha se casado por vontade própria. Ele acredita que Otelo possa ter enfeitado sua filha – devido ao estereótipo relacionado aos mouros baseado na crença de que, por serem pagãos, usavam magias – e diz: “Ladrão, onde escondeste minha filha? Sendo danado, tu a encarceraste [...]”; “[...] haveria jamais (para ser chacota), de fugir da tutela para o negrume. De um peito como o teu, que só traz susto? [...]”; “[...] Julgue o mundo se não fica bem claro. Que nela usaste sórdidas magias [...]” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.26).

Percebemos, portanto, que Olivier reproduz a visão do colonizador para o colonizado ao explicar a maneira que imaginava que o personagem do mouro deveria falar no

¹⁹“I should walk like a soft black leopard. Sensuous. He should grow from the earth, the rich brown earth, warmed by the sun. I took off my shoes and then my socks. Barefoot, I felt the movement come to me. Slowly it came: lithe, dignified and sensual” (OLIVIER, 1986, p. 155).

palco, ou seja, “um estrangeiro que aprendeu a língua do colonizador de maneira cuidadosa” pode nos remeter à ideologia de dominação. Ademais, Olivier explica que sua maneira de falar teria que ser bem cuidadosa, como um mouro que não falava veneziano de maneira natural (OLIVIER, 1986, p. 155). O ator realizou um trabalho vocálico para que sua voz mudasse de tom, e a maneira que trabalhou seu sotaque, alongando o som de algumas palavras, somada à imposição estridente de sua voz, nos remete à sonoridade semelhante a que era reproduzida pelos atores dos *blackface minstrel shows* ao imitarem o *black plantation dialect*, dialeto dos negros escravizados das plantações. Ao desenvolver a forma de caminhar do mouro, Olivier explica: “Eu precisava do ‘caminhar’, e deveria relaxar meus pés” (OLIVIER, 1986, p. 155). O ator criou, então, um gingado arrastado, puxando uma das pernas de maneira suave, gingando de um lado para o outro. Os críticos da época chamaram essa forma peculiar de andar de *the walk*, o que foi considerado uma das excelências na representação de Olivier. Os críticos contemporâneos à montagem da peça consideraram o mouro de Olivier um dos mais grandiosos papéis já representados pelo ator. Não duvidamos o quão trabalhoso tenha sido o desenvolvimento da caracterização do mouro, mas percebemos, ao analisá-la em nosso contexto, sobretudo à luz das obras de Fanon e Lott, que sua maquiagem, em conjunto com seu gingado, seu caminhar e sua gesticulação exagerada reproduzem estereótipos racistas. Olivier explica que seu trabalho era tentar exprimir a realidade e elucida que os momentos que ele se via verdadeiramente como Otelo eram aqueles em que se convenciu de que era um negro. (OLIVIER, 1986, p. 158). Com isso, nos perguntamos o que significava se tornar o outro, o que significava ser um negro para Olivier? Gordon explica:

Na maioria das discussões sobre racismo e colonialismo, há uma crítica da alteridade, da possibilidade de tornar-se o Outro. Fanon, entretanto, argumenta que o racismo força um grupo de pessoas a sair da relação dialética entre o Eu e o Outro, uma relação que é a base da vida ética. A consequência é que quase tudo é permitido contra tais pessoas e, como a violenta história do racismo e da escravidão revela, tal licença é freqüentemente aceita com um zelo sádico. A luta contra o racismo anti-negro não é, portanto, contra ser o Outro. É uma luta para *entrar* na dialética do Eu e do Outro (FANON, 2008, p. 16).

Após entrar em cena com seu gingado, o ator se fixa em um ponto na cena e, tanto na peça quanto em grande parte do filme, joga suas costas para trás ao falar, envergando levemente sua cabeça, deixando suas mãos geralmente em destaque acima dos quadris. Essa maneira de andar, o gingado e a posição do corpo envergado para trás são características que têm algo em comum com as representações caricatas de personagens negros nos *blackface minstrel shows* com a intenção de imitar o *cakewalk*, dança comum dos negros escravizados,

diferentemente da intenção de aparentar “o andar de um leopardo preto”, descrição de Olivier sobre a forma que havia imaginado Otelo. O ator teve a intenção de criar um mouro fiel à imagem que ele acreditava ser a de um negro em sua aparência física, suas vestimentas, sua fala e seu caminhar. Vaughan (2005) afirma que Olivier obteve sucesso naquilo que almejava, pois, quando a peça estava em cartaz no *The National Theater*, o teatro não acomodava o número de pessoas que queria assistir à peça para prestigiar a interpretação do ator. Além disso, grande parte das críticas à peça eram relacionadas ao desempenho de Olivier e às sensações que seu trabalho causava no público.

É importante demonstrar, no entanto, que, segundo Vaughan, a fascinação que o personagem Otelo de Olivier causava em seu público estava diretamente relacionada ao conceito de “dupla consciência”, conceito desenvolvido por William Edward Burghardt Du Bois, que nasceu nos Estados Unidos, em 1868, e foi considerado um dos maiores líderes políticos negros do século XX no país. Du Bois, historiador e sociólogo, escreveu sobre a dupla consciência – a maneira como o negro construiu sua consciência de identidade – em 1903, avaliando essa questão dentro do contexto sócio cultural dos Estados Unidos. Esse termo se refere à identificação racial construída pelo negro em um primeiro momento, quando se enxerga como indivíduo e, em um segundo, quando enxerga e define sua identidade por meio dos olhos do branco. Notamos, em Fanon, a mesma colocação de Du Bois; porém, o Fanon explica, em um contexto mais amplo, que a dupla consciência é uma herança do colonialismo:

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra como branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial (FANON, 2008, p. 33).

Portanto, o homem branco coloniza a identidade do homem negro, molda uma nova imagem, de acordo com seus interesses, e a impõe, dando origem, assim, à dupla consciência por meio de sua falta de consciência, o que é evidenciado por Lott (1993) ao definir os blackface minstrel shows em sua obra como “a falta de consciência dos homens brancos durante o século XIX”. Dessa forma, concluímos que a prática do blackface foi mais uma maneira de reprodução da dominação da supremacia branca sobre a identidade do homem negro na sociedade norte-americana:

O negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e aquinhoado com uma visão de segundo grau neste mundo americano – um mundo que não lhe concede uma verdadeira consciência de si, mas que apenas lhe permite ver-se por meio da revelação do outro mundo (DU BOIS, 1999, p. 54).

A fascinação do público predominantemente branco pelo Otelo de Olivier estava relacionada à dupla consciência. Eles eram atraídos ao teatro, em um primeiro momento, para assistir à brilhante atuação de Olivier interpretando um homem negro. Porém, poderiam conseguir identificar semelhanças relacionadas às suas ansiedades, aos seus estranhamentos e às suas curiosidades por meio da caracterização do personagem de Olivier no que seria, no imaginário deles, a representação da identidade de um homem negro. Ou seja, para eles, a forma estereotipada de Olivier interpretar definia o que era um homem negro “real”. Para ilustrar essa questão, Bamber Gascoigne, um crítico da peça de 1964, afirma que era possível perceber, em um piscar de olhos, dois pontos fascinantes ao assistir à peça: o primeiro era a presença da maestria de Olivier como ator no palco, e o segundo era conseguir enxergar o próprio Otelo:

Ele anda como um Negro, fala como um Negro: de suas canelas sem pêlos, pálpebras caídas, os estipulados "lábios grossos" do texto e um andar folgado com os quadris rolando... as inflexões estranhas na sua voz ou a risada do fundo da garganta, com que ele se defende das estocadas preliminares de Iago (VAUGHAN, 2005, p. 102, tradução nossa).²⁰

Olivier caracterizou seu personagem a partir de estereótipos relacionados aos negros que advêm das relações coloniais e que, de certo modo, estão até hoje impregnados no imaginário de nossa sociedade. Podemos dizer, no entanto, que Shakespeare fala através da caracterização de Olivier. Para Fanon (2008, p. 87), “o racismo colonial não difere dos outros racismos”, já Lott explica, por outro lado, que o público dos primeiros *minstrel shows* acreditava que aqueles homens representando no palco dos espetáculos eram realmente homens negros (LOTT, 1993, p.20), o que mostra que o imaginário do público de Olivier reproduz as ansiedades, os estranhamentos e amaneira estereotipada de enxergar o homem negro de forma semelhante à dos *blackface minstrel shows*. Isso mostra que Olivier, como um homem branco, criou o mouro a partir de uma construção social do imaginário dos homens brancos, buscando essas características primeiramente em Shakespeare e, em seguida, no imaginário de sua sociedade, o que possibilita afirmar que sua adaptação do personagem Otelo reforçou a construção e a disseminação de questões que alimentavam um ambiente social “racista”. Assim sendo, é necessário salientar que a prática do *blackface*, considerada por Lott uma prática que replica a falta de consciência do século XIX, se repete na peça *Othello*, de 1964, e, conseqüentemente, em sua adaptação fílmica de 1965.

20“He walks like a Negro, talks like a Negro: from his hairless shins, drooping eye-lids, the stipulated “thick lips” of the text and a loose hip-rolling walk...to the uncanny inflections in his voice or the deep-throated chuckle with which he parries Iago’s preliminary thrusts” (VAUGHAN, 2005, p. 102).

Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- DU BOIS, W.E.B. **As Almas da Gente Negra**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora UFBA, 2008.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FISHER, James. **Historical Dictionary of American Theater: Beginnings**. New York: Rowman & Littlefield, 2015.
- LOTT, Eric. **Love and Theft**. New York: Oxford University Press, 1993.
- OLIVIER, Laurence. **Confessions of an Actor**. New York: Simon and Schuster, 1982.
- OLIVIER, Laurence. **Laurence Olivier on Acting**. New York: Simon and Schuster, 1986.
- QUARSHIE, Hugh. **Second Thoughts About Othello**. International Shakespeare Association Occasional Paper. No. 7. Chipping Campden: Clouds Hill Printers, 1999.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo: o mouro de Veneza**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999.
- SHAKESPEARE, William. **Othello**. Arden Shakespeare: third Series. E. Honigmann (ed). London: Thomson Learning, 2005.
- VAUGHAN, Virginia Mason. **Othello: a contextual history**. New York: Cambridge University Press, 1996.
- VAUGHAN, Virginia Mason. **Performing Blackness on English Stages 1500-1800**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- WARE, Vron. (org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

THE MOOR OF VENICE IN LAURENCE OLIVIER'S FACE

Abstract

Página | 36

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, one of William Shakespeare's great tragedies, was performed for the first time in 1604. In the same way that Shakespeare drew from various sources to write his work, the plays are targets of the most varied forms of adaptation. It is known that in Elizabethan theatre the character *Othello* was performed by a white actor painted himself black. Thus, we observe that the practice known as *blackface* — a term that we borrow from the American *blackface minstrel shows* — in playing the role of the Moor, occurs as much in Renaissance enactments of the play, as in the film adaptation, the film *Othello* from 1965 performed by Laurence Olivier. The core of our paper focuses on the analysis of the character Othello based on how he is performed, which implicates how black people are perceived in society. Therefore, we will examine how this representation of the character were drawn up by Olivier, a white actor, within the historical context of the adaptation *Othello* from 1965, bearing in mind the practice of *blackface* and some issues related to whiteness.

Keywords

Shakespeare. Othello. Blackface. Whiteness.

Recebido em: 04/01/2018
Aprovado em: 25/01/2018

O narrador em questão: análise da *verossimilhança em Grande sertão:* *veredas e Dom Casmurro*

Ariadine Maria Lima Nogueira²¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo perscrutar como a questão da verossimilhança aparece em duas grandes obras da literatura brasileira — *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis —, a partir da observação da postura apresentada pelos narradores desses dois romances. Busca-se perceber se existem fraturas quanto à verossimilhança na estrutura de ambas as obras aqui citadas a partir do discurso de personagens/narradores que contam suas histórias na primeira pessoa, ou se é justamente essa característica distintiva que confere valor elevado tanto ao texto de Rosa como ao de Machado. Tal análise apresenta-se fundamentada num arcabouço teórico que se apoia em autores como Antoine Compagnon, Edward Forster, Willi Bolle, Walnice Nogueira Galvão e Silviano Santiago. Conclui-se que é através da figura do narrador posto em questão nas duas obras que o leitor se indaga até que ponto pode acreditar nos fatos apresentados, restando a ele amarrar os fios que parecem ser soltos, mas que, em dois autores geniais como Machado e Rosa, estão apenas convenientemente dispostos em forma de teia ou quebra-cabeças, para que a leitura nunca se esgote, pois há sempre algo novo a descobrir, relacionar, resgatar e construir.

Palavras-chave

Narrador. Verossimilhança. *Grande sertão: veredas*. *Dom Casmurro*.

²¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) na linha de Literatura, História e Memória.

Introdução

Este trabalho visa a perscrutar como a questão da verossimilhança aparece em duas grandes obras da literatura brasileira — *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis —, a partir da observação da postura apresentada pelos narradores desses dois romances.

O que está aqui em pauta, portanto, é investigar, em uma perspectiva comparatista, como os narradores de duas obras bastante representativas no cenário literário brasileiro estabelecem, em suas narrativas, a questão da verossimilhança, tendo em vista que esse fator, no texto literário, afigura-se como de primordial importância para a qualidade de uma obra.

Assim será possível perceber se existem fraturas quanto à verossimilhança na estrutura de ambas as obras aqui citadas, a partir do discurso de personagens/narradores que contam suas histórias na primeira pessoa — ou se é justamente essa característica distintiva que confere valor elevado tanto ao texto de Rosa quanto ao de Machado.

A aproximação entre essas duas obras deu-se na medida em que podem ser percebidos alguns relevantes traços em comum — apesar da temática extremamente singular a cada uma —, que se prestavam de modo excelente a uma análise comparativa abordando a questão da verossimilhança.

Temos, em destaque, um narrador em primeira pessoa em ambos os casos, e tanto em *Grande sertão: veredas* como em *Dom Casmurro*, esse fator afigura-se como importantíssimo para a construção da obra, visto que acreditar (ou não) no que é contado por um narrador unilateral pode significar, em última instância, creditar (ou rechaçar) a verossimilhança no texto, e para isso as estratégias narrativas propostas pelo autor são determinantes. Como a questão da dúvida permeia as duas obras, o recurso da adoção desse tipo de narrador une os dois textos em grande medida.

Fundamentando-se nos pressupostos aqui introduzidos, faremos nossa análise trazendo um referencial teórico apoiado em nomes como Antoine Compagnon, Anatol Rosenfeld, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Edward Forster, Antonio Candido, Willi Bolle, Walnice Nogueira Galvão, Silviano Santiago e Roberto Schwarz.

Questões teóricas: a verossimilhança, o narrador e a construção de personagens

Ao tratar do romance, Forster (2004) destaca que seu aspecto fundamental é contar uma história, que, por sua vez, seria uma narrativa de eventos dispostos conforme a

sequência do tempo. Para assim o fazer, ele precisa das personagens. Segundo o autor supracitado, as assim chamadas “pessoas”. Elas fazem parte de uma tripartição, que, junto ao enredo e ao ambiente, compõem o todo de um romance.

Segundo Bakhtin (2010, p.77), a forma do texto “expressa o ativismo do autor em relação à personagem — ao outro; nesse sentido, podemos afirmar que ela é o resultado da interação entre personagem e autor”. Ainda de acordo com esse autor,

O propósito interior de vida da personagem tem, de dentro dela mesma, uma necessidade imanente, uma autolegitimidade que às vezes nos arrasta à força e a tal ponto para o seu círculo, para o seu devir puramente vital e esteticamente inviável que perdemos nossa posição firme fora da personagem e a expressamos de dentro dela e junto com ela [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 77).

Desse modo, assim como o autor não deve se deixar levar por esse sentido de imanência presente nas personagens, o leitor deve procurar observar que a obra de criação verbal é realizada de fora para cada personagem, ou seja, a sua elaboração é externa. É dessa posição, portanto, que o leitor deve segui-la.

Essa percepção mostra-se importante a partir da observação dos dois narradores postos em questão neste trabalho: Riobaldo e Dom Casmurro²². No caso especialmente desse último, a fortuna crítica a respeito da obra machadiana por muito tempo centrou-se na discussão sobre a traição ou não de Capitu, sendo que, de acordo com as simpatias atribuídas aos personagens, esta era vista como culpada ou não.

É importante ressaltar que personagens bem construídas existirão de acordo com princípios artísticos, pois “A barreira da arte as separa de nós. Elas não são reais porque se parecem conosco (embora talvez se pareçam, de fato), e sim porque são convincentes” (FORSTER, 2004, p. 80).

O princípio da verossimilhança, portanto, passa a ser interno. É verossímil, ou seja, parece verdadeiro, não aquele que parece conosco, ou com qualquer elemento referente à realidade extrínseca à obra, mas aquele que demonstra coerência junto à realidade apresentada no panorama geral de uma composição literária. Sendo assim, a boa construção de um personagem depende mais de algo intrínseco ao próprio texto que a fatores externos a ele.

A questão da verossimilhança, assim, tem relação com o conceito de mímese, algo que tem se mostrado polêmico, pois se refere às relações entre literatura e realidade. Segundo Compagnon (2010, p.111), de acordo com a

²² Neste trabalho será adotado o nome “Dom Casmurro” ao narrador do romance homônimo de Machado de Assis, seguindo a proposição adotada por Silviano Santiago no texto “Retórica da Verossimilhança”, em que é feita a distinção entre o personagem Bentinho (ou Bento Santiago) do narrador Dom Casmurro, figura já envelhecida que decide contar sua história.

[...] tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão a literatura.

Lúcia Militz da Costa (1992, p.53), ao tratar sobre a *Poética* de Aristóteles, indica, sobre a questão da mimese lá especificada, que “a construção mimética é presidida por um critério fundamental: a verossimilhança” e que, ao construir a mimese, o poeta deve visualizar as ações para que possa persuadir o espectador com a ilusão de realidade, de modo a não contradizer a experiência verossímil. A autora reforça também que o conceito aristotélico do critério do verossímil subordina as duas faces da mimese — uma “externa”, que faria referência à relação do objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço; e uma “interna”, que se refere à seleção e disposição estrutural do material verbal. Desse modo, tudo seria possível ou verossímil na mimese (até o inverossímil), desde que simulado como admissível:

[...] o verossímil é o critério que deve nortear a escolha dos argumentos para a composição mimética; um argumento impossível que convença é melhor do que um possível que não convença; o próprio irracional, utilizado com aparência razoável de racional, torna-se aceitável. (COSTA, 1992, p.52).

Ainda segundo essa autora, o conceito de mimese foi resgatado como um processo dinâmico de criação (e não somente de imitação²³), operando uma transformação singular do já existente através de novas relações. Para essa nova ordem, existiria um princípio estruturador, o verossímil (critério interno), o qual permitiria a constituição da engrenagem ficcional como um todo, como uma unidade pensável de possibilidade referenciais.

As personagens de um romance, portanto, são peças-chave para a composição da verossimilhança do texto, visto que devem ser coerentes consigo mesmas, estabelecendo, assim, a coerência interna. Personagens bem construídas em um texto são extremamente atrativas ao leitor, visto que

Nos romances, [...] conseguimos conhecer as pessoas perfeitamente, e, além do prazer normal da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação pela falta de clareza da vida. Neste sentido, a ficção é mais verdadeira do que a história, porque ultrapassa as evidências [...]. (FORSTER, 2004, p. 81).

²³ Segundo Compagnon (2010, p.101), a mimese aristotélica “não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação em geral, mas que foi depois de um mal-entendido, ou de um contrassenso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade, segundo o modelo da pintura”.

É plausível, portanto, pensar que o leitor realiza-se através da ilusão de que seria possível um conhecimento irrestrito das personagens, conquanto, na vida real, não o pode assim fazer, dadas as óbvias barreiras apresentadas pelos contingentes do cotidiano. Muitas vezes, o conhecimento do próprio senso do “eu” pode se mostrar esmaecido e embaciado por uma falta de clareza na percepção, como coloca Bakhtin ao referir-se ao fato de que só de fora alguém pode completar-se: não há como perceber-se por completo de dentro de si.

Importa destacar, entretanto, que, no romance moderno, e especialmente quando se apresentam personagens também narradores, especificamente os aqui retratados, Riobaldo e Dom Casmurro, esse conhecimento irrestrito da personagem/do outro mencionado por Forster e Bakhtin mostra-se quase impossível, tendo em vista que o ser estilhaçado da modernidade passa a ter seu *eu* inacessível em sua completude — é possível desvendar apenas frações, mas não o todo.

A figura do narrador na modernidade é, desse modo, alvo de grandes questionamentos. Adorno (2003), no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, nega a possibilidade de representação totalizante da realidade, ressaltando que a objetividade épica fora perdida no mundo moderno, solapada pelo subjetivismo do narrador frente a um mundo em que se desintegrou a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua. Além disso, as relações petrificadas fazem com que a própria alienação torne-se um meio estético para o romance. É desse modo que

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencanto do mundo. (ADORNO, 2003, p.58).

Três tipos de narradores no processo de formação do narrador na literatura brasileira são apresentados por Willi Bolle (2004). O primeiro, formado em um diálogo com os relatos de viagem, tem no romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, um exemplo. O narrador, nesse caso, teria a intenção de organizar a paisagem brasileira, servindo como um descobridor, um guia. Esse, que seria um narrador-geógrafo, teria dado lugar a um segundo tipo, o narrador-historiador, como José de Alencar. O terceiro tipo de narrador aparece em outro momento, quando

[...] o processo de refinamento dos recursos ficcionais, em comparação com os ensaios e relatos de viagem, levou a inovações em termos de foco narrativo: ruptura com a perspectiva fixa, variação e mobilidade, introdução da autorreflexão e da

dúvida quanto ao narrado²⁴, em suma, uma corrosão do narrar convencional, como se pode observar de modo exemplar em Machado de Assis. No momento em que o narrador viaja para conhecer sua própria geografia, transformando-se ele próprio em paisagem, a viagem passa a ser [...] a figura interna do processo narrativo. (BOLLE, 2004, p.49-52).

Willi Bolle cita, como exemplo deste novo narrador, Machado de Assis, que, especialmente com seu Dom Casmurro irônico, atormentado, fragmentado, deixou marcas importantíssimas na forma de contar histórias dos romancistas brasileiros vindos *a posteriori*. Guimarães Rosa, entretanto, elevou essa noção de fragmentação e dificuldade de acessibilidade através da experiência de uma escrita labiríntica, com uma incansável experimentação com a linguagem. Página | 42

A importância disso reside principalmente no fato de que, enquanto um pintor ou um escultor tem, à sua frente, sua obra, pode construir suas imagens de modo visual, podendo ressaltar ou esconder determinada característica de uma figura de modo inegavelmente mais fácil por estar essa a olhos vistos, o escritor tem, diante de si, apenas palavras. “A imagem externa expressa em palavras, representada visualmente (...) ou apenas vivenciada de modo volitivo-emocional, tem significado de acabamento formal, ou seja, não é só expressiva, mas também artisticamente impressiva” (BAKHTIN, 2010, p. 87).

São essas palavras, portanto, que construirão mundos, pessoas e que, em última instância, gerarão impressões que poderão deixar marcas indelévels em um leitor. Rosenfeld (1976, p.53-54) ressalta que a “meta do discurso literário é a comunicação intensa, vivida, da experiência que nele se organizou. Neste processo é fundamental o papel da língua que não só medeia a experiência, mas em certa medida a constitui”. Partindo, portanto, dessa premissa, é com o narrador Riobaldo, pintor de palavras, que nossa análise tem prosseguimento.

O narrador e a verossimilhança em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa

O livro *Grande sertão: veredas* tem sido reverenciado, desde sua publicação, em 1956, como uma das grandes obras da literatura brasileira. Segundo Antonio Candido, que, já em 1957, publica o texto crítico “O homem dos avessos”: “Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler (...). Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício (...)” (CANDIDO, 2002, p.121).

Corroborando com o pensamento de Candido, para Bolle (2004), a fortuna crítica a respeito de *Grande sertão: veredas* abarca vários tipos de abordagens: os estudos

²⁴ Grifo nosso.

linguísticos e estilísticos; as análises de estrutura, composição e gênero; a crítica genética; os estudos onomásticos, bibliográficos e cartográficos; e as interpretações sociológicas, históricas e políticas. Entre todas essas vertentes, entretanto, faz questão o autor de ressaltar que toda interpretação de uma obra é também uma tarefa artística.

No caso de *Grande sertão: veredas*, a questão da verossimilhança é especialmente importante, pois estamos diante de um mundo que pode parecer fabular — especialmente ao leitor urbano, que à época da publicação do romance²⁵, tratava-se da esmagadora maioria do público leitor —, mas que, através da construção narrativa magistral, torna-se factível, verossímil.

Para Antonio Candido (2002, p.139), nessa obra, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional são combinados, pois “na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano”. O crítico convida então o leitor a adentrar nessa “realidade” para compreender o Sertão, elemento que serve como símbolo para outros conflitos humanos, para que ele possa voltar mais claro para si próprio e para os outros.

Do mundo documentário ou semidocumentário se desprende em cada entrelinha um universo fabuloso, que enquadra o verdadeiro problema do livro. [...] o dilaceramento de um homem tomado entre o bem o mal, debatendo sem repouso a validade de sua conduta. Homem que passa a vida espantado com o ente que surgiu de dentro dele a determinada altura, surpreendendo-o, levando-o a sentimentos e atos que não condiziam com a sua existência corriqueira. (CANDIDO, 2002, p.117).

Através do exposto, percebe-se que um dos grandes problemas relativos à questão da verossimilhança na obra trata-se da posição do narrador e personagem principal, Riobaldo. O trecho a seguir, um excerto de seu próprio discurso, exemplifica bem como sua forma discursiva afigura-se fragmentada, assim como ele mesmo:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso em me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. (ROSA, 2001, p.114-115).

O narrador Riobaldo, segundo Walnice Nogueira Galvão (2001, p.237) “não é um narrador direto ou fluente: demora muito a entabular sua verdadeira história; é manhoso e tergiversador; tenta enganar o Interlocutor”. Ainda conforme essa autora, que tem variados estudos sobre Rosa, dentre eles, sua tese de doutorado em Letras, que se transformou em seu

²⁵ E pode-se dizer que ainda hoje.

primeiro livro, *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas* (1970),

Riobaldo de saída prende o leitor, mediante um velho recurso literário de foco narrativo: como é simultaneamente o protagonista do romance e o narrador, o leitor deve dar credibilidade sob palavra a tudo o que ele disser. E principalmente sobre si mesmo. Desse modo, é em Riobaldo que devemos confiar para apreendermos as linhas mestras que compõem o arcabouço do livro. (GALVÃO, 2001, p.237).

Estão aí entabuladas grandes questões quanto à verossimilhança na obra. Confiar ou não em Riobaldo, o narrador, visto que ele assume uma posição unilateral? A verdade contada em sua narrativa encontra respaldo em elementos externos ou dentro da lógica interna dos fatos contados? A aparência fabular dos vários “causos” retratados assume o perfil de verossímil graças à estrutura geral da obra, mais especificamente, da habilidade do narrador?

Carlos Alberto dos Santos Abel, no livro *Rosa autor Riobaldo narrador* (2002), insere Riobaldo na mesma linha dialógica instaurada por Bento Santiago, de *Dom Casmurro* — narrador também analisado neste trabalho. Segundo esse autor,

Rosa, pela voz de Riobaldo, vai-nos enredando, e maquiavelicamente, como um Bentinho redivivo, o que sabemos é apenas aquilo que o narrador quer que saibamos e o que sabemos é a conta-gotas. A história desenrola-se, o fio da meada vai-se esticando, e vamos conhecendo somente o que Riobaldo quer que nós alcancemos. (ABEL, 2002, p.194-195).

Aparece, portanto, um Riobaldo narrador e um Riobaldo personagem/protagonista. Um viveu e outro conta o que viveu — mesmo que essa vivência seja pura imaginação, a forma como está disposta no texto dá a impressão de verdade, de verossimilhança aos fatos. Assim, mesmo que todos os fatos contados pelo narrador estejam sujeitos a muitos filtros: do tempo, da seleção e do próprio limite íntimo, o leitor — que pode encontrar espelho na figura do interlocutor — consegue encontrar sentido e aceitação para a narrativa dentro de seu processo de construção global, assimilando mesmo fatos que poderiam parecer inverossímeis a um primeiro olhar.

A narrativa de Riobaldo é uma espécie de diálogo transformada em monólogo, visto que há outra pessoa em cena — que, como mencionamos, bem pode ser considerada o leitor —, com quem ele “conversa”, entretanto, só sua fala é percebida, numa enunciação que serve como tentativa catártica de ordenar seu passado e propiciar um encontro consigo mesmo e uma absolvição para suas culpas: seu amor interdito por Reinaldo/Diadorim, a questão do pacto ou não com o demônio (esta última questão, metonímica e metaforicamente, engloba a primeira). Segundo o narrador, “Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se

vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo” (ROSA, 2001, p.55).

De acordo com Soares (2000), o silêncio do interlocutor é também uma forma de dizer a impossibilidade de respostas para as questões de Riobaldo. Ainda conforme a autora,

A presença do doutor passa a funcionar, então, como recurso de verossimilhança não somente no plano mais propriamente ficcional, mas também naquele em que este se conecta à realidade. O personagem esquivo que insinua o espaço de conexão entre os dois mundos denuncia a preocupação meta-narrativa na raiz do discurso, presente desde as contingências mais fundamentais de sua formulação. (SOARES, 2000, p.139).

Observa-se que a necessidade de narrar de Riobaldo surge a partir da necessidade de reviver as paixões e as glórias guerreiras; no entanto, o poder da palavra, que é manipulada de forma extremamente hábil, não basta para concretizar aquilo que não pode ser realizado no tempo da ação. Essa busca de soluções, de reviver o passado, é intenção que se mostra válida, porém, na medida em que o narrador tem a possibilidade de se tornar consciente do sentido e do valor de cada acontecimento, pois reviver o passado é uma forma de aceitá-lo e, concomitantemente, constitui um modo de repensar e reaver algo perdido ou esquecido nas malhas do tempo.

Para Ribeiro (2000), a narrativa encetada em *Grande sertão: veredas*, caracterizada especificamente pelos fluxos de memória, configura-se em um discurso que está em constante processo de mutação. “Não existe uma narrativa única, existe a fragmentação, em que histórias paralelas, norteadas por um Riobaldo-jagunço e um Riobaldo-homem, passam a dialogar” (RIBEIRO, 2000, p.528). Diante do exposto, fica claro que o ato de narrar, ao buscar o passado, apresenta-se instável, em lugar de objetivo e organizado, e tal característica do romance acrescenta-lhe ainda mais uma qualidade, pois o dilaceramento do homem é também representado através de uma narrativa fragmentada.

O narrador e a verossimilhança em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis

Dom Casmurro, livro de Machado de Assis, publicado em 1899, segundo Roberto Schwarz (1991), é um bom ponto de partida para mostrar o adiantamento que separava Machado de Assis de seus compatriotas, pois apresenta uma armadilha que comporta uma aguda lição crítica — apenas se ela for percebida como tal. É considerado por muitos críticos a obra-prima da literatura brasileira, além de apresentar grande relevância no contexto literário universal, conforme o trabalho de variados críticos já pode atestar.

A armadilha mencionada por Schwarz refere-se ao fato de o texto apresentar um narrador confiável em primeira instância, que conseguiu, até a primeira metade do século XX, fazer com que a crítica se referisse à sua narrativa defendendo-lhe as ações e apontando irrefutavelmente Capitu, sua esposa, como culpada de adultério. A seguir, as artimanhas desse narrador astuto criado magistralmente por Machado de Assis mereceram grande atenção, e são justamente elas aqui analisadas de modo a que seja percebida a verossimilhança estabelecida na obra.

Sobre esse tema, destaca-se o texto “Retórica da verossimilhança”, de Silviano Santiago, publicado em 1969, o qual defende a ideia de que o livro *Dom Casmurro* seria uma peça de defesa de uma figura já envelhecida e saudosa (vide a reprodução idêntica da casa de Matacavalos feita no Engenho Novo), a quem ele designa como Dom Casmurro nessa etapa, feita para Bentinho, personificação da juventude do narrador.

Santiago expõe, portanto, que existe uma dualidade da figura do narrador da obra, e essa ideia continua o pensamento já exposto por Helen Caldwell, em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960). Segundo o crítico,

Réu e advogado de defesa são, respectivamente, Bento e Dom Casmurro. Dom Casmurro, como bom advogado que devia ser, toma para si a defesa de Bentinho, arquitetando uma peça oratória onde se nos afigura de primeira importância seu aspecto propriamente forense (era escrita por um advogado) e seu aspecto moral-religioso (escrita por um ex-seminarista).” (SANTIAGO, 1969, p.33-34).

É importante, portanto, que esse narrador fundamente seu discurso utilizando-se, para isso, de algumas técnicas, que Santiago elenca e agrupa tratando-as como parte de uma *retórica da verossimilhança*.

Para Santiago (1969, p.42), retórica é “basicamente um método de persuasão, de cujo uso o homem se vale para convencer um grupo de pessoas da sua opinião. E não é este um dos principais interesses da prosa de Dom Casmurro [...]?”. O crítico depreende a relação com o Dom Casmurro narrador: “Daí que o ponto de referência para suas ideias não é a realidade (a constatação, o flagrante) [...], mas o provável o verossímil, que [...] é a base da retórica de Dom Casmurro” (SANTIAGO, 1969, p.43). Assim é que se afigura, segundo o autor, que, durante todo o livro, Dom Casmurro busca relatar fatos que possam servir para persuadir a si próprio e também os outros sobre a sua inocência.

O crítico expõe ainda as ideias apresentadas por Pascal, as quais apontavam para uma noção de *probabilidade*. Aponta-se que, no mundo barroco dos casuístas, graças à instituição do probabilismo como teoria, chegava-se a grandes equívocos. Desse modo, a

linha argumentativa apresentada aponta que o narrador de Dom Casmurro pauta-se por uma necessidade de validar seus próprios atos seguindo uma linha de raciocínio que se erige através do que é *provável*, não do que é verdadeiro.

Essa mesma relação é feita pelo autor ao ser traçado um paralelo entre as obras *Dom Casmurro* e *Ressurreição* — na qual o tema do ciúme, que o crítico expõe como sendo o tema central de *Dom Casmurro*, já se afigura. Segundo ele, para Félix, personagem de *Ressurreição*, importava mais a *verossimilhança* de uma situação criada por uma carta do que a *verdade* proporcionada por um exame acurado dos fatos.

A retórica de Dom Casmurro, assim, coloca ao leitor proposições que traduzem a *igualdade* pela *semelhança*. A confirmação que o narrador dá a si próprio e aos seus leitores sobre o adultério de Capitu é a falta de semelhança de seu filho com ele próprio, mas sim com seu amigo Escobar. Essa constatação põe em relevo o que Santiago aponta como um dado precioso para definir a *retórica da verossimilhança* em *Dom Casmurro*: o predomínio da *imaginação* sobre a *memória* na investigação do passado. Para o crítico, a reconstituição do passado realizada por Machado em *Dom Casmurro* obedece a um plano determinado — que seria, em última instância, inocentar-se.

Buscando a verossimilhança que viria a convencer o leitor sobre o exposto no seu livro em processo, o narrador Dom Casmurro destaca que era essencial “provar (e sair vencedor) que o conhecimento que tinha dos atos de Capitu quando menina lhe possibilitava um julgamento seguro sobre a Capitu adulta e misteriosa” (SANTIAGO, 1969, p.34).

Para Roberto Schwarz, no texto “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, de 1991, Machado, ao adotar um narrador unilateral, inscrevia-se entre os romancistas inovadores, que sabiam que toda representação comporta um elemento de vontade, servindo como indício da crise da civilização burguesa. No caso brasileiro, apresenta-se um indivíduo acima de qualquer suspeita, cidadão proeminente e exemplar, que se mostra, afinal, próprio de suspeição, credor de toda desconfiança disponível.

Fazendo uma pequena apresentação sobre como os fatos se sucedem no romance, Schwarz faz com que sejam percebidos os recursos utilizados pelo narrador de modo a confundir seu leitor, como no tocante à questão da suposta similaridade de Ezequiel com Escobar como prova da traição de Capitu (semelhança que ela própria confirma). Destaca o crítico que isso prova pouco “num livro deliberadamente repleto de fisionomias parecidas e coincidências de todo tipo — outros tantos avisos contra deduções precipitadas” (SCHWARZ, 1991, p.89).

No tocante à questão aqui enfocada do narrador e da verossimilhança em *Dom Casmurro*, John Gledson (2006), aponta que muitos críticos associam essa obra ao modernismo, através de alguns indicativos, como a presença de

[...] um narrador notoriamente não confiável, uma consciência muito sofisticada e cética da estrutura do romance, uma tendência para digressões de relevância duvidosa para o enredo, uma preocupação com o tempo e a memória, e um relativismo abrangente, cuja expressão mais célebre se encontra no capítulo 10 com a frase “[a] verossimilhança, que é muita vez toda a verdade” (1, 817). Se a aparência da verdade é (muitas vezes) tudo que podemos obter da verdade em si, então a realidade deve aparecer entre as devidas aspas toda vez que é mencionada, e o realismo é impossível. [...] Bento, o narrador que nos diz que a verdade é inacessível, é ele mesmo notoriamente enganoso e tem suas próprias razões para crer que a aparência da verdade é tudo da verdade que se pode obter. Ele não possui evidências indiscutíveis do adultério de Capitu — assim, a aparência terá de bastar. (GLEDSON, 2006, p.281).

Percebe-se, assim, que, para o narrador de *Dom Casmurro*, a questão da verossimilhança, daquilo que é provável, possível, e não necessariamente verdadeiro, afigura-se como determinante para que as ações possam ser caracterizadas e contadas. Helen Caldwell já caracterizara, inclusive, o personagem como um “Otelo brasileiro”, baseando-se na ideia de que, assim como em *Otelo*, ele teria se deixado levar pelo que era possível, e não pelo que era verdadeiro. “Bento, de certa forma, acredita mesmo na história, ou melhor, acredita que o que parece ser verdadeiro muitas vezes contém toda a verdade que podemos alcançar” (GLEDSON, 2008, p.27).

Considerações finais

Diante do exposto neste trabalho, fica claro que a construção cuidadosa de Guimarães Rosa e Machado de Assis na construção de seus narradores-personagens foi determinante para a elevação das duas obras aqui estudadas a um patamar diferenciado dentre outras obras da literatura brasileira e mundial — o que pode ser corroborado através de relevantes estudos críticos sobre os dois textos.

É através da figura do narrador posto em questão nas duas obras que o leitor se indaga até que ponto pode acreditar nos fatos apresentados, ou seja, com a verossimilhança do discurso permanentemente posta em dúvida, resta a quem lê amarrar os fios que parecem ser soltos, mas que, em dois autores geniais como Machado e Rosa, mostram-se apenas estar convenientemente dispostos em forma de teia ou quebra-cabeças, de modo a que a leitura nunca se esgote, pois há sempre algo novo a descobrir, relacionar, resgatar, construir.

A verossimilhança, portanto, é construída nos dois casos através da constituição de um discurso magistral imaginado pelos autores e posto em prática por narradores que, embora passíveis de desconfiança, deixam pistas aos leitores capazes de transformar a leitura em um permanente jogo — elevado à máxima potência pelas experimentações com a linguagem realizadas por Guimarães Rosa.

Além disso, esses narradores mostram-se como personagens extremamente bem construídos, reflexos de um mundo fragmentado, já experimentado por Machado, que traz seu personagem principal e narrador como um reflexo factível de uma sociedade em transformação; e vivenciado em sua plenitude por Rosa, com um personagem principal/narrador que conta sua história em forma de teia, dilacerado por questões existenciais que se refletem também na forma do romance.

Ambos os narradores buscam resgatar-se perante esse mundo em fragmentos e a esse estilhaçamento do *eu*, e isso se mostra claramente nas alcunhas que atribuem a si mesmos no decorrer das narrativas. Quem nos conta a história do romance machadiano é Dom Casmurro, personagem já envelhecido, atormentado²⁶ e (por que não dizer?) saudoso, ansioso por “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2008, p.41). Esse mesmo personagem é tratado no texto como Bentinho (na infância/adolescência), Santiago (no seminário), Bento Santiago (na vida adulta, como advogado) e, por fim, Dom Casmurro (na velhice) — cada nome representando uma postura diferenciada, entretanto, complementar em seu percurso de vida.

Do mesmo modo, o fazendeiro Riobaldo, do início/fim de *Grande sertão: veredas* muda de denominação no decorrer de suas aventuras. Cada nome indica um momento diferente de sua vida, uma faceta diferenciada, assim como também acontece com outro personagem — o Menino, Reinaldo, Diadorim, Maria Deodorina.

Esse Riobaldo que passou por tantas metamorfoses e foi diferentes personagens: bastardo pobre, quando encontrou o Menino; agregado do seu padrinho Selorico Mendes; professor e secretário de Zé Bebelo; jagunço de Joca Ramiro; lugar-tenente de Zé Bebelo; pactário e chefe de jagunços. E pela excelência do tiro, alcunhado sucessivamente de *Cerzidor, Tatarana e chefe Urutu-Branco*²⁷. Em toda a trajetória, a seu lado, Diadorim, farol e penhor de sua vida. (GALVÃO, 2001, p. 264).

Percebe-se, assim, a presença do duplo em ambos os narradores, resultado de um conflito interior que propicia um deslocamento de suas personalidades, fazendo com que o

²⁶ O seguinte trecho exemplifica bem o dilaceramento do *eu* do narrador: “Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos da pessoa que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 2008, p.41).

²⁷ Grifo nosso. A essas alcunhas também acrescentaríamos a de “Professor”, atribuída por Zé Bebelo.

duplicado não seja “mais um objeto ou acontecimento qualquer do mundo exterior, mas sim um homem, quer dizer, o sujeito, o próprio eu” (ROSSET, 1998, p.74).

Aparece, nos dois narradores, um forte sentimento de dúvida: em Dom Casmurro, ela reside na traição ou não de Capitu, sua esposa; em Riobaldo, na existência ou não do diabo, na aceitação ou não por seu amor interdito por Reinaldo/Diadorim. Essa dúvida traduz-se em vontade de confissão e, para que essa tarefa completamente se efetive, a presença do interlocutor é imprescindível. A desejada absolvição/redenção à qual os narradores aspiram parece ter de advir externamente a eles, e, para que o processo se efetive, são necessárias as narrativas de suas vidas perante seus particulares pontos de vista. Segundo Bosi (2006, p.11):

O eu que narra o acontecido não está só. Presume que terá algum leitor ou leitora e presente que esse outro, dotado de “alma sensível”, poderá censurá-lo pelo seu cinismo — palavra forte, mas dita com todas as letras. É deste *outro* imaginado e virtual que vem o juízo ético, mas é o eu narrador que o desentranha e o invoca e obriga-se a escutá-lo e a transmitir-nos a sua voz.

No caso de Riobaldo, esse processo acima exposto mostra-se ainda mais explícito que o realizado por Dom Casmurro, visto que existe um personagem, a quem Galvão (2001) denomina como Interlocutor²⁸, que seria o primeiro a ser delineado em *Grande sertão*. “O leitor encontra a cada passo interrogações de esclarecimento endereçadas por Riobaldo ao Interlocutor, pressupondo que este tenha feito alguma pergunta, exigindo uma confirmação ou o dirimir de uma dúvida” (GALVÃO, 2001, p. 238). Para a autora, esse Interlocutor poderia ser um simulacro do próprio Guimarães Rosa. Acreditamos, entretanto, como já mencionamos neste trabalho, na hipótese de que ele seja a representação de todos os leitores da obra.

Já o narrador Dom Casmurro, embora não apresente esse personagem que sirva como um interlocutor, mostra uma narrativa repleta de interação com o/a leitor/a, inclusive com a apresentação de advertências a digressões e pausas da narrativa, numa espécie de conversa com quem está a ler seu livro em construção, de modo que a relação de participação ativa entre narrador/interlocutor também aqui acontece à semelhança do que ocorre em *Grande sertão: veredas* — ressalvadas as devidas particularidades.

Além do exposto, fica claro que ambos os narradores contam suas vivências por meio de uma ótica muito particular, subordinando os leitores às suas escolhas — tanto temáticas quanto lexicais — e impressões, de modo a terem controle total do percurso narrativo e também das emoções do leitor. Se Riobaldo fez um pacto com o demônio, foi levado pelo destino a estar em certas situações, como, muitas vezes, passa a impressão, é

²⁸ Com a devida letra maiúscula, visto que a autora assim o nomeia.

impossível confirmar (ou negar); assim como dizer se Capitu traiu ou não é tarefa que não convém ao crítico, que deve se distanciar da empatia quanto aos personagens, preocupação já exposta neste trabalho em citação de Bakhtin.

O que importa destacar sobre os narradores aqui em questão é que ambos foram capazes — através da astuta construção autoral de Guimarães Rosa e Machado de Assis — de fazer com que seus leitores penetrassem nas narrativas contadas e até mesmo participassem delas: talvez os dois grandes questionamentos da literatura brasileira sejam os propostos nessas duas obras — existiu um pacto de Riobaldo com o Diabo? Capitu traiu Bentinho?

Desse modo, pode-se concluir que as narrativas foram formalmente muito bem construídas, com todas as suas inovações, a partir de um princípio de verossimilhança, que, conforme o aqui exposto previamente, transformou fatos, mesmo que estes parecessem impossíveis, em ocorrências aceitáveis e possíveis, seguindo o pressuposto de que cabe ao narrador elaborar um universo em que os elementos de sua criação estejam de acordo com os princípios da verossimilhança. É dessa forma que se conclui que esse grande mérito das narrativas de *Grande sertão: veredas* e *Dom Casmurro* também serviu certamente para elevar ambas as obras a um patamar diferenciado na literatura brasileira e universal.

Referências

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Rosa autor Riobaldo narrador**: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 55-63.
ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOLLE, Willi. **Grandesertao.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**: ensaios. 4. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002, p. 121-139.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. São Paulo: Editora Ática, 1992.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Riobaldo, o homem das metamorfoses”. In: Mota, Lourenço Dantas; Abdala Junior, Benjamin. (Org.). **Personae. Grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: Senac, 2001, p. 237-264.

GLEDSON, John. “Dom Casmurro: uma nota introdutória”. In: ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Míriam da Consolação. “A memória everedada reterritorializante e desterritorializante e de projeções, de discursos, de palavras... de grandes sertões”. In: DUARTE, Lélia Pereira; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna *et al.* (Orgs.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p.527-530.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSSET, Clément. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Trad. de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANTIAGO, Santiago. “Retórica da verossimilhança”. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. In: **Novos Estudos**, São Paulo, 1991.

SOARES, Cláudia Campos. “A constituição da voz narrativa em Grande sertão: veredas”. In: DUARTE, Lélia Pereira; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna *et al.* (Orgs.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p.137-141.

**THE NARRATOR IN QUESTION: ANALYSIS OF THE
VERISIMILITUDE IN *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* AND *DOM
CASMURRO***

Abstract

The present work aims to examine how the question of verisimilitude appears in two great works of Brazilian literature — *Grande sertão: veredas*, by Guimarães Rosa and *Dom Casmurro*, by Machado de Assis —, from the observation of the posture presented by the narrators of these two affairs. It is sought to understand if there are fractures regarding the verisimilitude of the structure of both works cited here from the discourse of characters / narrators who tell their stories in the first person, or if it is precisely this distinctive feature that confers high value both to the text of Rosa as Machado's. This analysis is based on a theoretical framework that relies on authors such as Antoine Compagnon, Edward Forster, Willi Bolle, Walnice Nogueira Galvão and Silviano Santiago. It is concluded that it is through the figure of the narrator put in question in the two works that the reader asks himself to what extent he can believe in the facts presented, remaining to him to tie the wires that appear to be loose, but that, in two genius authors like Machado and Rosa, are only conveniently arranged in web form or puzzle, so that reading never runs out, for there is always something new to discover, relate, redeem, and build.

Keywords

Narrator. Verisimilitude. *Grande sertão: veredas*. *Dom Casmurro*.

Recebido em: 05/02/2018
Aprovado em: 21/03/2018

Buda na cor de Rosa: vestígios de *um príncipe indiano em três obras* Página | 54 *de João Guimarães Rosa*

Bruno Mazolini de Barros²⁹

Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

Resumo

Os percursos da fortuna crítica acerca da obra de João Guimarães Rosa abarcam temas dos mais variados, que vão da linguística à sociologia, da narratologia ao estudo dos símbolos. O presente artigo aborda a presença de referências budistas na obra do autor mineiro, uma questão ainda pouco trabalhada na literatura brasileira de modo geral. No caso de Guimarães Rosa especificamente, este texto trata especialmente de alguns poemas *Magma* (1936), de um dos quatro prefácios de *Tutaméia* (1967), “Aletria e Hermenêutica”, e da narrativa “Cipango”, de *Ave, Palavra* (1970). A investigação parte tanto de elementos orientais presentes na obra João Guimarães Rosa quanto de indicações sobre o tema na própria fortuna crítica do autor mineiro. O desenvolvimento desse tópico dá-se considerando o que Francis Utéza explicita sobre a elaboração de questões metafísicas-religiosas em textos rosianos, na forma como elas coexistem com componentes regionalistas. Por meio desses três textos citados acima, observa-se que, na literatura brasileira, figuram temas e personagens que podem estar deslocados de sua origem, mas que, na arte de Guimarães Rosa, fazem parte do Brasil.

Palavras-chave

João Guimarães Rosa. Buda. Budismo.

²⁹ Doutorando em Teoria da Literatura, bolsista CNPq. Participante do grupo de pesquisas *Cartografias narrativas: redes e enredos de subjetividade*, PUCRS, no qual se estuda romances portugueses publicados a partir do ano 2000.

Introdução³⁰

A aparição de Buda e do budismo em literatura de língua portuguesa pode não ser algo tão incomum. Ela é observada em produções literárias que datam, pelo menos, desde o século XIX e, mesmo que bastante incidentais, essas marcas demonstram como isso não seria algo particular à obra de Guimarães Rosa: Buda já tem um caminho, talvez curto e discreto, na literatura de língua portuguesa. O príncipe indiano ou o seu legado aparecem sejam em poemas de Augusto dos Anjos, como “Budismo moderno”, ou de Paulo Leminski, como “Sem budismo”; figuram também nos poemas “Ex-voto”, de Adélia Prado, e em “Shunyata”, de Wally Salomão; assim como em poemas de Angélica Freitas, em *Um útero é do tamanho de um punho*. E também no romance brasileiro contemporâneo: em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, em *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, em *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, e em *Hanói*, de Adriana Lisboa.

Assim como nessas e em outras obras literárias brasileiras, Buda e sua filosofia aparecem, explicitamente ou não, na obra do próprio João Guimarães Rosa, como em alguns poemas de *Magma*; no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, de *Tutaméia*, no qual o autor mineiro revela utilizar-se esteticamente de uma técnica do budismo zen; e na narrativa “Cipango”, sobre imigrantes japoneses no cerrado brasileiro. São estas aparições, especificamente, que o presente artigo propõe-se analisar.

Investigando um escopo maior de apropriação de elementos orientais por Guimarães Rosa, em entrevistas, narrativas e em outras fontes — como cartas, depoimentos de familiares e itens do seu espólio —, além de na própria fortuna crítica sobre o autor, encontram-se sempre menções e análises ligadas a algum elemento originário principalmente da Índia, da China ou do Japão. Além disso, esses dados aparecem como tema ou forma dos próprios textos rosianos.

Em uma das cartas ao tradutor italiano de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa explicita algumas de suas leituras e também elementos de sua própria poética:

³⁰ Este artigo é um excerto editado da dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, na qual se identifica a presença de um pensamento budista no romance de Rosa: **A existência ilusória do diabo em Grande sertão: veredas**: rastros budistas na obra de João Guimarães Rosa. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2014. Um outro excerto da mesma dissertação, expandido, trata exclusivamente de uma das narrativas de *Sagarana*. Pela especificidade e relevância da referência budista nesse texto rosiano, foi dedicado um artigo somente para sua análise: Buda entre buritis: presença de elementos budistas em “Minha gente”. **Em Tese**, UFMG, Belo Horizonte, v. 22, p. 31-40, 2016. A análise deste tópico no romance de Guimarães Rosa, a parte central da dissertação, está publicada como: A existência ilusória do diabo em «Grande sertão: veredas»: rastros budistas na obra de João Guimarães Rosa. In: HERNÁNDEZ, A. R. (Org.). **João Guimarães Rosa**: un exiliado del lenguaje común. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017. p. 225-246.

Ora, você já notou, decerto, que como eu, os meus livros, em essência são “anti-intelectuais”, defendem o altíssimo primado da instituição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tão, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérqson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a- Cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b- enredo: 2 pontos; c- poesia: 3 pontos; d- valor metafísico-religioso: 4 pontos (BIZARRI, 2003, p. 90-91).

Em depoimento concedido ao Simpósio Internacional em Comemoração ao Centenário de João Guimarães Rosa, realizado em Berlim, a filha do autor mineiro, Vilma Guimarães Rosa, afirma que, mesmo sendo o pai católico, ele era “ecumênico no seu respeito às outras religiões, tendo investigado sobre todas elas” (ROSA, 2009, p. 315). Ao que os rastros na obra do autor indicam, o budismo está presente nesse grupo de religiões. Até porque, na biblioteca do autor, em meio a obras filosóficas, cristãs e judaicas, figuram obras hindus e uma obra do alemão Karl Neyman sobre Buda, *Die Reden Gotamo Buddhas*, publicada em 1924 (UTEZA, 1994). Na conhecida entrevista a Günter Lorenz, enquanto debatem a noção de existência de uma “brasilidade”, Guimarães Rosa explicita uma postura particular em relação à religiosidade:

Outro exemplo, desta vez referente a mim mesmo, para que você possa acreditar tranquilamente — estou certo de que você fará esta pergunta durante nossa conversa, por isso antecipo a resposta. Eu não sei o que sou. Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi (LORENZ, 1983, p. 82).

Em diversos estudos, com diferentes níveis de enfoque e relevância, autores apontam dados relativos à existência de elementos orientais, inclusive budistas, na obra de Guimarães Rosa. A presença budista em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, já foi sinalizada em *As formas do falso*, de 1972, no qual Walnice Galvão afirma que Riobaldo detém uma “concepção metafísica veiculada pelo espiritismo popular, mas que tem a sofisticação do budismo e das ideias de Heráclito” (GALVÃO, 1972, p. 14). Segundo ela, as diversas histórias que se emaranham no início do romance — como a de Pedro Pindó e de Maria Mutema — lembram alguns textos budistas e confucianos.

Ainda acerca de *Grande sertão: veredas*, Francis Utéza (1994) explicita relações do budismo zen com o Aikidô — como a noção de Budos — em personagens secundárias da obra. Para ele, Vupes, o alemão, porta “valores da filosofia dos Budos: embora domine perfeitamente as técnicas, conhece a superioridade do espírito sobre a força bruta e, como os monges zen, se desloca sem armas” (1994, p. 167). Outra personagem é o do-Zabudo, cujas

características e o próprio nome trazem marcas dos Budos e do *zazen*.³¹

Acerca de *Corpo de baile*, pode-se destacar estudos sobre os textos “Cara de bronze” e “Uma estória de amor”. É possível observar diversas relações entre passagens da primeira narrativa citada e elementos hinduístas da obra *Chāndogya Upanishad*, presente na biblioteca do autor (SPERBER, 1976); na segunda narrativa, coexistindo com elementos platônicos, observa-se uma alusão a um famoso texto do budismo zen (MARTINS, 2000). Já foi analisado também, por exemplo, o uso que o autor mineiro faz do termo “nirvana” em “Páramo”, de *Estas estórias* (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014), assim como as aproximações do olhar da personagem Menino, do primeiro e do último conto de *Primeiras estórias*, com aspectos do taoísmo e do budismo zen (CASTRO, 1999).

Tendo em vista esse apanhado da fortuna crítica, a demonstração proposta aqui parte principalmente de o que Francis Utéza sinaliza acerca desse tipo de conteúdo na obra de Guimarães Rosa:

Em 1956, quando publica *Grande sertão: veredas*, João Guimarães Rosa já é conhecido como contador de estórias através de Sagarana (1946), que, na época, podia passar por ilustração de uma literatura regionalista. Mas, com *GSV*, uma revisão definitiva se impõe: aqui o regionalismo funciona apenas como engodo ocultando o valor metafísico-religioso devidamente semicamuflado sob os buritis e o capim do realismo superficial (UTÉZA, 2009, p. 207).

Esse tipo de dados, que inclui o budismo e que tem um curso subterrâneo ao evidente regionalismo, baseando-se nessa afirmação de Utéza, pode ser destacado em poemas de *Magma* (1936), em “Aletria e Hermenêutica”, de *Tutaméia* (1967), e em “Cipango”, de *Ave, Palavra* (1970).

1 Magma: o Oriente dentro do Brasil

Os poemas de *Magma* já apresentam, cronologicamente, na produção do autor que vêm a público, as primeiras marcas de budismo na obra de João Guimarães Rosa. Premiada pela Academia Brasileira de Letras em 1936, a obra, só publicada postumamente, é, segundo o parecer da comissão julgadora, “poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal” (ALMEIDA, 1997, p. 6). O Brasil de *Magma*, no entanto, não é só o de Iara, de bois e da Serra da Mantiqueira, é também

³¹ A ideia de “Budos”, ou “o caminho do combate”, está presente, por exemplo, na base filosófica de artes marciais como o Aikidô, e está calcada na busca da superação da dualidade vencedor-vencido. “Zazen” é a disciplina meditativa do budismo zen.

composto de formas, imagens e personagens que não são locais.

A própria Academia Brasileira de Letras cita a utilização do haicai pelo autor, mas a presença do Oriente³² na obra não ocorre somente por meio da forma poética. Além dela, observam-se elementos oriundos da Índia, do Japão e da China: dentro do Brasil de *Magma* cabem muitas outras culturas, como se percebe nos poemas “Amarelo”, “Azul”, “Na Mantiqueira”, “Pudor estóico”, “Justificação”, “Delírio” e “Necrópole”. Neles, há claras referências a outras cores não originalmente brasileiras, como o parecer do prêmio aponta. Na poesia do autor, aparece a possibilidade da existência do Oriente no Brasil, algo que será recorrente também em sua prosa.³³

“Amarelo” é sobre o trabalho de um pintor da China:

Kuang-Ling,
pintor chinês de máscara de cera,
feliz de ópio, e ébrio de dragões,
molha o pincel na água de ocre
do Huang-Ho,
e, entre lanternas de seda,
pinta e repinta,
durante trinta anos,
sulfúreos e asiáticos girassóis,
na incrível porcelana de um jarrão
dos Ming... (ROSA, 1997, p. 55)

O poema está permeado de elementos relativos ao país do pintor: ópio, dragões, lanternas de seda, vaso de porcelana, além, é claro, da dinastia Ming e do famoso Rio Amarelo (Huang-ho), um dos principais da China. A presença não é só temática, mas lexical também. Em “Azul”, uma peça típica do vestuário japonês, é citada: o quimono.

Uma vanessa tropical travou na campânula
de uma ipoméia
o vôo oscilatório e helicoidal.
Dobra o quimono de franjas sinuosas (ROSA, 1997, p. 57)

Já em “Na Mantiqueira”, há menção a um elemento facilmente identificável da flora oriental:

Por entre as ameias da cordilheira
dormida,
a lua se esgueira,
como um lótus branco,
na serra de dorso de um crocodilo,
brincando de esconder (ROSA, 1997, p. 70).

Ao descrever o luar de uma das mais conhecidas formações do relevo brasileiro, a

³² Toda aparição de “Oriente” no presente texto faz referência ao Extremo Oriente, ou à Ásia Oriental.

³³ Como já apontado na fortuna crítica e como poderá ser observado em obras analisadas a seguir.

Serra da Mantiqueira, o eu-lírico deste poema compara o astro a um lótus branco. Essa planta, no extremo Oriente, é usada na alimentação, na medicina e possui também um valor significativo na cultura e em religiões asiáticas, inclusive no budismo. Aqui, há uma característica que está presente em outras obras do autor: um elemento “estrangeiro” agregado ao local, um pouco do Oriente no céu do Brasil.

Em “Pudor estóico”, aparece uma menção a uma fórmula particular de suicídio: o *hara-kiri*. Esse tipo de suicídio, praticado por samurais no período medieval japonês, que se dá em nome da honra (TAKEI; KAWAL; MORI, 2000), é mencionado no poema:

Acuado entre brasas
um escorpião volve o dardo
e faz o hara-kiri... (ROSA, 1997, p. 72)

Em “Justificação” aparece a grande cadeia de montanhas da Ásia: o Himalaia.

Ponham o Amazonas ao pé do Himalaia,
e ali nascerá, depressa,
uma raça de homens pequeninos... (ROSA, 1997, p. 78)

O eu-lírico sugere o que Guimarães Rosa faz em sua obra: unir um elemento ocidental — o rio Amazonas — com um oriental — o Himalaia. Ao sugerir essa junção, parece haver uma justificativa ao fato de algumas tribos nativas do Amazonas guardarem semelhança (devido à estatura e aos olhos puxados) com alguns povos asiáticos. É como se, de certa forma, a Ásia estivesse nesse interior do Brasil, que é a Amazônia.

Elementos que tipicamente são remetidos aos chineses também aparecem no poema “Delírio”:

Não sentes na tua boca
um gosto de *papoulas*?...
Passa o lenço de *seda* de tuas mãos
sobre minha fronte,
e não me digas nada:
a febre está, baixinho, ao meu ouvido,
falando de ti... (ROSA, 1997, p. 89, grifo nosso)

A papoula e a seda estão muito associadas à cultura chinesa. A papoula, apesar de ser encontrada também no Leste europeu, está ligada principalmente ao ópio, que, por sua vez, está relacionado às famosas Guerras do Ópio entre a China e a Inglaterra no século XIX. A seda é outro elemento popular da cultura chinesa que ganhou o Ocidente e dá nome até a uma famosa rota comercial que surgiu entre a Ásia e a Europa: a Rota da Seda. Apesar de essa rota referir-se ao século XIX, esse percurso já abarcava grande movimentação de comerciantes, peregrinos e conquistadores entre o século I e o século XV (PALAZZO, 2009).

Tanto a papoula quanto a seda passaram a fazer parte da cultura ocidental, assim como os elementos orientais, em *Magma*, passam a fazer parte do Brasil. Em algumas obras posteriores a esses poemas, a rota, na obra de Guimarães Rosa, não é a Ocidente-Oriente. Como pode ser observado em “Orientação”, de *Tutaméia*, e em “Cipango”, de *Ave, palavra*, a rota passa a ser Oriente-Occidente.

Depois de referências à China e ao Japão, outra figura da cultura indiana aparece em um poema de Guimarães Rosa, desta vez, o deus hindu Vichnu, em “Necrópole”:

E, de monte para monte, se transmitem
transcendências absurdas:
o problema
dado ao elefante Iriarte pelo Deus Vichnu... (ROSA, 1997, p. 129)

O deus Vichnu tem o epíteto de “o Mantenedor” do universo e, juntamente com Brama e Indra, completa a tríade de deuses mais importantes do hinduísmo (CAMPBELL, 1994). No poema, o homem, ao escavar montes, trabalha transformando o mundo, assim como o deus Vichnu tem como função trabalhar, fazer a manutenção do universo. Em *Magma*, o autor faz a *manutenção* do que é Brasil, acrescentando elementos que não são os tipicamente usados para representar “a sua terra, a sua gente, a sua alma” (ALMEIDA, 1997, p. 6).

É nesse contexto brasileiro-oriental que Buda, o príncipe Sidarta Gautama, uma das famosas figuras da Índia — e fortemente presente também na China e no Japão — é citado como um elemento de comparação em “Caranguejo”:

Caranguejo sujo,
desconforme,
como um atarracado Buda roxo
ou um ídolo asteca... (ROSA, 1997, p. 44)

Com essa comparação ocorre, como nos outros poemas, uma integração do elemento oriental à paisagem local. Buda parece figurar também em “Elegia”:

Teu sorriso abriu como uma anêmona
entre as covinhas do rosto infantil.
Estavas de pijama *verde*, nas almofadas verdes,
os *pezinhos nus*, as *pernas cruzadas*,
pequenina,
como um *ídolo de jade*
que teve por modelo uma princesa anamita (ROSA, 1997, p. 50, grifo nosso).

“Ídolo”, no poema, pode ser associado à famosa estátua de Buda de jade da Tailândia — que, por ser verde, é conhecida como Buda de Esmeralda —, já que a menina está sentada, de pernas cruzadas, descalça, vestida de verde. Essa estátua foi levada do Laos

de volta à Tailândia na segunda metade do século XVIII e está abrigada no complexo de templos de Wat Phra Kaew, em Bangkok (WILLIANS et al., 2009). No entanto, pode ser também uma referência a outras duas famosas estátuas de Buda, também de jade, de um antigo templo de Shanghai, fundado em 1882 e destruído por um incêndio. As duas estátuas, provenientes da Birmânia, foram resgatadas e estão no novo templo, fundado em 1918 (TRANJAN, 2008). A mulher está descalça e de pernas cruzadas, como o Buda é normalmente representado em estátuas. Ou seja, indiretamente, a imagem de Buda parece estar presente em um dos poemas de *Magma*.

Neste ponto, é pertinente apresentar outros dois casos da presença de Buda na literatura brasileira, produzidas entre o século XIX e XX: Pedro Kilkerry e Augusto dos Anjos. O primeiro, poeta simbolista da Bahia com pouca projeção nacional, relaciona Buda ao silêncio:

Não sei se é mesmo a minha mão que molha
A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa.
Penso um presente, num passado. E enfolha
A natureza tua natureza.
Mas é um bulir das cousas... Comovido
Pego da pena, iludo-me que traço
A ilusão de um sentido e outro sentido.
Tão longe vai!
Tão longe se aveluda esse teu passo,
Asa que o ouvido anima...
E a câmara muda. E a sala muda, muda...
Afonamente rufa. A asa da rima
Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.
Cresce-me a estante como quem sacuda
Um pesadelo de papéis acima...³⁴

No trecho acima, do poema “É o silêncio”, Buda aparece em meio a expressões comuns à filosofia que ele postula: “ilusão”, o jogo ambíguo com “pena” (como ferramenta para escrita e como também “pesar” e “sofrimento”) e com “muda” (como ausência de palavras e som e também como o verbo “mudar”). Buda, após ter atingido a iluminação, passa dias em silêncio e, depois de algum tempo, rompe-o e expõe seus ensinamentos, abordando a impermanência de todos os fenômenos e a ilusoriedade da existência (KHYENTSE, 2008). Por isso o poema relacionou Buda e o silêncio, visto que, quando este último é rompido, como Buda outrora o fez, outra maneira de encarar a realidade emergiu.

O segundo caso, Augusto dos Anjos, poeta de repercussão nacional, faz, em pelo menos cinco poemas do livro *Eu*, menções ao Buda e ao budismo. Em “As cismas do destino”

³⁴ Poema coletado em: CARDOSO, V. F. *Leituras e andanças*: ensaios, cartas, entrevistas e poemas. Contagem: edição do autor, 2004. 133 p. p. 38-39.

há duas:

Pois quem não vê aí, em qualquer rua,
Com a fina nitidez de um claro jorro,
Na paciência budista do cachorro
A alma embrionária que não continua?! (ANJOS, 2010, p. 27)

E ainda:

Todos os personagens da tragédia,
Cansados de viver na paz de Buda,
Pareciam pedir com a boca muda
A ganglionária célula intermédia (ANJOS, 2010, p. 27).

Outra aparição ocorre no título e tema do poema “Budismo moderno” (ANJOS, 2010, p. 37), e outra em “Os doentes”:

E nua, após baixar ao caos budista,
Vem para aqui, nos braços de um canalha,
Porque o madapolão para a mortalha
Custa 1\$200 ao lojista! (ANJOS, 2010, p. 45)

Assim como nos poemas de Pedro Kilkerry e nos de Augusto dos Anjos, as referências a Buda e ao budismo na obra de Rosa estão, tanto na poesia quanto na prosa, de alguma forma relacionadas a elementos comuns da filosofia, como a paciência ou calma, qualidade a ser desenvolvida e cultivada pelo praticante budista; a paz, que no contexto budista pode estar ligada tanto à qualidade de tranquilidade quanto à noção de nirvana; e a ideia de transitoriedade e impermanência de tudo, junto com a de morte. Os elementos ritualísticos ou pitorescos do budismo, o aspecto talvez mais exótico, não estão figurados nos textos de Guimarães Rosa.

Em *Magma*, há, no entanto, principalmente a integração de elementos do Oriente aos elementos do Brasil, mas não necessariamente uma integração de uma filosofia budista — como ocorre em Augusto dos Anjos, por exemplo — ao texto. De qualquer maneira, o conjunto de poemas traz o padrão de coexistência entre elementos locais e orientais que irá se repetir, como explicitado nos casos a seguir.

2 Tutaméia: uma orientação de Rosa

Tutaméia apresenta uma afirmação direta de João Guimarães Rosa acerca da presença do budismo em sua obra: a utilização de um mecanismo semelhante ao do *koan* do budismo zen em suas narrativas. Segundo o autor mineiro, em “Aletria e Hermenêutica”, um dos quatro prefácios de *Tutaméia*, as anedotas — especialmente as que ele denomina

“anedotas de abstração” —, por meio do humor, podem conduzir a certa transcendência. Em relação ao humor, isso ocorre especialmente “porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001b, p. 30).

Para ele, a quebra da lógica que ocorre nessas anedotas guarda semelhança com o método budista conhecido como *koan*. No budismo zen o *koan* é uma história, uma afirmação ou pergunta absurda ou contraditória, inacessível ao modo de pensar convencional (MATTIS-NAMGYEL, 2010). A título de quebrar conceitos e paradigmas do estudante, o mestre zen apresenta ao aluno um *koan*, um enigma, sobre o qual o discípulo precisa meditar, e a função desse tipo de questionamento é explicada pelo próprio Guimarães Rosa, em uma nota do prefácio:

Sem resposta, só artilosa, [uma das anedotas contada no prefácio] lembra célebre koan: “Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?” Apondo a mente problemas sem saídas, desses, o que o zenista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções (2001b, p. 35, grifo do autor).

Esse prefácio e os outros, segundo Francis Utéza, são “apresentados como intervenções diretas” (1994, p. 28) aos textos de *Tutaméia*. Apesar de o prefácio parecer fazer somente uma referência discreta a esse método budista, isso é importante, uma vez que:

Jogadas em notas de rodapé, e portanto marginalizadas num texto por definição fora do texto, as observações sobre o zen mostram-se essenciais para a compreensão deste primeiro prefácio: todas as histórias de loucos, palavras infantis, e outras incursões no absurdo, fora da lógica convencional, são, na verdade, *koans* suscetíveis de facultar o acesso à realidade superior (UTÉZA, 1994, p. 28).

Tanto a observação do autor mineiro quanto a do estudioso francês podem ser brevemente ilustradas com elementos de “Orientação”, um dos contos de *Tutaméia*, no qual um chinês aparece, sem motivo aparente, no interior do sertão. O humor, por exemplo, está presente nos jogos de palavras com os quais o narrador apresenta o chinês ou na descrição inicial de Rita, por quem Quim, o oriental, apaixona-se. A moça era “Feia, de se ter pena de seu espelho. Tão feia, com fossas nasais” (ROSA, 2001b, p. 161). Ocorre também quando o narrador descreve, sem deixar de explicitar o mágico da ocorrência, o início da transformação que Rita passa a sofrer: “No que o chino imprimira mágica — vital, à viva vista: ela, um angu grosso em fôrma de pudim” (ROSA, 2001b, p. 161).

O narrador não esconde, usando de humor na descrição da moça, o absurdo da feiura e da metamorfose (e esta atinge tanto Quim quanto Rita). Ao final do conto, o chinês desaparece, e a brasileira *está* chinesa: alcança um estado que revela tanto transcendência

quanto um disparate em relação à lógica corrente de como as coisas funcionam. Dessa maneira, pode-se afirmar que, em *Tutaméia*, tanto o Oriente como o budismo estão no sertão de Rosa, tanto temática quanto estruturalmente.

3 *Ave, palavra: Buda no cerrado*

A obra póstuma *Ave, palavra*, uma compilação de diversos escritos de Guimarães Rosa, traz a narrativa “Cipango”, na qual algumas personagens são imigrantes japoneses que vivem de agricultura na região de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Além da simpatia, do hábito de trabalhar e até da própria decoração da casa — “Tudo ali dentro era inesperado e simples, mas de um simples diferente do nosso, desenrolado de velha sabedoria dos olhos” (ROSA, 2001a, p. 145) —, o narrador observa em dois momentos da visita que faz à colônia a particularidade física de um chefe de família que encontra, o agricultor Takeshi Kumoitsuru.

Primeiro, repara que esse japonês tem “Cabeça raspada, com topete: cismo-o um sacerdote do xintô ou budista, amigo da raposa branca. Seu sorriso não dissimula um aspecto apreensivo” (ROSA, 2001a, p. 145). E, em seguida, complementa: “E o homem figurava mesmo um buda-bonzo, ou xamã monge, ou dê-s-cá o que seja” (ROSA, 2001a, p. 146). Nessa narrativa, elementos do universo budista são evocadas duas vezes para que o narrador consiga descrever a fisionomia de uma das personagens.

Novamente, como em *Magma* e em “Orientação”, o Oriente está presente no interior do Brasil: os agricultores japoneses estão adaptados e organizados na região, além de produzirem o suficiente para se alimentarem bem, pelo menos. Quando um dos imigrantes reclamou sobre a dificuldade da vida ali, o narrador ratifica a informação: “Nem há de estar pobre assim, comerá ao dia seus três arrozes” (ROSA, 2001a, p. 145). Além disso, levando em conta o narrado, não há conflito na convivência ou na interação dos japoneses com o local ou com o grupo que os visita.

Se em “Orientação”, de *Tutaméia*, o modo do chinês Quim sentar trouxe até desentendimentos, o narrador de “Cipango” descreve essa peculiaridade oriental com naturalidade. Ao falar sobre os imigrantes nos vagões do trem, declara: “Muitos, em geral as mulheres, se sentavam no chão, cruzando as pernas, aos cantos ou pelo corredor, gente que não se acostumava ainda a permanecer em cadeira ou banco” (ROSA, 2001a, p. 143). Isso era inadmissível para a namorada de Quim, Rita.

Em “Cipango”, assim como em alguns casos apontados aqui nos textos de Rosa ou pela fortuna crítica, o elemento oriental está ligado à transformação de algo, em algum

nível. No presente caso, é o local em si que se transforma, a paisagem do interior do Brasil perde sua particularidade e ganha ares orientais:

Num raso pedaço de terreno, verde-verde de todo plantado, luminoso de canaizinhos de irrigação, víamos três pessoas, uma família. Paravam numa paisagem em seda. Até no caminhar dos sulcos d'água no entremeio das miúdas culturas, na separação das poucas árvores mantidas, puderam os Sakamota impor a este chão um torcido toque de arte nipônica — com sua assimetria intencional, recesso de calados espaços inventados e riscos que imóveis guardam qualquer coisa do relâmpago (ROSA, 2001a, p. 146).

A paisagem do Centro-Oeste do Brasil torna-se “paisagem em seda”, sob influência do trabalho praticamente artístico dos imigrantes na configuração da plantação. Eles transformaram o local, mesmo que só um pedaço dele, apenas um “raso pedaço de terreno”.

Entre todos esse casos elencados aqui, “Cipango” é o que a presença de um elemento budista talvez cause menos estranheza. Fazer referência a Buda ao falar de uma visita a uma comunidade japonesa é, de certa forma, quase um lugar comum: o budismo faz parte da cultura e, caso alguma estátua, por exemplo, tivesse sido notada em um altar, isso seria completamente normal ou até óbvio. De qualquer forma, é interessante notar que, nessa narrativa, há uma constatação e reiteração do narrador, como se quisesse deixar clara a peculiaridade acerca da aparência meio enigmática de Takeshi Kumoitsuru: ele se parecia, em um primeiro momento, algo que depois se confirma, um sacerdote budista.

Ainda em *Ave, Palavra*, vale notar a presença de neologismos — uma das marcas mais identificáveis do estilo de Rosa — relacionados ao budismo. Em *Ave, Palavra*, aparece em “Cipango”, com a expressão “buda-gonzo” (ROSA, 2001a, p. 146), e em um dos textos da série “Zoo” que compõe a coletânea, com a palavra “urubudista” (ROSA, 2001a, p. 94).

Conclusão

Todos esses dados podem ser usados para explicitar uma das facetas da poética de Guimarães Rosa: a utilização do budismo como matéria literária. Quando lidas, por exemplo, por meio do “paradigma indiciário” proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (1989), elas despertam a possibilidade de outras interpretações de textos já explorados pela fortuna crítica do autor: a espiritualidade do protagonista de “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, é somente próxima da tradição cristã ou traz também elementos do ideal de conduta de um bodisatva, como se observa em composições clássicas budistas como *Bodhicaryāvatāra (O caminho do bodistava)*? O que dizer então do famoso e enigmático

conto “A terceira margem do rio”, de *Primeiras estórias*? Além disso, todas essas referências explicitam, quando agrupadas a obras de outros escritores, uma discreta presença de Buda e de seu legado tanto na poesia quanto na narrativa brasileira.

Como disposto aqui, ao longo da produção artística de Guimarães Rosa, pode-se observar uma significativa integração do budismo a elementos ocidentais, brasileiros, locais, de diversas formas e com graus de importância que variam. Essas marcas coexistem na obra de Rosa com elementos de diferentes procedências, de modo que estão entrecosturados em sua obra elementos culturais, religiosos e filosóficos, pertencentes tanto ao campo popular quanto ao erudito, como demonstrado pela abundante fortuna crítica do autor ao longo dos anos.

Francis Utéza, sobre a presença de elementos orientais e esotéricos em *Grande sertão: veredas*, afirma que “Como de costume, o escritor espalhou pelo seu discurso vários índices, a partir dos quais qualquer ouvinte-leitor atento pode ter condições de construir, pedra por pedra, a globalidade do sentido que fora voluntariamente ocultado” (UTÉZA, 1994, p. 42). Em alguma medida, isso é válido também para os casos de *Magma*, *Tutaméia* e *Ave, Palavra*. Além disso, muitos dos elementos budistas nos textos de Rosa – sejam os apontados pela fortuna crítica, sejam os demonstrados aqui – revelam que as obras do mineiro realizam-se também como “monumento literário”. Roland Barthes afirma que uma das forças da literatura está no fato de que

todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso (BARTHES, 2007, 17-18).

É dessa maneira, não fetichizados — como um dado meramente pitoresco ou exótico, por exemplo —, que o príncipe indiano e o budismo figuram no mundo rosiano. Por meio de uma espécie de miscigenação na poesia, por meio de estratégias narrativas e até de neologismos, a integração do Oriente ao interior do Brasil não soa incomum. Buda e sua filosofia naturalmente passam a fazer parte do texto de Guimarães Rosa e de seu sertão, todos sob a dicção particular do autor.

Referências

ALMEIDA, G. Poesia: parecer da comissão julgadora. In: ROSA, João Guimarães. **Magma**.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 6-7.

ANJOS, A. **Eu e outras poesias**. Porto Alegre: LP&M, 2010.

BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007.

BIZZARRI, E. **João Guimarães Rosa**: Correspondência com seu tradutor italiano. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

CAMPBELL, J. **As máscaras de Deus**. v. 2. São Paulo: Palas Athena, 1994.

CASTRO, A. C. D. M. **O trem do sertão**: as primeiras estórias e a sabedoria chinesa. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1999. 305 p. Disponível em: Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000200013&fd=y>>. Acesso em: 26 maio 2017.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

KHYENTSE, J. **O que faz você ser budista?** São Paulo: Pensamento, 2008.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Coleção Fortuna Crítica. v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. p. 62-97.

MARTINS, H. Rosa/Platão/Zen. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.). **Veredas de Rosa**. Vol. 1. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2000. p. 266-271.

MATTIS-NAGYEL, E. **The Power of an Open Question**: the Buddha's Path to Freedom. Boston: Shambhala, 2010.

PALAZZO, C. L. A cultura material na Rota da Seda: fontes para a pesquisa em história medieval. **AEDOS** - Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 464-470, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9873/5739>>. Acesso em: 26 maio 2016.

ROSA, J. G. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **Ave, palavra**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. **Tutaméia** (Terceiras estórias). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, V. G. João Guimarães Rosa, meu pai. In: CHIAPPINI, L.; VEJMEKKA, M. **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 309-323.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

TAKEI, N.; KAWAL, M.; MORI, N.. Sluggish Economics Affect Health of Japanese 'Business Warriors'. In: HOWARD, Louise (Ed.). Correspondence. In: **British Journal of Psychiatry**, n. 176, p. 492-498, 2000. Disponível em: <<http://bjp.rcpsych.org/content/176/5/494.2>>. Acesso em: 26 maio 2017.

TRANJAN, C. (Ed.). **China**. 2 ed. São Paulo: PubliFolha, 2008.

UTÉZA, F. **JGR**: metafísica do grande sertão. São Paulo: EdUSP, 1994.

_____. O sertão oriental-ocidental de João Guimarães Rosa. In: CHIAPPINI, L.; VEJMEKKA, M. **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 207-221.

VÉLEZ ESCALLÓN, B. O. **O Páramo é do tamanho do mundo**: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauratê. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014. 599 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129644>>. Acesso em: 26 maio 2017.

WILLIAMS, C.; BEAKLES, M.; BEWER, T.; BRODY, C.; BUSH, A.; PRESSER, B. **Thailand**: Lonely Planet. 13 ed. Lonely Planet Publications: Melbourne, 2009.

BUDDHA THROUGH ROSA'S INK: TRACES OF AN INDIAN PRINCE IN THREE WORKS OF JOÃO GUIMARÃES ROSA

Abstract

The paths of the critic studies about the oeuvre of João Guimarães Rosa embrace sundry themes: from linguistics to sociology, from narratology to the study of symbols. This article deals with the presence of Buddhist references in the work of the writer from Minas Gerais, an issue not yet worked in Brazilian literature in general. In the case of Guimarães Rosa, this paper addresses some of the poems of *Magma* (1936), one of the four prefaces of *Tutaméia* (1967), "Aletria e Hermenêutica", and the narrative "Cipango", from *Ave, Palavra* (1970). The research is based not only on the Oriental elements present in the work João Guimarães Rosa, but also on the indications of the subject by literary critics. Here, the investigation of this topic is made mainly considering a study by Francis Utéza about the composition of metaphysical-religious elements in the oeuvre of João Guimarães Rosa, in how they coexist with regionalist elements. Through these three examples pointed above, we can see that, in Brazilian literature, there are themes and characters that may seem to be displaced from their origin, but in the text of Guimarães Rosa they can be part of Brazil.

Keywords

João Guimarães Rosa. Buddha. Buddhism.

Recebido em: 23/11/2017
Aprovado em: 28/01/2018

Jorge Luis Borges e Octavio Paz, dois escritores à deriva ou a busca por um pensamento crítico na América Latina

Matheus Silva Vieira³⁵

Universidade Federal do Ceara (UFC)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir e problematizar o dilema da autonomia cultural dos escritores latino-americanos, a partir de um diálogo entre os textos de Jorge Luis Borges e Octavio Paz. A escolha por esses dois autores foi motivada pela capacidade que ambos tiveram de refletir sobre a problemática da autonomia cultural latino-americana. Octavio Paz (1990), por exemplo, questiona-se sobre a possibilidade de se desenvolver um pensamento crítico e filosófico em países periféricos. Já Jorge Luis Borges (1998) em “O escritor argentino e a tradição”, defende a tese de que os artistas latino-americanos não estão presos a uma tradição específica, pois a criatividade artística é mais vasta que os limites impostos pelas fronteiras topográficas. Assim, no decorrer desta pesquisa, veremos como Borges e Paz desenvolvem uma linha de pensamento capaz de questionar e problematizar temas como a linearidade do tempo, o tempo da poesia, a rotação dos signos, a irrealidade do real e as teorias reducionistas que viam os pensadores latino-americanos como meros repetidores de ideias estrangeiras. Para a realização deste artigo foi utilizado como aporte teórico, além das obras de Borges (1998; 1999) e Paz (1990; 2012; 2013), os estudos filosóficos de Hume (1999), Schopenhauer (2005) e Kant (2012).

Palavras-chave

América Latina. Autonomia. Literatura. Tradição.

³⁵ Graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente, é aluno do mestrado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras desta mesma Universidade. Concentra interesse de estudos nas áreas de Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Literatura Latino-Americana. E-mail: matheus.svieira91@gmail.com.

1 Às margens da tradição

Octavio Paz (1990) em seu ensaio “¿Es moderna nuestra literatura?”, publicado originalmente em 1975, questiona-se, entre outras coisas, sobre a possibilidade de se desenvolver um pensamento crítico e filosófico em países considerados periféricos. Nesse ensaio, Paz (1990) afirma que a América Latina, embora considerada território de bons escritores, ainda não havia conseguido desenvolver uma tradição no pensamento crítico que fosse sólida e respeitável no campo das Ciências, da História e da Filosofia, pois no entender do pensador mexicano, “poucos poetas e romancistas eram dotados de consciência crítica”³⁶ (1990, p. 45). No caso do pensamento filosófico, Paz (1990) abre uma exceção: Jorge Luis Borges. Quiçá por excesso de modéstia, Octavio Paz não tenha reclamado para si próprio um lugar nesse diminuto panteão. Talvez não fosse o propósito de Paz se ombrear a Borges, mas se Paz não fez de si outra exceção, fazemo-lo nós.

Jorge Luis Borges e Octavio Paz representam o intelectual latino-americano cujas raízes culturais estão fincadas não apenas nos seus países de origem, Argentina e México, mas em várias partes do mundo, tanto do Ocidente, quanto do Oriente. Borges foi educado em inglês, viveu parte da sua infância entre Genebra, Barcelona e Madri; dominava o inglês, francês e o alemão com perfeição, além de ler em latim. Paz viveu parte da sua infância nos Estados Unidos, e em sua juventude mudou-se para Paris, tendo ainda vivido um tempo na Índia desempenhando funções diplomáticas ligadas à Embaixada do México em Nova Déli.

O cosmopolitismo cultural desses dois autores impediu que ambos caíssem em um nacionalismo exacerbado, que macularia suas obras com excessivas doses de temas de cor local. Borges (1998) em seu ensaio “O escritor argentino e a tradição” considera que é errônea a ideia de que os escritores estejam atados a temas locais, pois se partíssemos dessa premissa, lembra o escritor argentino, Racine e Shakespeare deveriam ser obrigados a renunciar ao direito de serem chamados de escritores francês e inglês, respectivamente, pelo simples fato de o primeiro ter escrito sobre temas gregos e latinos e o segundo por escrever sobre temas escandinavos e escoceses. Borges não é menos argentino por escrever sobre mitos persas, assim como Paz pode escrever tanto sobre temas locais, como fez em *O Labirinto da Solidão* (1950), livro que traça uma radiografia profunda da condição do povo mexicano, quanto sobre temas de uma cultura estrangeira, como em *Vislumbres da Índia* (1995).

³⁶ Seguindo orientações da ABNT, algumas citações em língua estrangeira serão traduzidas no corpo do texto, tendo o original vindo em nota de rodapé. No original: “pocos poetas y novlistas [eran] dotados de conciencia crítica” (1990, p. 45).

Os artistas latino-americanos, na visão de Borges (1998), não estavam presos a uma tradição específica, já que a criatividade artística é mais vasta que os limites impostos pelas fronteiras topográficas, por isso, os literatos podem passear e versar sobre obra de autores ingleses, alemães e franceses como se fossem seus conterrâneos e coetâneos. Seria como se no campo artístico houvesse uma zona de livre comércio intelectual.

Os caminhos traçados por Borges e Octavio Paz distam bastante do refratário das cartilhas da crítica europeia, que tentavam ditar, a partir de uma visão estereotipada da América Latina, os temas preferenciais sobre os quais os escritores deveriam versar. Como se os latino-americanos só pudessem escrever sobre temas locais, ou, como diria Vargas Llosa, “A América-Latina não é só o continente dos golpes de estado, dos guerrilheiros barbudos e das maracas do mambo e do chachachá, senão também um continente de ideias [...] que transcendem o pitoresco e falam uma língua universal³⁷”.

2 As metáforas e o estilhamento da palavra poética

Na ficção, sobretudo na poesia, Borges e Paz levaram a linguagem até seus limites expressivos. Não foram guardiões da linguagem, foram antes iconoclastas, uma vez que levaram as palavras até o estilhamento de sua significação, quebrando o sentido apriorístico dos vocábulos. Para esses dois autores, as palavras não seriam artefatos estáticos e uniformes, mas signos em constante processo de rotação. Borges e Paz racham os significados das palavras ao meio para de lá extrair uma cepa *buena*, que é usada como matéria de seus textos. Afinal, o destino do poeta seria um perder-se nos labirintos das palavras, como afirma Octavio Paz:

Palavras? Sim. De ar
e perdidas no ar.
Deixa que eu me perca entre as palavras,
deixa que eu seja o ar entre esses lábios,
um sopro erramundo sem contornos,
breve aroma que o ar desvanece.
também a luz em si mesma se perde. (Apud DE CAMPOS, p. 306).

A criação poética é um ato de liberdade, e não deve estar condicionada a nenhum mecanismo que tente tangenciar seu “sopro erramundo” por caminhos arbitrários. Rotular as palavras poéticas segundo um dicionário de uso é tarefa tão infrutífera quanto tentar impor limites ao ar. Paz (2012) acreditava que “o que caracteriza o poema é sua necessária

³⁷ LLOSA, Mario Vargas. Elogio de la lectura y la ficción. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf>. Acesso em 18 de jun. de 2016.

dependência da palavra, tanto quanto sua luta para transcendê-la” (p. 191). Nos poemas, as palavras não possuem apenas um referencial no mundo externo, também têm o referencial do mundo interno e subjetivo de cada leitor, e é entre o choque desses dois referenciais que surge a capacidade que o poema tem de questionar a própria língua, a própria significação das palavras.

O que faz, ou deveria fazer, a palavra poética, na visão de Paz (2012), é brincar com o referencial objetivo e subjetivo das palavras, pois quem disse que o objeto deve guardar uma relação intrínseca como o nome que lhe foi atribuído? Nome, forma e função são três palavras díspares e arbitrária é a sua relação. Assim, o que o poeta deveria fazer como as palavras seriam:

Girar em torno delas,
virá-las pela cauda (guinchem, putas),
chicoteá-las,
dar-lhes açúcar na boca, às renitentes,
inflá-las, globos, furá-las,
chupar-lhes sangue e medula,
secá-las,
capá-las,
cobri-las, galo, galante,
torcer-lhes o gasnete, cozinheiro,
depená-las, touro,
bois, arrastá-las,
fazer, poeta,
fazer com que engulam todas as suas palavras.
(*Apud* DE CAMPOS, p. 311).

No caso dos poemas de Octavio Paz, Uchoa Leite (1990), afirma que o escritor mexicano “trabalha com a ambiguidade dos signos que representam o real” (p. 285), mas como lembra Celso Lafer (1990), “as imagens poéticas que irrompe nos poemas [de Paz] não são destituídas da ambiguidade da realidade” (p. 270).

Ler um poema, um conto ou um romance é, antes de tudo, entender que cada um desses gêneros literários está edificado sobre metáforas, já que dentro dos limites da ficção, essas metáforas dão autonomia às palavras, fazendo com que os textos literários possam brincar com as palavras, e, ao fazerem isso, também jogam com a nossa imaginação, uma vez que colocam questionamento onde só enxergávamos mentiras (ou verdades). O poema entra com suas metáforas, nós, seus leitores, com a nossa imaginação. Porém há leitores que jamais conseguirão “desinvolucrar” as palavras do senso comum. Hegel (2012) já afirmara que “a arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior sensível para sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo

interiores das representações e sentimentos” (p. 201). Segundo essa afirmação, o exterior inconsciente que se chega ao interior consciente.

Jorge Luis Borges acreditava que quem enriquece o texto não é quem o escreve, mas quem o lê; Paz, que “o poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor” (2012, p.198). Assim, os caminhos de saída do labirinto metafórico de um poema são vários, e nem sempre são os mesmos para cada leitor. Muitos desses leitores irão se perder logo no início desse labirinto, outros irão evitar adentrá-lo.

Dos que atingem o âmago do poema, ou dos que fingem acreditar que atingiram, é comum ouvirmos, muitas vezes, comentários como “esse poema é belo”, esse “autor escreve belos textos”. Porém classificar um poema ou um conto como belo seria um erro. Hume (2012) afirmava que “a beleza não é uma qualidade das próprias coisas; ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente” (p. 95). Já para Kant (2012), não é o objeto que é belo, mas o juízo de valor que fazemos sobre o objeto, e é por isso que Kant rechaça a ideia de que a beleza está no objeto, pois, segundo o filósofo, o belo reside no livre jogo das faculdades da imaginação. A beleza não está no poema, mas no ajuizamento crítico que fazemos do mesmo, pois, como afirma o próprio Kant, “o juízo de gosto [...] não é lógico e sim estético, pelo qual se entende que aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (2012, p. 38).

Já no entendimento de Schopenhauer (2012), para afirmarmos que um objeto é belo não podemos ser “sujeitos da vontade”, nem sermos movidos por querer de ordem pessoal, pois o nosso juízo estético não pode estar a serviço da vontade. Para o filósofo alemão, “conhecemos no objeto não a coisa particular mas uma Ideia, o que só ocorre caso a nossa consideração do objeto não esteja submetida ao princípio da razão, não siga uma relação do objeto com algo exterior a ele [...] mas repouse no objeto mesmo” (p.222).

Hume (2012), entretanto, tentou formular um padrão de gosto que se furtasse às predileções comuns e se aproximasse do “gosto delicado” (p. 107). Desta maneira, o belo poderia ser catalogado segundo uma categoria *sui generis*, a partir de um padrão estabelecido por determinados estetas. Na interpretação de Kant (2012) o belo não é um dado empírico, pois o empirismo apenas mostra o objeto, mas precisamos ir mais além do dado sensível, já que esse está sempre sujeito a corrupção por ser um dado exterior, meramente material. A beleza seria para Kant (2012) um dado transcendental, pois está na alma do sujeito, na sua faculdade da imaginação. Em suma, o fundamento da beleza não está no objeto, mas na mente do observador.

A imaginação está livre de conceitos para brincar com os objetos. A metáfora é uma ideia estética por excelência, e é ela que despe as palavras de conceitos, e desencaixa os objetivos de suas funções apriorísticas, como o mapa de Borges (1999, p.247) em “O rigor na ciência”, que não mapeia, mas que imita o tamanho real do objeto mapeado, ou como um livro de areia, ou os espelhos de “O imortal” (1998, p.593), que não apenas refletem o homem, senão que os multiplica, e assim multiplica também os males da humanidade. Para Octavio Paz, a arte nos “abre as portas para o outro lado da realidade³⁸” (1990, p. 62).

3 O tempo da/na ficção

Enquanto teóricos, Jorge Luis Borges e Octavio Paz não foram prolixos, nem confusos, foram antes claros e concisos. E em seus textos, o pensamento filosófico passeia lado a lado com as suas noções do fazer artístico. Uma admiração comum desses dois escritores foi Schopenhauer. Borges e Paz encontram no idealismo schopenhauriano o ideário para as suas noções de tempo, pois tanto o mexicano quanto o argentino, pensavam que o tempo por excelência da poesia seria o presente, o escopo no qual desaguaria todos os tempos. Na poesia, Octavio Paz compreendia que as três categorias de cronológicas com as quais cotidianamente fatiamos a existência confluem, na verdade, em um só tempo que é formado de puros instantes: o presente. O tempo do poema seria:

Sempre presente, um presente potencial e que só pode se realizar realmente estando presente de maneira concreta num agora e num aqui determinado. O poema é tempo arquétipo [...] O poema dar de beber a água de um presente perpétuo que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato. [...] O que o torna único e o destaca do resto das obras humanas é o seu transmutar no tempo sem abstrai-lo. (PAZ, 2012, p 194).

Para Octavio Paz (2012), a poesia inventa sua própria categoria temporal: um eterno presente, no qual o tempo simplesmente deixa de fluir. Caem as fronteiras entre presente, passado e futuro. Borges também não compreendia que a história fosse uma sucessão de eventos ordenados linearmente, o seu famoso ensaio “Kafka e seus precursores” (BORGES, 1999, p. 96) é uma prova disso. Desta forma, a temporalidade da ficção não poderia operar como o raciocínio histórico, para o qual alguns eventos estão na esfera de um tempo passado bolorento, de um presente incompreensível ou de um futuro incerto. Paz (1996) lembra que o tempo cíclico, típico do paganismo, é quebrado com o cristianismo, e é essa a noção que a sociedade moderna, sobretudo a ocidental, tem do tempo, pois

³⁸ No original: “abre las puertas para el otro lado de la realidad”.

Para nós o tempo é sucessão linear, história – não sagrada, mas profana. A conversão do tempo religioso em tempo profano teve imediata consequência transformá-lo: cessou de ser finito e definido para ser infinito e indefinido. O tempo moderno é um permanente mais além, um futuro inalcançável e irrealizável (PAZ, 1996, p. 168-69).

O homem moderno, no entender de Octavio Paz (1996), vive em constante angústia com o tempo, teme o futuro, pois, segundo Paz, “se vê lançado ao futuro com a mesma violência que o cristão se via lançado ao céu e ao inferno” (2013, p. 40), por isso “a ideia de modernidade só podia nascer dentro dessa concepção de um tempo sucessivo e irreversível” (p. 34). A noção de tempo linear é típica da idade moderna que nega o tempo cíclico das sociedades orientais, e destrói o passado para no lugar dele edificar uma história nova (PAZ, 2013). O homem, segundo Paz (1996) “já não é criatura do tempo, mas seu produtor” (p. 170). O futuro atormenta o homem moderno, na medida em que é um lugar de incerteza, pode ser céu, mas também pode ser inferno. Ao homem moderno faltaria ser como o gato do conto “O sul” de Borges, que não vive como o homem “no tempo, na sucessão”, mas como um “mágico animal na atualidade, na eternidade do instante” (1998, p. 586).

A ideia de todos os tempos em um só instante também é explorada por Borges (1998, p. 686) em “O Aleph”. No conto, o *aleph* de Carlos Argentino Daneri continha todos os tempos em um só instante, bem como tudo o que já fora produzido pela humanidade. O *aleph* seria um ponto que conteria todos os pontos do universo. É por isso que a sensação de Borges³⁹ ao contemplar esse objeto esférico de seu amigo Daneri, no porão da rua Garay, foi a de assombro, porque diante dos seus olhos estavam “milhões de atos deleitáveis ou atrozes” (1998, p. 695) e tudo contido em uma esfera “de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho” (1998, p. 695). Essa sensação de assombro é semelhante à descrição feita por Schopenhauer sobre o sublime, como aquele evento que arrebatava os sentimentos de quem a contempla, reduz o sujeito contemplativo a nada e os transforma em “fenômenos transitórios da Vontade, uma gota no oceano, condenados a desaparecer” (2005, p. 278). No entanto, o sujeito do puro conhecer de Schopenhauer é dotado de consciência para perceber que “todos esses mundos existem apenas em nossa representação, apenas com modificações do eterno sujeito do puro conhecer, o qual nós sentimos tão logo esquecemos a individualidade, sujeito este que é sustentáculo de todos os mundos” (2005, p. 278).

³⁹ O personagem do conto também se chama Borges

O mundo para Schopenhauer (2005) seria uma espécie de transfiguração subjetiva, uma criação imaginativa. Borges (1999a), que afirmava ser um “argentino extraviado na metafísica” (p. 150), foi profundamente influenciado por esse ideário. No mundo como criação imaginária, as fronteiras entre sonho e realidade se dissipam. Ao dissolver essas fronteiras, a dúvida é introduzida na realidade, que passa a ser questionada como verdadeira, como no conto “As ruínas circulares” (BORGES, 1998, p. 499), em que um homem descobre que é sonho de outro homem, mas que descobre que esse outro homem é na verdade ele próprio; é a história do sonhador que é sonhado, e supõe que está livre para viver a sua realidade, quando de fato sua realidade esbarra nos limites do seu sonho. Fato semelhante ocorre no poema “xadrez”.

Em seu austero canto, os jogadores
Regem as lentas peças. O Tabuleiro
Os demora até o alvorecer nesse severo
Espaço em que se odeia, duas cores.
[...]
Não sabem os jogadores que a mão assinalada
Do jogador governa seu destino,
Não sabem que um rigor adamantino
Sujeito seu arbítrio e sua jornada.
Também o jogador é prisioneiro
(A máxima é de Omar) de um tabuleiro
De regras e noites e de brancos dias.
Deus nove o jogador, e este, a peça.
Que deus detrás de Deus o ardil começa
De pó e tempo e sonhos e agonias?
(BORGES, 1999a, p. 213-14)

Borges compara o destino dos homens com as peças de xadrez. Os jogadores pensam que são livres para executar os seus movimentos, quando na realidade seu movimento é reflexo de uma vontade divina. Não há livre-arbítrio, a vontade dos homens é condicionada pela vontade de um deus, mas a vontade desse deus talvez seja condicionada pela vontade de outros deuses. Borges afirma que esse poema representa “uma cadeia de elos infinitos, e cada elo é um deus que move o seguinte, ou um homem que move as peças” (BORGES, 2013, p. 172), como num ciclo infinito. Para Borges (1999b), Deus seria ao mesmo tempo criador e criatura do seu universo. Para o hinduísmo, recorda-nos Paz (1996), o homem não passa de um sonho de Brama, pois “Brama está condenado a sonhar um mundo e nós a sermos o seu sonho” (p. 164). O mesmo pode ser dito do escritor, que segundo Borges (1999b, p. 387) “é cada um dos homens do seu mundo fictício, é cada alento e cada pormenor. Uma das duas tarefas, não a mais fácil, é ocultar e dissimular essa onipresença”.

Em “Nova refutação do tempo”, Borges (1999a), partindo do idealismo de Berkeley, imaginava que as ideias não podiam existir fora das coisas, mas como afirmam Berkeley “só podiam existir na mente que as perceba” (*Apud* BORGES, 1999a), ou como afirma o narrador de “O imortal”, “facilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real” (BORGES, 1998, p. 601). Vida e sonho, realidade e irreabilidade são todas faces opostas de uma mesma moeda, difícil é saber qual face da moeda nos tocou, como na história de Chuang Tzu, que sonhou que era uma borboleta, e ao acordar já não sabia se era Chuang Tzu que sonhou ser uma borboleta, ou uma borboleta que sonhava ser Chuang Tzu⁴⁰.

No mundo transfigurado subjetivamente e em que impera a liberdade imaginativa, Chuang Tzu pode ser borboleta e homem ao mesmo tempo, também pode ser nada, caso queira. Luckács já dissera que a arte nasce de uma “inadequação” entre alma e realidade, pois a “alma é mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”⁴¹. Assim, no âmbito da literatura, todas as variações são possíveis. Porém, para que possamos enxergar isso, as nossas faculdades imaginativas devem estar aptas para receber e aceitar essas representações.

As ideias que temos das coisas são mediadas pelos nossos sentidos, mas essas ideias precisam ser destituídas de vontade. Na interpretação de Schopenhauer (2005) somente aqueles de espírito livre podem ajuizar se algo é belo ou não. Para nos tornarmos esses sujeitos do puro conhecer e isentos de vontade, devemos antes nos libertar de toda vontade e todo o querer que nos atam como peças de um tabuleiro de xadrez, e que nos impedem de enxergar a essência das coisas. Entretanto, não devemos ser como certos homens descritos por Paz em *O labirinto da solidão*, sujeitos lançados à sua própria solidão, que essa é “a profundidade última da condição humana” (p. 174), e que segundo Schopenhauer (2005) faz com que “até a mais bela cercania assuma um aspecto desolado, cinza, estranho e hostil” (p. 269).

O ajuizamento do belo nem sempre é desinteressado, como queria Kant (2012), também nem sempre é livre de toda vontade, como entendia Schopenhauer (2005), porque no livre jogo das faculdades interpretativas do belo também imperam predisposições de âmbito pessoal, como afinidades com certos temas e, inclusive, estados de ânimo que impedem a realização de uma crítica desligada de interesses particulares. Mas se quisermos buscar um equilíbrio do nosso ajuizamento crítico, devemos tentar nos esquivar o máximo possível de

⁴⁰ Borges recorda essa história em “Nova refutação do tempo”.

⁴¹ LUCKÁCS, Gerg. **A teoria do romance**. 2ª ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2009. (p. 177).

interesses e preconceitos que maculam nosso espírito crítico e nos impendem de praticar um ajuizamento crítico isento de qualquer afinidade eletiva. Talvez tenhamos que nos aproximar mais dos animais borgianos, dos gatos e dos tigres, que vivem na admirável situação de não se preocuparem com o tempo. Assim, quem sabe, atinjamos um estado de espírito livre do esteta que goza de todas as suas faculdades do juízo, e que o faz chegar à análise pura do conhecimento estético, e que consegue contemplar o belo em si.

Considerações finais

Jorge Luis Borges e Octavio Paz provaram que é possível pensar belamente desde um país periférico e desenvolver uma crítica livre de amarras. Esses dois escritores ousaram ao preterir o tempo linear em favor do tempo cíclico, consagraram o instante da poesia, a rotação dos signos, questionaram a irrealidade da realidade, as doutrinas reducionistas dos que duvidaram da capacidade dos latino-americanos de intuir a beleza das coisas. Borges e Paz conseguiram, assim, pensar a literatura a partir de uma crítica capaz de refletir belamente sobre o fazer literário.

Paz e Borges também passearam pelas obras de Kant, Schopenhauer e Hume como se esses fossem seus contemporâneos. Entretanto, Octavio Paz incorreu em um erro nos seus estudos: lamentar a falta de pensadores críticos na América Latina, pois não só ele e Borges foram exceções. Tomando liberdade, nós podemos abrir outras exceções como Pedro Henríquez Ureña, Alejo Carpentier, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández, José Carlos Mariátegui, Júlio Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Benedetti e Juan Carlos Onetti, pois esses escritores também conseguiram, cada um à sua maneira, pensar a América Latina desde suas misérias até as suas grandezas. Poderíamos, se de tempo, espaço e cabedal dispuséssemos, citar outros autores, mas não é nosso propósito criar uma lista de pensadores latino-americanos, que, como todas as listas, está fadada ao cansaço, à insuficiência da memória e à parcialidade. Mas caso as obras desses pensadores, dos citados e, sobretudo, dos não citados, fossem postas em prateleiras umas ao lado das outras, ocupariam várias estantes de uma biblioteca de infinitas galerias hexagonais. Assim, podemos concluir que o lamento de Octavio Paz sobre a falta de pensadores na América Latina não passou de um pessimismo de matriz schopenhauriana. Felizmente, Paz estava enganado.

Referências

ASSIS, M. de. O ideal do crítico. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 3.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v.1

_____. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999a. v. 2

_____. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999b. v. 3

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. **Sobre a filosofia e outros diálogos**. Tradução de John Lionel O. Rodriguez. Introdução de Walter Carlos Costa. São Paulo: Hedra, 2009.

DE CAMPOS, Haroldo. Constelação para Octavio Paz. In: PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 299-313.

HEGEL, F. Cursos de estética. In: Rodrigo Duarte (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012, p.187-202.

HUME, David. O padrão de Gosto. In: Rodrigo Duarte (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012, p.91-113.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 3. ed. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LAFER, Celso. O poeta, a palavra e a máscara. In: PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 269-282.

PAZ, Octavio. **In/Mediaciones**. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O labirinto da solidão** e post-scriptum. 4ª ed. Tradução de Eliane Zaguri. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. **Vislumbres da Índia**: um diálogo com a condição humana. 3ª ed. Tradução de Olga Zavary. São Paulo, Mandarim, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo 1. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

UCHOA LEITE, Sebastião. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 283-297.

JORGE LUIS BORGES Y OCTAVIO PAZ, DOS ESCRITORES A LA DERIVA O LA BÚSQUEDA POR UN PENSAMIENTO CRÍTICO EN AMERICA LATINA

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo discutir y problematizar el dilema de la autonomía cultural de los escritores latinoamericanos, a partir de un diálogo entre los textos de Jorge Luis Borges y Octavio Paz. La selección de estos dos autores fue motivada por la capacidad que ambos tuvieron para reflexionar sobre la autonomía cultural latinoamericana. Octavio Paz (1990) se pregunta, entre otras cosas, por la posibilidad de desenvolver un pensamiento crítico y filosófico en países periféricos. Por su parte, Jorge Luis Borges (1998) en “El escritor argentino y la tradición”, defiende la tesis de que los artistas latinoamericanos no están presos a una tradición específica, puesto que la creatividad artística es más vasta que los límites impuestos por las fronteras topográficas. Así, en el transcurso de esta investigación veremos como Borges y Paz desarrollan una línea de pensamiento capaz de cuestionar y problematizar temas como la linealidad del tiempo, el tiempo de la poesía, la rotación de los signos, la irrealidad de lo real y las teorías reduccionistas que veían a los pensadores latinoamericanos como meros reproductores de ideas extranjeras. Para la realización de este artículo fueron utilizados, además de las obras de Borges (1998; 1999) y Paz (1990; 2012; 2013), los aportes teóricos de los estudios filosóficos de Hume (1999), Schopenhauer (2005) e Kant (2012).

Palabras-clave

América Latina. Autonomía. Literatura. Tradición.

Recebido em: 22/02/2018
Aprovado em: 17/05/2018

A escritura queer de João Gilberto Noll invade o mercado

Página | 82

editorial brasileiro

Mayana Rocha Soares⁴²

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Márcia Rios da Silva⁴³

Universidade do Estado da Bahia (UENB)

Resumo

Este artigo tem por finalidade discutir a noção de escritura *queer* em *Canoas e marolas* (1999), *Sou eu!* (2009) e *Anjo das ondas* (2010), produções literárias do escritor gaúcho João Gilberto Noll que mais atendem às estratégias de comercialização e ampliação de público, largamente empregadas por diferentes casas editoriais. Tendo conquistado reconhecimento e prestígio junto a uma comunidade de leitores cultos e a instâncias legitimadoras da chamada literatura canônica, Noll publicou romances que alcançaram uma expressiva aceitação por parte de um público maior, sem que isso tenha abalado o seu capital simbólico acumulado ao longo da carreira literária. Neste trabalho, parte-se da compreensão de que o escritor produziu um conjunto de textos, quer sejam denominados eruditos, quer sejam considerados comerciais, que pode ser lido a partir da noção de escritura *queer*, ou escritura da diferença, elaborada por Helder Maia (2014), a qual põe em questionamento, tornando-se dissidente, o regime político heteronormativo dos corpos, na recusa às normalizações de sexualidade e gênero.

Palavras-chave

Escritura *queer*. Literatura brasileira. João Gilberto Noll. Mercado editorial.

⁴² Doutoranda em Literatura e Cultura (PPGLITCULT/UFBA). Mestra em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB). Graduada em Letras e Ciências Sociais (UNIJORGE E UFBA, respectivamente). Atualmente, é professora substituta do Instituto de Humanidades da Universidade Federal da Bahia.

⁴³ Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil (2002). Professor Pleno da Universidade do Estado da Bahia, Brasil.

“Todo artista aspira ser lido” (ECO, 1989, p. 62). Ao sentenciar uma condição existencial do produtor de arte, Umberto Eco instaura uma fissura na cristalizada ideia de superioridade artística frente ao público consumidor. Se todo escritor ou escritora deseja ser lido, as ações de promoção de seu trabalho artístico passarão pelo circuito da produção cultural, que é regido por um complexo sistema de distinção (BOURDIEU, 2007). Assim, longe de trabalhar com o binômio arte “erudita” *versus* arte “popular”, de modo estanque e valorativo, acreditamos que a complexidade dos campos artísticos se dá justamente pela contaminação e criação de diversos níveis de funcionamento dos produtos artístico-culturais.

Por esse entendimento, aqui se tecem algumas considerações sobre a noção de escritura *queer* nas produções literárias de João Gilberto Noll que mais se aproximam da linha comercial das casas editoriais nas quais publicou. Tal linha tende a idealizar um chamado gosto médio de público, para o qual são direcionadas produções literárias rotuladas de massivas, por supostamente apresentarem pouco grau de inventividade e baixo ou nenhum investimento em temas transgressores, o que não é o caso de Noll. Mesmo em romances como *Canoas e marolas* (1999), *Sou eu!* (2009) *Anjo das ondas* (2010) e *Mínimos, múltiplos e comuns* (2003), próximos, pode-se dizer, de estratégias de mercado, o escritor tematiza questões recorrentes em produções suas tidas como mais inventivas e transgressoras.

A produção de Noll emerge em um contexto social de trânsito, a década de 1980, uma vez que esse escritor pertence a uma geração que herdou os conflitos e as resistências dos anos 1960 e 1970, ao tempo em que acompanhou o crescimento do mercado comercial literário do Brasil, a partir dos anos 1990. Isso faz com que Noll possa ser flagrado, em alguns momentos, em diálogo com o mercado massivo, mesmo sendo considerado um agente de produção literária canônica. Noll vivenciou os contextos de revolução sexual, de levantes contra a ditadura militar, em meio a uma nova onda da crítica cultural brasileira que buscou articular as relações entre literatura e sociedade a partir, principalmente, da vertente designada de Estudos Culturais.

Segundo Karl Erik Schollhammer (2009), a crítica literária brasileira não demorou em situar a produção de Noll como uma escritura contemporânea transgressora, que subverte as convenções sociais, principalmente por abordar temas eróticos, recheados de corpos humanos desnudados e marginais, permeando práticas sexuais não-hegemônicas, escatológicas, as quais rompem com a normatividade heterossexual. Desse modo, acreditamos, com apoio em Deleuze e Guattari (2014), que a potência política de um texto está na sua exposição constante das fragilidades dos discursos hegemônicos, os quais têm como função criar zonas do não-habitável e dos territórios proibidos: “A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas

e as ligações novas” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52). Essa é a marca de uma escritura que expõe a debilidade da noção de sujeito ontológico – entendido como essência, dotado de uma interioridade –, apontando que sua constituição vem do exterior, do fora e do artifício. É justamente daí que emerge, na produção de Noll, uma verve criativa do exagero, com narrativas marcadas pela estética neobarroca (HANSEN, 2008), impura e carregada de sexualidades que ultrapassam os limites da aceitação.⁴⁴

A noção de escritura é aqui entendida pela relação criada entre autor, texto e sujeitos, produzindo novas acepções, desejos e práticas socioculturais que possibilitam questionar as condições históricas de produção dos discursos (BARTHES, 1972). Não há, nesse movimento, o intento de reproduzir o sentido da História legitimada e oficializada pelos grupos hegemônicos. Nesse sentido, assim como Helder Maia (2014) considerou, em *Devir darkroom e a literatura hispano-americana*, a escritura de Néstor Perlonguer e a de Copi uma potência *queer*, ou escritura da diferença, também situamos a de Noll. Em tal produção, esse escritor expõe, a partir de uma política da diferença, as fissuras do projeto heteronormativo, branco e masculinista ocidental. A escritura *queer* possui uma capacidade política de provocação através da sua força discursiva, pois “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2009, p. 43).

É importante, então, destacar que este estudo, em vez de buscar uma identidade homossexual, *queer* ou qualquer outra nos romances de Noll, se ocupa de entender a potência da não-fixação identitária. Por isso, está descartado o intento de classificar suas narrativas, e enquadrá-las, como literatura homoerótica, homotextual ou “literatura gay”, por se entender que o terrorismo textual produzido pela literatura de Noll escapa às estabilizações identitárias. Suas narrativas põem sob rasura a noção ontológica de sujeito, agenciam intensidades múltiplas e identificações subalternizadas, forjando corpos vagabundos antiprodutivos, anticapitalistas, bem como dão visibilidade a vivências precárias, que se encontram fora dos escopos de inteligibilidade de gêneros, sexo, desejo e práticas sexuais legitimados, mesmo nos escritos mais voltados para um mercado consumidor ampliado.

Em seu estudo sobre o campo simbólico do mercado da arte, Pierre Bourdieu (2007) afirma que o campo artístico funciona como um lugar de negociações das engrenagens do jogo de mercado de bens simbólicos, envolvendo os processos de produção, circulação e

⁴⁴Parte-se aqui da noção de estética neobarroca elaborada por João Adolfo Hansen (2008), segundo o qual o neobarroco caracteriza-se pela atualização contemporânea dos princípios básicos da estética barroca renascentista e empregada esteticamente nas produções artísticas como uma intervenção, a fim de fraturar os estilos mais higienizados e mercadológicos produzidos atualmente.

consumo, de obras e autores, para atribuição de capital simbólico. E segundo Néstor García Canclini (2008), no campo da arte moderna o valor estético será a justificativa apresentada para se instituir as hierarquias artísticas e se omitir dos agentes externos os mecanismos de seu funcionamento: as relações de poder que envolvem a formação de campos autônomos, com estruturas de mercado e que agregam capital simbólico.

Tais constatações apresentam variáveis importantes, a serem destacadas. A primeira está na constatação de que o campo simbólico necessita, para que se mantenha, do poder da distinção cultural, ou seja, do estabelecimento de critérios que distinguirão os produtos e produtores em escala de valor. A segunda é que tais critérios não são naturalmente dados, mas construídos a partir dos discursos de legitimidade nas sociedades. Isso leva a uma terceira compreensão, a de que são construídos no tempo e no espaço, estão suscetíveis a transformações, conforme as mudanças dos padrões de distinção social. Por fim, são as posições e as instâncias de legitimação externas e internas no jogo de funcionamento dos campos que determinam “temas, técnicas e estilos” dignos de distinção social.

Nesse sentido, o *lócus* simbólico destinado ao que se chama de “cânone literário” é definido como “um sistema simbólico e material de valorização exacerbada de obras literárias”, para fins de documentação, e “divulgadas para o público” (SILVA, 2014) – através das listas que ocupam as bibliotecas, circulam nos cursos de graduação e de pós-graduação, entram nos exames vestibulares –, além de serem constantemente publicizadas pela mídia e tidas como importantes. Ao valorar uma temática, uma técnica específica de tratamento do tema, a partir de um determinado “estilo”, o campo literário erudito atribui uma distinção cultural entre produtos, produtores e consumidores. Vale ressaltar que a estética, ou a forma artística, é o que terá maior peso de julgamento, para esse campo, no momento de escolha. Por tais critérios, a literatura produzida por João Gilberto Noll reveste-se de grande valor e passa a fazer parte do chamado grande cânone, mesmo sendo transgressora uma temática sua, como a das sexualidades indesejadas, por exemplo.

O processo de instauração da formação dos campos artísticos, segundo Bourdieu (2007), só se completa com a instauração de um “sistema de distinção”, ou seja, a constituição do campo de produção erudita se dá, sobretudo, a partir da ruptura fundamental entre o público que produz (artistas) e o que consome (receptores). Numa situação verticalizada, esse mecanismo constrói a representação de poder, cuja atividade intelectual ou artística exerce a superioridade no topo da pirâmide, em detrimento do público consumidor, que exerce uma função passiva diante da obra de arte. Para Bourdieu, esse fator é imprescindível à instauração de um processo de distinção cultural. A posição de consagração de produtores de bens

simbólicos dependerá da posição ocupada no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos. Assim, a produção do campo literário erudito é a expressão abstrata daquilo que a sociedade reconhece, enquanto a produção de consumo massivo é a ligação direta com o público de consumidores populares.

Para Nathalie Heinich (2006), essa consagração ou “santificação” da/o artista e da obra de arte deve-se, justamente, a esse complexo arranjo que forma o sistema de distinção, cuja valorização da arte e da/o artista está ancorada em três pilares fundamentais: função estética, originalidade ou genialidade da/o artista e o reconhecimento dos seus pares (legitimação da crítica). Outro fator de grande relevância é o público. Conforme Martín-Barbero (1995), quanto maior for a adesão das massas e maior o número de artistas e produções que caem nas “graças do gosto popular”, menor a participação no processo de “santificação” do sistema de distinção do campo artístico. Isso ocorre porque se compreende, no campo erudito, que a massificação da arte estaria na contramão da tríade de consagração: valor estético, genialidade/originalidade e reconhecimento.

No entanto, estamos longe de acreditar na existência de campos simbólicos da arte cujo funcionamento se sustenta exclusivamente na oposição “alta cultura” *versus* “baixa cultura”. Assim como Canclini (2008) e Martín-Barbero (1995), entendemos que os processos que permitem a circulação e produção dos bens simbólicos de consumo estão imbricados e, mais do que uma relação de oposição, tem-se uma complementação. É o que acontece com escritoras e escritores que gozam de reconhecimento e prestígio em instâncias legitimadoras do cânone e negociam com as estratégias de mercado empreendidas pelas editoras, a exemplo de João Gilberto Noll. Contudo, se de um lado se reconhecem os acessos e os privilégios que Noll possui, por outro, se constata o quão potentes são os seus escritos ao promover rupturas com os padrões heteronormativos em posições de poder.

Obter reconhecimento nacional com a ampliação do público leitor não torna a literatura de Noll menos potente. Ao contrário, significa ter instalado no dispositivo institucional um “veneno”, que pode não só denunciar o regime sexo-político, autoritário, patriarcal e embranquecido do cânone nacional, como também evocar as vozes das margens, profanas, anarquistas, para um ritual de dessacralização. Ocupar esse espaço é fundamental para, como propõem Deleuze e Guattari (2014, p. 23), “provocar uma agitação molecular” dentro de espaços legitimados e produtores de privilégios e contribuir com uma micropolítica questionadora das normas em espaços de poder comercial.

No Brasil, a Geração 1990 de escritoras e escritores é marcada no campo literário por participar ativamente das estratégias do mercado editorial, em função do contexto de

expansão dessa engrenagem literária, principalmente no segmento mais comercial. Em relação às aproximações com o circuito da produção e divulgação massiva, João Gilberto Noll, mesmo reconhecido como um escritor de prestígio, também buscou trilhar os caminhos do mercado editorial comercial.⁴⁵ Sua primeira investida foi participar da *Coleção Plenos Pecados*, concebida pela editora Objetiva, no ano de 1999, com a publicação de sete romances abordando os chamados pecados capitais. Visando atrair um público maior de leitores, a editora fez o convite a escritores brasileiros, alguns deles já conhecidos do público ou da crítica literária especializada, como João Ubaldo Ribeiro, Luis Fernando Veríssimo, Zuenir Ventura, Ariel Dorfman, José Roberto Torero e Tomás Eloy Martínez.⁴⁶ Assim, Noll é apresentado aos leitores na Coleção da Editora Objetiva.

Em *Canoas e Marolas* (1999), Noll trata do “pecado” da preguiça. Narrado em primeira pessoa, essa história, entrecruzada por fluxos de consciência, traz um narrador-personagem sem nome, soterrado na profunda superfície de si mesmo, mas sem deixar escapar o mundo ao seu redor, preso em uma ilha, vagando à procura da filha Marta, a maior prostituta da cidade. A letargia toma conta do ambiente onde se tece o enredo, propiciada pelo lugar, descrito de forma concisa, mas aberto a deslocamentos no plano simbólico: “tudo naquela ilha recendia uma linguagem aquática: margem, travessia, embarcações...” (NOLL, 1999, p. 73). Apenas a atenção ao garoto que o acompanhava era o que guiava a personagem: “Aliás, naquele momento já não sabia mais se iria mesmo ao encontro dela ou ficaria enfim por ali com o garoto à beira do rio, tentando alguns expedientes para nosso sustento, pequenos furtos talvez” (NOLL, 1999, p. 24).

Em sua concepção gráfica, o livro apresenta o forte intuito de tornar essa publicação visualmente atrativa, embalando um enredo que promete ser “original e intrigante deste pecado”.⁴⁷ A edição traz uma capa de cor vermelha, com destaque, em relevo, para a palavra preguiça, na qual se tem um desenho que ilustra a paisagem e o cenário, a ilha, onde se desenrola a história. Na primeira página, tem-se uma escrita em fonte tamanho 20, e toda a narrativa se faz acompanhar de ilustrações ao longo das páginas. Essas estratégias merecem destaque porque fogem ao formato convencional das demais edições de livros de Noll, os

⁴⁵ Compreendemos aqui como mercado editorial o conjunto de agentes e ações voltadas para a produção, circulação e consumo de bens simbólicos, conforme Tânia Pelegrini (1999).

⁴⁶ São esses os demais livros que compõem a Coleção: *Mal secreto*, de Zuenir Ventura (Inveja), *Xadrez, truco e outras guerras*, de José Roberto Torero (Ira), *O clube dos anjos*, de Luis Fernando Verissimo (Gula), *A Casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (Luxúria), *Terapia*, de Ariel Dorfman (Avareza) e *Vôo da Rainha*, de Tomás Eloy Martínez (Soberba).

⁴⁷ Tal concepção gráfica é um padrão definido pela editora para os demais livros da *Coleção Plenos Pecados*.

quais, geralmente, apresentam uma diagramação austera, próxima de uma linha editorial “cult”⁴⁸.

Outro livro de Noll que resulta de um projeto vinculado ao campo da cultura massiva é *Mínimos, múltiplos e comuns*, lançado em 2003. Tal publicação é fruto do trabalho do escritor, durante os anos de 1998 a 2001, quando assinou uma coluna na *Folha de São Paulo*, segundo Fabiúla Neubern (2011): “Entre os anos de 1998 e 2001, João Gilberto Noll dedicou-se a um projeto de literatura idealizado pela e publicado na *Folha de S. Paulo*. À época, as declarações do jornal manifestavam o desejo de oferecer ao leitor conteúdos literários, diariamente” (NEUBERN, 2011, p. 09).

Em 2009, o autor publicou dois livros infantojuvenis, *Sou eu!* e *O nervo da noite*, ambos pela editora Scipione, classificados na chamada série paradidáticos, rótulo comumente empregado pelas editoras para identificar as produções literárias destinadas ao público estudante, distinguindo-as, assim, dos livros didáticos. Tanto *Sou eu!* quanto *O nervo da noite* apresentam uma diagramação diferenciada, visando atrair e atender ao público jovem: livros em formato pequeno, textos curtos, com 46 páginas apenas, como um livreto ou diário, enriquecido com ilustrações de algumas cenas das histórias contadas. Em suas capas, há destaques em relevo, colorido, e as páginas trazem linhas, assemelhando-se a um caderno, nas quais está escrita a história, simulando um manuscrito. Com esse formato de diário, gênero textual apreciado por adolescentes, empregou-se uma estratégia de aproximação com o público infantojuvenil, consumidor dos livros didáticos.

Em ambos os livros, temas recorrentes na produção literária de Noll estão presentes – conflitos, processos de subjetivação, opção, sempre, pela perambulação, pelo trânsito –, como se destacam marcas da “linguagem de Noll”, pelo lirismo, com as metáforas e analogias, conferindo leveza à trama, se comparado com outros romances seus. No livro *Sou eu!*, por exemplo, narrado ora em terceira pessoa, ora em primeira, com uma linguagem lírica, o narrador desfila, graças à memória afetiva de um jovem, agora adulto, as suas lembranças de garoto da cidade grande que passava férias em uma cidade do interior, onde conhece um garoto do campo, com quem divide as experiências de autoconhecimento, de afetividade e, de modo muito sutil, a descoberta da sexualidade.

Os meninos deitaram um pouco na relva. Tinham amarrado as camisas na barriga, já que vesti-las num calor daqueles seria insensato e nenhum deles gostaria de destoar do encaminhamento natural das coisas. A hora já deveria ultrapassar o meio-dia. A

⁴⁸ O termo “cult” aqui está sendo compreendido como marca distintiva de erudição, para diferenciar-se do termo “pop”, ou massivo, mais voltado às estratégias de mercado comercial, conforme Jeder Janotti Júnio (2015).

tarde ia radiosa pela manhã. Os pais das crianças no almoço. Eles retornariam com traços ainda inebriados pela fonte que nem saberiam nomear (NOLL, 2009, p. 24).

Não há um conflito angustiante externado pela personagem. Há, sim, uma disposição para experimentar a vida no contato com as pessoas que se aproximam dele, como esse amigo com quem passa a adolescência e a juventude, durante as férias, na casa de campo da família. A questão identitária, expressa inclusive no título – *Sou eu!* –, aparece ao final, mas como consequência de uma adolescência e juventude atravessadas por um trânsito identitário que lhe foi permitido usufruir, e que remete a um ser adulto, experimentando o fluxo das identificações possíveis:

Entre os dois existia uma profusão de plantas. Ele observou as próprias mãos: pareciam as de sempre, sem embaralhá-lo com qualquer outra identidade. Mãos nessas alturas adultas, prontas [...] A mãe repetiu, “Quem é?”. Ele então encheu o peito e exclamou, “Sou eu!” (NOLL, 2009, p. 43. Grifo do autor).

Em 2010, Noll publica *Anjo das ondas*, outro “paradidático”, também pela Scipione. Esteticamente, e visando ao público destinado, esse livro se destaca pelo investimento arrojado nos detalhes gráficos. Com impressão em papel pólen amarelado, a edição tem uma capa emborrachada, de cores distintas em frente e verso, fonte do texto azul-petróleo, além de ter a sua “orelha” em tamanho semelhante ao de suas páginas.

Propondo uma leitura identitária, *Anjo das ondas* tematiza a vida de um adolescente que busca intensamente descobrir mais sobre si e a sua sexualidade. O trânsito e a experimentação constituem as vivências dessa personagem. Na narrativa, o jovem Gustavo mora com a mãe e a avó em Londres e deseja conhecer o pai, que mora no Rio de Janeiro, vindo, então, passar as férias no Brasil a fim de realizar o seu desejo. O romance é narrado ora em terceira pessoa, ora em primeira. O nome do garoto aparece poucas vezes durante a narrativa, visto que o enfoque é dado ao que ele pode vir a ser e não ao que é.

Em Londres, Gustavo tem uma namorada, a personagem Cris. Ao vir ao Brasil, em pouco tempo, o namoro finda, e o garoto envereda pelas aventuras na cidade do Rio. Gustavo não esperava encontrar o pai, que é escritor e vive uma situação de precariedade material muito grande. A pobreza não era familiar ao garoto. Mas as águas do mar, o calor e as aventuras fazem com que ele se apaixone não só pela cidade, como pelas experiências afetivas e sexuais advindas da situação de penúria. “De uma hora para outra, eu era um estranho tentando manter os resíduos de minha precária identidade. A criança que eu fora não poderia imaginar o homem triste que eu estava a ponto de adotar” (NOLL, 2009, p. 57).

A chamada literatura comercial, rótulo que abriga gêneros diversificados, como os de autoajuda e melodramas folhetinescos, tem alcançado com êxito o que vai se denominar de

“gosto popular”, resultando em sucesso de vendas. Em se tratando de Noll, constata-se que, até nas produções voltadas para o setor mais comercial das editoras, é possível se construir narrativas que afetem de modo feiticeiro e xamânico, ou seja, transformador, o público leitor. Assim, mais do que promover assimilação, esse escritor proporciona rupturas, e incômodos, com os discursos heteronormativos. Dito isso, não basta quantificar o número de personagens gays ou lésbicos presentes nas narrativas ficcionais, mesmo naquelas assinadas por escritoras lésbicas ou escritores gays. Ao contrário, importa fazer emergirem personagens que questionem a ordem naturalizante da heteronorma, que questionem, inclusive, o apagamento de escritos representativos de uma maior diversidade, invisibilizada, que reside no interior da sigla LGBT*.

Ainda que tenha produzido narrativas que atenderam a interesses comerciais dos editores, Noll buscou preservar a liberdade de criação, até por gozar de um prestígio que lhe foi outorgado pelo campo da produção erudita. Assim, se dá ao direito de não negociar uma rendição temática, nem de abdicar de um tratamento menos desordeiro, indisciplinado e promíscuo dos temas que elegeu. Mesmo vinculado a duas das maiores casas editoriais do País, como a Rocco e a Record, esse escritor trabalhou em parceria com outras casas do setor comercial, buscando expandir o seu capital simbólico. Isso contribui para entender a flexibilidade dos códigos de distinção social, as peculiaridades da chamada literatura comercial, que não deve ser vista como um subsistema literário desprovido de valor artístico. Ao contrário, deve-se considerá-la como um potencial campo literário de visibilidade, que produz literatura de maneira diversificada para atender às demandas e aos gostos dos variados públicos.

Sendo assim, João Gilberto Noll, dentre muitos outros autores renomados, buscou meios de se inserir em um mercado de maior consumo e maior projeção de seus trabalhos, visando alcançar novos públicos. Tal investimento não desqualifica a importância do seu trabalho artístico, que está na capacidade de promover questionamento à heteronorma, produzindo uma escritura *queer*, até mesmo quando se engaja em projetos editoriais de linha mais comercial.

Para Deleuze e Guattari (2014), o escritor é sempre um político. Com isso, não está sendo dito que quem escreve compactua de maneira consciente, declarada ou intencionalmente, com este ou aquele pensamento político, ideológico ou filosófico. Nessa afirmação, tais pensadores compreendem que todo enunciado carrega as marcas dos posicionamentos e seus sentidos, incorporados *a priori* nos sujeitos em contextos de enunciação.

Dentre outros motivos, a potência da narrativa, ainda em sintonia com Barthes (2013), não se restringe à inventividade do enredo ou à criação de bons personagens. Antes, se estabelece nas conexões realizadas a partir do que se lê, as quais, por vezes, desorganizam os sentidos de forma inesperada. Nesse contexto, a produção literária de Noll tem possibilitado muitas conexões, reinvenções e ressignificações das experiências sexuais e de gênero.

É nessa singular conexão com a história, sobretudo a não oficial, mas a subalternizada e relegada ao menor, que se situa a produção romanesca de João Gilberto Noll, como uma escritura disparadora de múltiplas intensidades, uma escritura da diferença ou *queer*. Esse conceito de escritura, elaborado por Helder Maia (2014), é sempre um movimento “provisório e particular”, pois instaura “a dissidência a esse regime político heteronormativo dos corpos; uma escritura *queer*, assim, se desloca, se abjura, todo o tempo para resistir sempre às normalizações de gênero e de sexualidade” (MAIA, 2014, p. 31).

As escrituras *queer* seriam, portanto, perturbadoras da normalidade, dos territórios hegemônicos e da heteronormatividade, logo, elas não se colocam como discursos de tolerância, mas como discursos de afirmação da diferença, escrituras que, desterritorializando normas e convenções culturais, permitem a transformação tanto da cultura como do leitor (MAIA, 2014, p. 42-43).

Uma escritura da diferença é viabilizada por meio da função-autor, nos termos de Michel Foucault (2002). Ao analisar a finalidade da autoria na modernidade, esse pensador reconhece que o autor funciona como uma fratura no interior dos discursos, com a singular capacidade de instaurar novas rotas discursivas, agenciar novas possibilidades, até então impensadas ou desacreditadas. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2002, p. 46). A escritura *queer*, portanto, passa a funcionar como um agenciamento que corresponde, como sugerem Deleuze e Guattari (2014), a uma intensidade segmentária, flexível e multiplicadora. Tal intensidade pode também, por meio dos seus atravessamentos, exercer um poder que reproduza os sistemas de opressão. No entanto, o agenciamento buscado neste trabalho é o da multiplicação das vozes dissonantes, loucas, profanas, que, por seu turno, exigem outra forma política de pensar o projeto de humanidade.

Nos romances de Noll, são contundentes os arrebatamentos de experimentação, que podem ser percebidos como instantes de devir. Para Deleuze e Guattari (1995), o devir é um plano de experimentação que não é jamais fixado, mas que coabita na experiência humana, ou seja, nos permite (re)conhecer novas formas de subjetivação e ressignificar a nossa própria existência. Um devir é sempre um não-lugar, uma passagem, um momento. Não pode “ser”,

porque “está sendo”, sempre. A errância (ou a vagabundagem) desses corpos subverte a principal função da ontologia do sujeito moderno: produzir.

Assim, a desconstrução da noção de sujeito ontológico (FOUCAULT, 2004) significa poder registrar novas produções de subjetividades e de novas possibilidades de existência. Renunciar à concepção ontológica da humanidade, e à noção essencializada das identidades, não implica necessariamente a descrença das posições de sujeito e do exercício das disposições de poder e dominação, mas, ao contrário, permite uma maior observação acerca dos dispositivos que atuam na manutenção das relações de poder.

No livro *Anjo das ondas* (2009), as experiências na cidade do Rio de Janeiro possibilitaram ao personagem reconhecer outros prazeres, outros desejos e construir para si outros devires. A ideia de sentir outros machos, outros corpos, outras virilidades, faz com que o garoto dessa história tenha a sensação de estar conectado com os corpos do mundo todo, numa experiência de orgia mediada pela memória da pele.

O odor vinha do contato com a virilidade. Misto de sêmen com fricção suada. Os corpos recendiam a substâncias residuais, à matéria que se desprendiam da pele para servir de refugio e nele naufragar. [...] não era odor do meu próprio corpo o que eu sentia, mas os miasmas de outros machos. Isso não me perturbava, ao contrário, me trazia um sentimento de comunhão com o mundo todo, mesmo que esse mundo fosse por força silencioso (NOLL, 2009, p. 51).

E nessas experimentações, a procura não era por uma identidade que lhe permitisse compreender quem era ou o que desejava, mas pelas identificações, conexões e desejos. Na praia do Rio de Janeiro, o garoto Gustavo conhece um surfista de mesmo nome, com quem se conectou afetivamente de imediato.

Mas o que eu não faria para ter em anexo ao meu corpo uma parceria para nada e para tudo? Existiria sempre o outro ao lado de mim, a discutir ou emudecer. Se existissem dois corações, já teríamos aí duas identidades com um único sexo. Os dois poderiam transar com um terceiro corpo ao mesmo tempo, tudo pelo mesmo canal, a mesma avidez, por fim a mesma lassidão e o sono e o despertar horas depois. Diante da renitente falta de autonomia frente ao pai e à mãe, esse um-em-dois deveria escolher a solidão e arder naquilo que costumavam chamar de intimidade. [...] Tínhamos o mesmo pênis, que nos faria gozar a um só tempo e a um só grito (NOLL, 2009, p. 119).

A relação em devir “um-em-dois” revela a experiência do duplo entre os garotos de mesmo nome, mas também a conexão afetiva e sexual que compartilham. O corpo partilhado permitiria o trânsito entre as identidades, o sexo, a transa, o gozo e outros corpos, sem preocupações com a intensidade sexual ou que isso significasse “promiscuidade”. Se em terras londrinas o personagem, um garoto, estava pleno de certezas e respostas sobre si, ao

final do romance, transformado em muitos outros, questiona a existência e as certezas que antes havia abraçado.

Enquanto alguns agentes do mercado editorial apostam na etiqueta “literatura gay” como um filão comercial, a escritura *queer* de Noll problematiza a confortável condição hegemônica da heteronormatividade, deslocando suas disposições de poder. Nesse sentido, Noll está na contramão de agentes do mercado editorial que investem fortemente na publicação de livros com temática homoafetiva, nas produções que reforçam uma noção de sujeito ontológico, de binaridade sexual e de gênero, visto que invisibilizam identidades, práticas e desejos sexuais dissidentes da norma heterossexual. Nos romances de Noll, as personagens, em sua maioria, não são nomeadas, não trazem um nome próprio. Como sujeitos, não estão apenas em trânsito territorial, mas em estado de devir. As estabilizações são momentâneas e fora do esquema binário de identificação sexual do sujeito. A precariedade das vidas que vão sendo narradas demonstra com vigor a proposta pós-identitária e subversiva dessa escritura, com personagens vagabundas, errantes, prostitutas, mendigas, ladras, travestis, transexuais, viadas, sapas, leprosas, esquizofrênicas, sadomasoquistas, intelectuais de esquerda, desertoras, masculinidades não fálicas, dentre outras.

O sujeito, portanto, passa a ser compreendido como um devir, um sujeito-em-processo, que existe de modo performático e que é reconhecido em seu exterior. É por isso que Judith Butler (2015a), em *Problemas de gênero*, ao criticar o essencialismo estratégico, que cria o sujeito do feminismo, problematiza o limite da política identitária e da representação, por entendê-la como formas de produzir legitimação e exclusão. Conforme Salih (2012), em Butler, “O Eu e o Outro não estão intimamente ligados entre si; na verdade, cada um é o outro, e é através de seu mútuo reconhecimento que eles trazem à existência um ao outro”. (SALIH, 2012, p. 43).

No livro *Relatar a si: crítica da violência ética*, Butler (2015c) nos conduz a um esquema de desconstrução da experiência do “eu” humanista, que é apenas compreendida como uma interpelação de um outro. No entanto, segundo a autora, a nossa singularidade, que corresponde àquilo que construímos socialmente e nos atravessa, faz parte da narração que produzimos com e no outro.

As narrativas de Noll se tecem com personagens que são sujeitos da multiplicidade, que se conectam por suas precariedades, corpos e singularidades. Diferentes de personagens que vão em busca de um “eu-interior” idealizado pelos valores da classe burguesa, suas personagens estão abertas às conexões afetivas, pois vivem suas vidas no intuito de produzir intensidades e afetos. São construídos na exterioridade do campo social e sensíveis aos

encontros com outros corpos. Relacionam-se abertamente através das máscaras sociais, não como formas de existência de um eu autêntico por baixo da máscara, mas pela sobreposição de máscaras, que operam múltiplas intensidades.

Nesta perspectiva, entendemos que as ficções produzidas por João Gilberto Noll, sejam aquelas validadas por critérios do campo da produção erudita, sejam as que atendem aos interesses do campo da produção massiva e comercial, não sucumbiram ao imperativo da norma heterossexual, também endossada pelo setor comercial do mercado editorial. Esse escritor produz uma escritura potencialmente perturbadora dos padrões sexuais e de gênero vigentes e propõe outros modos de ler a humanidade.

Referências:

BARTHES, R. **Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura.** São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, P. **Economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUTLER, J. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. **Quadros de guerra. Quando uma vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

_____. **Relatar a si mesmo.** Crítica da violência ética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015c.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: USP, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Kafka. Por uma literatura menor.** Autêntica, 2014.

ECO, U. **O texto, o prazer e o consumo.** In: ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EDITORA OBJETIVA. **Canoas e Marolas** (Preguiça). 1999. Disponível em: <http://www.objetiva.com.br/livro_ficha.php?id=90>. Acesso em: 25 mar. 2016.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002.

_____. **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A ordem do discurso**. Rio de Janeiro: Loyola, 2009.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. Destiempos, n. 14, año 3, mar./abr. p.169-215. México, 2008.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru: EDUSC, 2006.

JANOTTI JR., Jeder. **Cultura Pop: entre o popular e a distinção**. In: CARNEIRO, Simone P. de Sá; FERRARAZ, Rogério. *Cultura pop*. Brasília: Compós, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação**. Estudos feministas, Florianópolis, v. 9, n. 2, jun./dez. 2001.

MAIA, Helder T. Cordeiro. Constelações *queer* ou por uma escritura da diferença. In: COLLING, Leandro; THURLER, Djalma (Org.). **Estudos e políticas do CUS**. Grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: Edufba, 2013.

_____. **Devir darkroom e a literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

MARTIN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes; o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MISKOLCI, R. **O desejo da nação. Masculinidade e branquitude no Brasil de fins do século XIX**. São Paulo: Annablume, 2012.

NEUBERN, F. **A arquitetura da criação. Um estudo de Mínimos, Múltiplos, Comuns, de João Gilberto Noll**. 2011. 82f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade de Araraquara, São Paulo, 2011.

NOLL, João Gilberto. **Anjo das ondas**. São Paulo: Scipione, 2010.

_____. **Canoas e marolas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. Coleção Plenos Pecados.

_____. **Mínimos, múltiplos e comuns**. São Paulo: Francis, 2003.

_____. **Sou eu!** São Paulo: Scipione, 2009.

PELEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra. Aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: FAPESP, 1999.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução de Guacira Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SCHOLLAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, A. de P. **Modos de narrar a narrativa homoerótica na história literária brasileira.** Caderno Seminal Digital, a. 20, n. 21, jan./jun. 2014.

LA ESCRITURA *QUEER* DE JOÃO GILBERTO NOLL INVADE EL MERCADO EDITORIAL BRASILEÑO

Resumen

Este artículo tiene por finalidad discutir la noción de escritura *queer* en *Canoas y marolas* (1999), *Soy yo!* (2009) y *Ángel de las olas* (2010), producciones literarias del escritor brasileño João Gilberto Noll, que más atienden a las estrategias de comercialización y ampliación de público, ampliamente empleadas por diferentes casas editoriales. Habiendo conquistado reconocimiento y prestigio junto a una comunidad de lectores cultos y instancias legitimadoras de la llamada literatura canónica, Noll publicó romances que alcanzaron una expresiva aceptación por parte de un público mayor, sin que eso haya sacudido su capital simbólico acumulado a lo largo de la carrera literaria. En este trabajo, se parte de la comprensión de que el autor escribió un conjunto de textos, sean denominados eruditos, sean considerados comerciales, que puede ser leído a partir de la noción de escritura *queer*, o escritura de la diferencia, elaborada por Helder Maia (2014), la cual pone en cuestionamiento, volviéndose disidente, el régimen político heteronormativo de los cuerpos, en la negativa a las normalizaciones de sexualidad y género.

Palabras clave

Escritura *queer*. Literatura brasileña. João Gilberto Noll. Mercado editorial.

Recebido em: 04/01/2018
Aprovado em: 07/06/2018

Força e totalitarismo em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, romance de Gonçalo Tavares

Maria Isabel da Silveira Bordini ⁴⁹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

O presente artigo analisa a figuração da força e da violência no romance *Aprender a rezar na era da técnica – Posição no mundo de Lenz Buchmann*, último da tetralogia *O Reino*, de Gonçalo Tavares. Em diálogo com as reflexões das pensadoras Hannah Arendt e Simone Weil, apresento a relação do protagonista Lenz Buchmann com o fazer e a técnica, na qual se evidenciam as associações entre postura totalitária e a supremacia do fazer, em detrimento de outros aspectos da condição humana, como a ação (no sentido arendtiano de ação política), o pensamento e o juízo. Ademais, estabelecer o diálogo entre a figuração literária da realidade do poder e da violência realizada por Tavares e a interpretação de fenômenos semelhantes operada por Arendt e Weil me parece uma forma de ilustrar e compreender a relação de construção mútua que a literatura e os demais discursos que se dão no mundo sustentam entre si. Espero que esse trabalho possa concorrer em favor de uma maior integração entre os estudos literários e as demais formas de investigação da realidade, mormente as assim chamadas ciências humanas.

Palavras-chave

Poder. Violência. Totalitarismo. Gonçalo Tavares. Hannah Arendt

49 Bacharel em Direito e em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Letras com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Doutorado em Estudos Literários em andamento na Universidade Federal de Minas Gerais.

O romance *Aprender a rezar na era da técnica – Posição no mundo de Lenz Buchmann* é o último de uma tetralogia denominada *O Reino*, do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares. Trata-se de uma série de quatro romances⁵⁰ articulados não por uma linha de continuidade entre os enredos, que podem ser lidos de maneira independente uns dos outros, mas pelos temas, pelos cenários e pelas circunstâncias que as histórias apresentam em comum. As quatro narrativas se passam em uma mesma cidade não nomeada que sofre com a guerra. Há, portanto, um conflito armado que está ou em desenvolvimento, ou em vias de acontecer, ou recém terminado em cada um dos romances. Dá-se a indicação de que se trata da mesma guerra que atravessa os quatro livros, uma vez que os enredos estão sutilmente interligados por meio de personagens e/ou elementos que fazem breves aparições (pequenas “pontas”, por assim dizer) de um livro para outro⁵¹.

A guerra é, desse modo, um eixo temático que atravessa as quatro narrativas e lhes confere certa unidade. Em cada um dos romances em questão a guerra ocupa espaço diferenciado e recebe tratamento diverso. Ela constitui em todos eles, porém, um elemento-chave a partir do qual se desenvolvem as relações humanas aí retratadas. Ou seja, ela é um dado inolvidável para a análise dessas relações e, em alguns momentos, chega a ser mesmo o motor mais direto de muitas das ações dos personagens. No presente artigo procurarei delinear possíveis significados para a guerra representada no último dos romances de *O Reino*. A tetralogia foi objeto de minha pesquisa de mestrado e o presente artigo representa parte dos resultados dos estudos e reflexões que desenvolvi nessa ocasião.

O último livro da tetralogia *O Reino*, *Aprender a rezar na era da técnica – Posição no mundo de Lenz Buchmann*, apresenta uma composição algo diferente dos demais. Sendo consideravelmente mais longo que os outros, está dividido em três partes, as quais recebem os seguintes subtítulos: Força, Doença e Morte. Cada uma das partes e cada um desses subtítulos corresponde a uma etapa da trajetória de Lenz Buchmann, um homem educado para não ter medo. Nesta quarta e última narrativa da série, a guerra que perpassa os outros romances reaparece sem muito destaque e sem muito espaço na trama, mas é fundamental para compor o clima em que um homem como Lenz Buchmann se desenvolve. A maior parte de *Aprender a rezar* se passa num intervalo da guerra e durante a ascensão de um

⁵⁰ Os títulos que compõem a tetralogia são: *Um homem: Klaus Klump*; *A máquina de Joseph Walser*; *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica*.

⁵¹ Por exemplo, o protagonista e personagem-título de *A máquina de Joseph Walser* aparece momentaneamente em *Aprender a rezar na era da técnica*: é um paciente que causa tumulto no hospital onde Lenz Buchmann, protagonista de *Aprender a rezar*, trabalha. Joseph Walser tem o dedo indicador direito amputado em decorrência de um acidente de trabalho – acidente que marcará sua trajetória de forma definitiva – e o médico Lenz Buchmann o repreende friamente pelo seu descontrole emocional, desdenhando-o em seguida: “Que importância tem um dedo? Um covarde, pensou” (TAVARES, 2008, p. 50).

governo que apresenta traços de domínio totalitário⁵², tais como a busca pelo controle da população através do medo gerado por atos terroristas realizados pelo próprio Partido que se encontra no poder. Esses acontecimentos, no entanto, ficam num segundo plano diante da trajetória pessoal de Lenz Buchmann, tema central deste romance.

A educação de Lenz Buchmann o moldou para ser um combatente. Mas um combatente a serviço não de uma causa, mas da própria força. Lenz foi educado para se manter sempre no lado forte da existência. O primeiro capítulo, “Aprendizagem”, fornece um vislumbre inicial do que consistiu essa educação. Somos de cara confrontados com uma cena de inegável violência: o pai de Lenz, Frederich Buchmann, incita (praticamente obriga) o filho adolescente a manter relações sexuais com uma empregada da casa, tratada como simples objeto disponibilizado à iniciação sexual do rapaz. Essa cena de abertura do romance estabelece uma divisão entre duas categorias de seres humanos, a qual irá pautar a visão e as ações que Lenz Buchmann empreenderá a fim de conquistar sua posição no mundo. Essas duas categorias são: os seres humanos que agem, ou melhor, que *fazem* coisas, e os que sofrem o efeito dessa ação ou desse *fazer*. Lenz é educado para integrar o primeiro grupo. Os termos em que se dá a iniciação sexual de Lenz, sob as instruções do pai, enunciam simbolicamente essa divisão que apontei entre duas categorias de pessoas:

O pai agarrou nele e levou-o ao quarto de uma empregada, a mais nova e a mais bonita da casa.

- Agora vais fazê-la, aqui, à minha frente.

(...)

O acto de fornicar a criadita era reduzido ao mais simples: a um fazer. Vais fazê-la, era a expressão, como se a criadita ainda não estivesse feita, como se fosse ainda uma matéria informe, que esperasse o acto dele, Lenz, para ser acabada (TAVARES, 2008, p. 17).

O fazer está, segundo a lógica da educação de Lenz, associado à força. Homens fortes são os que fazem algo, não importa o que e nem em prol de que o façam; homens fracos sofrem a ação dos primeiros. Essa educação para a ação e para a força se revela ainda na seção seguinte deste primeiro capítulo, em que Lenz exercita-se numa de suas atividades favoritas, a caça. As relações entre caça e caçador são vistas pelo personagem como análogas

⁵² Levo em consideração, neste trabalho, o conceito de totalitarismo proposto por Hannah Arendt, em especial em seu estudo *Origens do totalitarismo*, isto é, uma forma de governo que apresenta os seguintes elementos tipificadores: massificação, propaganda, movimento-organização, solidão e campos de concentração. Pode-se dizer que, para Arendt, o que caracteriza essa forma de governo é o terror possibilitado pela solidão disseminada nas sociedades de massas contemporâneas, isto é, na experiência de não pertencer ao mundo, de não estar protegido pela visibilidade humana própria ao mundo comum. Nessa situação, a fonte de autoridade não é o povo, o contrato etc, mas o movimento natural ou a força da história.

às relações que se dão entre os homens, mesmo aquelas que aparentemente estão revestidas de civilidade. Diz o narrador, seguindo os pensamentos de Lenz:

A frase *primeiro o senhor*, dita por alguém, num café, a um outro cliente que entrasse ao mesmo tempo, aceitando assim beber algo depois de o primeiro ser servido, era **uma frase de guerra, de pura guerra**. Todas as frases de simpatia podiam ser vistas, segundo um outro olhar, como frases de ataque. (...) A vantagem de alguém estar à nossa frente, dissera uma vez o pai de Lenz, é estar de costas viradas para nós. Não importa o lugar onde estamos mas o campo de visão e a posição relativa (TAVARES, 2008, p. 20-21, grifo meu).

Tal perspectiva das relações humanas se comunica com uma postura de naturalização da guerra que já aparece no primeiro romance da série, *Um homem: Klaus Klump*. Lá se estabelecia uma dissonância inicial resultante da equiparação da guerra a um fenômeno da natureza, apresentando-se a guerra como algo que obedece, portanto, à “lei do mais forte”. Contudo essa equiparação era posteriormente desfeita quando o personagem Klaus Klump analisava os sons da guerra e concluía que não eram sons humanos (isto é, racionais) e nem animais, mas uma terceira coisa que “anunciava um novo Deus” (TAVARES, 2007, p. 88), isto é, um novo absoluto em relação ao qual as relações humanas se deveriam reger. Esse novo Deus, como fica sugerido no primeiro romance e agora fica claro em *Aprender a rezar na era da técnica*, é a própria técnica que se sobrepõe às demais instâncias da condição humana (a instância biológica e a instância política, isto é, a esfera da necessidade e a esfera da autonomia, bem como a esfera das atividades do espírito, onde se localiza o pensar), suplantando-as e instaurando a supremacia do *fazer* sobre as outras atividades humanas, notadamente sobre o *agir* (no sentido arendtiano da ação política, que se conduz com os demais e entre os demais), o *pensar* e o *julgar*. Podemos perceber pontualmente esse fascínio e supervalorização do *fazer* quando Lenz Buchmann, enquanto médico, reflete sobre aquilo que caracteriza a doença: o roubo, segundo ele, da grande capacidade humana de construir, “a capacidade de simplesmente fazer” (TAVARES, 2008, p. 53):

Fazer era o grande verbo humano, aquele que claramente tinha separado o homem da formiga, do cão, ou das plantas: os seus *fazeres* eram gigantescos, poderosos; nunca imortais mas bem mais permanentes que qualquer outra construção de qualquer outra espécie.

O *fazer* tornara o homem digno de um grande inimigo, de um outro inimigo que ainda estava por surgir, já que todas as espécies animais há muito haviam baixado a guarda e se rendido. Tinha sido este *fazer*, aliás, que destruíra os vínculos que inicialmente haviam existido entre o homem e a paisagem (TAVARES, 2008, p. 53).

O que observamos neste quarto romance é que a supremacia do fazer, tal como preconizada pela educação e pela conseqüente postura de Lenz Buchmann, instala um quadro

de impossibilidade de convivência equilibrada entre os membros de uma mesma comunidade. Daí que as únicas relações humanas possíveis sejam as relações de guerra, de combate. “Todas as frases de simpatia podiam ser vistas, segundo um outro olhar, como frases de ataque” (TAVARES, 2008, p 21). Note-se, entretanto, que essas relações de combate estão marcadas pelo desequilíbrio extremo: não se trata de duas forças de potência igual ou parecida que se enfrentam, mas de uma força que age, e de uma matéria passiva que foge à ou sofre a ação (dinâmica essa, notemos, que o personagem Theodor Busbeck, protagonista do terceiro romance da série, *Jerusalém*, define como a dinâmica do horror, do massacre). As relações humanas não se regem – segundo a educação e a postura de Lenz Buchmann, que privilegia o fazer e enxerga nele a força – exatamente pela lógica da guerra, mas sim pela lógica da caça. E isso se deve, como vou tentar explicar mais claramente, pelo predomínio da técnica e da atividade do *fazer* sobre as demais esferas e potências da condição humana.

Note-se antes, apenas, que é interessante o fato de Lenz Buchmann caracterizar a sua atividade como médico como a de um combatente. E um combatente que aparentemente está a serviço de uma causa exterior a si mesmo, a saúde, a reinstalação da ordem num corpo doente: “O bisturi introduzia-se no corpo, como um punhal, e parecia procurar algo bem mais espantoso do que uma determinada artéria; o bisturi marcava o primeiro ponto de ataque; um ataque, neste caso, que visava salvar o atacado” (TAVARES, 2008, p. 32). Esse serviço à causa da saúde parece ser, no entanto, uma coisa bastante frágil e talvez quase acidental em Buchmann. Quer dizer, ele não salva as pessoas porque acredita que deva salvá-las, mas apenas porque isto é o resultado normal da sua competência. E o dr. Buchmann manifesta profunda aversão em ver essa competência ser confundida com bondade ou devotamento a qualquer coisa que não seja a sua própria eficácia, isto é, ao resultado da técnica bem empregada e, por consequência, à própria técnica:

[...] quando operava transformava-se num respeitador das leis da cidade e das convicções gerais sobre bem e mal. Aceitava-as tal qual um soldado, animal que aprendera bem a lição. E por isso salvava os homens doentes que por si eram operados: o seu bisturi combatia a explosão e reinstalava a precisão e a ordem. Sentia-se digno porque a sua mão direita era, “em combate” (na operação), digna ela mesma. Mas a cada dia que passava, os elogios e a admiração técnica que os doentes, os colegas médicos e o pessoal do hospital lhe dirigiam tornavam-se insuportáveis. **Não o irritava ser considerado competente mas sim que essa competência fosse confundida com uma certa bondade, sentimento que desprezava em absoluto** (TAVARES, 2008, p. 35-36, grifo meu).

A respeito do predomínio da atividade do fazer e a consequente imposição da lógica da força às relações humanas, cabe aqui trazer à cena as considerações de Hannah Arendt, as quais constituem parte fundamental do arsenal teórico de que me servi, na pesquisa

do mestrado, para análise e reflexão acerca dos romances de Gonçalo Tavares. Em *A condição humana*, uma de suas principais obras, Arendt discorre sobre as três atividades – o labor, o trabalho e a ação – que, segundo ela, compõem a *vita activa*, a qual, por sua vez, deriva das condições “terrenas” da existência humana – a vida biológica, a natalidade e a mortalidade, a mundanidade, a pluralidade e o planeta Terra. A *vita activa* tradicionalmente se opõe à chamada *vita contemplativa*, que por sua vez compreende a experiência do eterno, isto é, daquilo que não encontra respaldo apenas na realidade material e efêmera da condição humana. Hannah Arendt observa que o uso da expressão *vita activa* por ela proposto está em conflito com aquele que é normalmente entendido pela tradição, na medida em que Arendt questiona a ordem hierárquica que subordina a *vita activa* à *vita contemplativa*⁵³. “O uso que dou à expressão *vita activa* pressupõe que a preocupação subjacente a todas as atividades não é a mesma preocupação central da *vita contemplativa*, como não lhe é superior, nem inferior” (ARENDR, 2008, p. 26), diz Arendt. Ao investigar aquelas “manifestações mais elementares da condição humana, aquelas atividades que tradicionalmente, e também segundo a opinião corrente, estão ao alcance de todo ser humano” (ARENDR, 2008, p. 13), Hannah Arendt parece preocupada, antes de tudo, em localizar e analisar a experiência humana à luz dos acontecimentos sem precedentes na história que foram o totalitarismo e o Holocausto. “O que proponho nas páginas que se seguem é uma reconsideração da condição humana à luz de nossas mais novas experiências e temores. É óbvio que isto requer reflexão; e a irreflexão (...) parece ser uma das principais características do nosso tempo” (ARENDR, 2008, p. 13). A reflexão acerca da condição humana à luz daquilo que “nunca deveria ter acontecido”⁵⁴ parece carregar ainda a preocupação e a esperança de que o exercício do pensamento, atividade que

⁵³ “Portanto, se o uso da expressão *vita activa*, tal como aqui o proponho, está em manifesto conflito com a tradição, é que duvido, não da validade da experiência que existe por trás dessa distinção [entre *vita activa* e *vita contemplativa*], mas da ordem hierárquica que a acompanha desde o início [*vita activa* subordinada à *vita contemplativa*]. Isto não significa que eu deseje contestar ou até mesmo discutir o conceito tradicional de verdade como revelação e, portanto, prefira a asserção pragmática da era moderna de que o homem só pode conhecer aquilo que ele mesmo faz. **Afirmo simplesmente que o enorme valor da contemplação na hierarquia tradicional obscureceu as diferenças e manifestações no âmbito da própria *vita activa*** e que, a despeito das aparências, esta condição não foi essencialmente alterada pelo moderno rompimento com a tradição nem pela eventual inversão da ordem hierárquica em Marx e Nietzsche” (ARENDR, 2008, p. 25, grifo meu).

⁵⁴ “*Something which should never have happened*”, a expressão se refere à experiência totalitária e ao Holocausto nazista e aparece em uma palestra de fevereiro de 1965, proferida por Hannah Arendt na New School for Social Research como parte de uma série de palestras intitulada *Some Questions of Moral Philosophy*. O que ela disse na ocasião foi: “*When we were first confronted with it, it seemed, not only to me but to many others, to transcend all moral categories as it certainly exploded all juridical standards. You could express it in various ways. I used to say, this is something which should never have happened, for men will be unable to punish it or forgive it. We shall not be able to become reconciled to it, to come to terms with it, as we must with everything that is past (...)*” (ARENDR, H. Some questions of moral philosophy. *Social Research*, v. 61, n. 4, Winter 1994, p. 739 *apud* CHUERI, Vera Karam de. Comentários à intervenção de Marion Brepohl. In: BREPOHL, 2013, p. 70, grifo meu).

Arendt considera em falta na era moderna, contribua para que a experiência totalitária não venha a se repetir, ou para que outras formas talvez piores do mal radical não venham a surgir.

Essa breve apresentação de *A condição humana* tem por intuito localizar a discussão que vou apresentar acerca do *fazer*, a partir do que Arendt considerou sobre essa atividade humana e a partir do modo como, segundo minha leitura, ela está representada no romance de Tavares. Como mencionado, a *vita activa* compreende, segundo Arendt, três atividades humanas fundamentais: labor, trabalho e ação (no original, *labor*, *work* e *action*). O labor consiste na atividade resultante do processo biológico do corpo humano, tem a ver, portanto, com as necessidades vitais, a subsistência e a reprodução, basicamente. Ele corresponde à condição humana da própria vida. O trabalho corresponde ao artificialismo da existência humana, é a atividade que produz um mundo “artificial” de coisas que habita cada vida individual, mas que se destina a sobreviver e transcender todas as vidas individuais. A condição humana que corresponde ao trabalho é a mundanidade (categoria relativa ao mundo enquanto produto das mãos humanas). A ação, por fim, é a atividade (a única) que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria; ela corresponde à condição humana da pluralidade, “ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo” (ARENDR, 2008, p. 15), bem como ao fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer outro.

Embora todos os aspectos da condição humana tenham relação com a política, é a pluralidade, para Arendt, a condição pela qual (*conditio per quam*) se dá toda a vida política. Da mesma forma, embora as três atividades, labor, trabalho e ação, tenham todas igualmente origem na condição humana geral da natalidade⁵⁵, é a ação aquela que está mais intimamente relacionada com a natalidade (é a resposta mais propriamente humana a ela, pode-se dizer), pois a ação é a atividade da iniciativa por excelência. E, conforme Arendt considera, “o novo começo inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir” (ARENDR, 2008, p. 17).

O *fazer*, atividade cuja presença ressaltamos em nossos comentários acerca de *Aprender a rezar na era da técnica*, corresponde à atividade do trabalho. O produto do

⁵⁵ Partindo das condições mais gerais da existência humana, o nascimento e a morte, Hannah Arendt entende a *natalidade* como “a categoria central do pensamento político” (ARENDR, 2008, p. 17), em contraposição ao pensamento metafísico, cuja categoria central seria a *mortalidade*. Para a filósofa, toda iniciativa, toda introdução de algo novo no mundo, é uma espécie de resposta à condição da natalidade. Diz Arendt: “Por constituírem um *initium*, por serem recém-chegados e iniciadores em virtude do fato de terem nascido, os homens tomam iniciativas, são impelidos a agir” (ARENDR, 2008, p. 190). Como, segundo Arendt, a política é o campo por excelência da iniciativa e da ação, é ela, a política, dentre todas as atividades da *vita activa*, a que mais diretamente corresponde à natalidade.

trabalho é o artefato humano, aquilo que Arendt chama de *mundo*, e sua característica fundamental é uma relativa permanência e uma durabilidade que superam a efemeridade das existências individuais. O trabalho difere do labor (e tal distinção é considerada por Arendt uma inovação em relação à economia política de Marx, que não a apresenta claramente⁵⁶) porque neste, no labor, o resultado é consumido quase que imediatamente ao esforço empregado para produzi-lo⁵⁷. Quer dizer, o labor não *produz*, mas ele reproduz a própria existência biológica do homem, o ciclo vital. O trabalho, opostamente, fabrica “a infinita variedade de coisas cuja soma constitui o artifício humano” (ARENDR, 2008, p. 149). O artifício humano, aquilo que Arendt denomina mundo, se caracteriza por uma relativa *durabilidade*, o que lhe confere certa independência em relação aos homens que o fabricaram, e também por uma *objetividade* (quer dizer, não está integrado ao processo vital humano, mas separou-se dele), o que o faz resistir, por um tempo, ao uso e às necessidades de seus fabricantes. “Deste ponto de vista”, diz Arendt, “as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana” (ARENDR, 2008, p. 150).

Ao analisar a natureza da fabricação, do *fazer*, Hannah Arendt considera que há sempre nessa atividade um elemento de violação e violência, pois para tanto o homem sempre interfere em algum processo da natureza. “A sensação desta violência”, diz ela, “é a mais elementar sensação da força humana e, portanto, o exato oposto do esforço doloroso e exaustivo experimentado no simples labor” (ARENDR, 2008, p. 153). Torna-se muito interessante, nesse sentido, pensar que em *Aprender a rezar na era da técnica*, e na verdade em toda a tetralogia *O Reino*, a exaltação do *fazer*, da atividade humana que produz coisas, encontra-se em primeiro plano e passa a reger as relações sociais. A guerra, em *Um homem: Klaus Klump*, não é um dado da natureza, nem uma consequência da razão humana: ela é um produto do *fazer*. E por isso, especularmente, em *Aprender a rezar*, o elogio ao *fazer* conduz a uma lógica de guerra na postura de Lenz Buchmann em relação aos demais. Do mesmo modo, em *A máquina de Joseph Walser* encontra-se retratado o triunfo da técnica, simbolizado pela

⁵⁶ Embora, segundo Arendt relata, Marx já tenha falado de uma “produtividade” própria da atividade do trabalho, a qual reside não nos seus produtos, mas na “força” humana. Essa força, após prover os meios de subsistência e sobrevivência, não se esgota, mas é capaz de produzir um “excedente”, além do necessário para a sua própria reprodução. É o que se produz a partir desse excedente que Hannah Arendt caracteriza como *trabalho* propriamente, enquanto que aquilo que serve apenas à reprodução da força humana encontra-se na esfera do *labor*. Ver ARENDR, 2008, p. 90-104.

⁵⁷ Examinando a tradição do pensamento ocidental sobre o trabalho, Arendt menciona que as teorizações sobre *trabalho produtivo e improdutivo*, desenvolvidas por Adam Smith e Karl Marx, são as que mais se aprofundam na distinção entre o trabalho e o labor: “a distinção entre trabalho produtivo e improdutivo contém, embora eivada de preconceito, a distinção mais fundamental entre trabalho e labor. Realmente, é típico de todo labor nada deixar atrás de si: o resultado do seu esforço é consumido quase tão depressa quanto o esforço é despendido. E, no entanto, esse esforço, a despeito de sua futilidade, decorre de enorme premência; motiva-o um impulso mais poderoso que qualquer outro, pois a própria vida depende dele” (ARENDR, 2008, p. 98).

máquina, e a expansão dos limites do fazer em detrimento da atividade política, da convivência e atuação na esfera pública, atividades praticamente ausentes na vida de Joseph Walser e substituídas pelo seu flerte com a postura totalitária. Também em *Jerusalém* o fazer é um elemento central, centralidade que se manifesta na conversão da ciência em objeto devocional de Theodor Busbeck⁵⁸: o enaltecimento do método e práticas científicas, e por extensão da atividade do fazer, está fundamentalmente ligado, nesse romance, à perpetuação da mentalidade totalitária que conduz ao extermínio, ao horror (questão fundamental em *Jerusalém*, romance que, inclusive, dialoga diretamente com o Holocausto perpetrado durante a Segunda Guerra).

Logo, pode-se dizer que em *O Reino* encontra-se presente uma forte associação entre a violência e a atividade do fazer. Há um elemento comum entre a submissão da natureza e a sua transformação, pelo homem, nas coisas que compõem o nosso mundo e a submissão de outros homens, de modo a transformá-los, no limite, também em coisas. Lembremos, nesse sentido, da definição de *força* dada por Simone Weil no ensaio “*A Ilíada* ou o poema da força”, texto que também constituiu uma das bases para minhas reflexões na pesquisa do mestrado: “A força é aquilo que transforma quem quer lhe seja submetido em uma coisa. Quando ela se exerce até o fim, transforma o homem em coisa, no sentido mais literal da palavra, porque o transforma em cadáver” (WEIL, 1979, p. 319). Tal definição parece ir ao encontro do conceito de violência empregado por Hannah Arendt, segundo o qual violência e poder não se confundem, mas são fenômenos distintos que, ainda que usualmente apareçam junto, possuem naturezas em certo sentido opostas. A violência, segundo Arendt, consiste na multiplicação do vigor natural e possui um caráter instrumental, ou seja, é um meio cuja orientação e justificação dependem do fim a que serve. Já o poder é aquilo que emana da coletividade, pois consiste na habilidade de agir em concerto. Diz Arendt: “o poder é de fato a essência de todo governo, e não a violência” (ARENDR, 2009, p. 68). Tanto a violência segundo Arendt, quanto a força segundo Weil ameaçam, embora de formas diferentes, a integridade da experiência humana. A violência, em Arendt, ameaça a pluralidade, a nossa possibilidade de convívio. A força, em Weil, ameaça a condição humana de forma ainda mais radical e abrangente, pois ameaça a nossa própria possibilidade de superação da matéria, ou seja, coloca em risco toda forma de permanência da humanidade sobre a terra. Um risco que envolve todos os aspectos daquilo que Arendt denomina *vita activa*.

⁵⁸ Personagem que desenvolve um estudo sobre a história do horror e cuja postura diante do assunto pode ser caracterizada como fanática - ironicamente, suas teses são recusadas pela comunidade científica.

Hannah Arendt considera que a condição humana contém um esforço permanente de reificação, isto é, de “mundanização” do produto de todas as atividades humanas, sejam os bens de consumo, produtos do labor, sejam os produtos da ação, do discurso e do pensamento. Quer dizer, o ser humano busca conferir certa permanência à sua existência tanto enquanto espécie quanto como indivíduo. Este é o papel do mundo e da atividade da fabricação (ou seja, do trabalho): fornecer os instrumentos e um conjunto de coisas duráveis que assegure os meios de sobrevivência (isto é, que alivie o fardo da reprodução do ciclo vital, do labor), por um lado, e, por outro, conferir alguma mediação tangível à ação, ao discurso e ao pensamento. Com o processo de transformação da ação, discurso e pensamento em algum tipo de registro, documento ou monumento, a própria atividade de trabalho e materialização do mundo evidencia, porém, que essas mesmas atividades (ação, discurso e pensamento) de algum modo independem da mediação do mundo material para ocorrer, e que, antes que sejam “coisificadas”, devem ser primeiro vistas, ouvidas e lembradas⁵⁹. Ou seja, a realidade e a existência dessas atividades dependem, antes de tudo, da existência e presença de outras pessoas, quer dizer, da condição da pluralidade.

O que Arendt identifica como um problema ou dilema do *homo faber* (do aspecto da condição humana ligado à atividade do trabalho) é que ele atua apenas em termos de meios e fins e, portanto, não comporta a realidade do fim em si mesmo. O produto da fabricação, ainda que seja um fim em relação aos meios pelos quais foi produzido, não chega a ser um fim em si mesmo porque ele é concebido como um objeto de uso⁶⁰. Assim, o problema do critério de utilidade inerente à atividade da fabricação – ou o que se torna aí um problema, quando se generaliza esse critério como válido para os demais aspectos da condição humana – é que ele conduz a uma cadeia interminável de meios e fins, na qual todo fim pode servir de meio num outro contexto e na qual se torna impossível chegar a algum princípio que possa justificar a própria categoria de meios e fins, isto é, a categoria da própria utilidade. Arendt sintetiza: o dilema está em que

embora somente a fabricação, com o seu conceito de instrumento, seja capaz de construir um mundo, esse mundo torna-se tão sem valor quanto o material

⁵⁹ “Vistos, porém, em sua qualidade mundana, a ação, o discurso e o pensamento têm muito mais em comum entre si do que qualquer um deles tem com o trabalho ou o labor. Em si, não ‘produzem’ nem geram coisa alguma: são tão fúteis quanto a própria vida. Para que se tornem coisas mundanas, isto é, feitos, fatos, eventos e organizações de pensamentos ou ideias, devem primeiro ser vistos, ouvidos e lembrados, e em seguida transformados, ‘coisificados’, por assim dizer – em ditos poéticos, na página escrita ou no livro impresso, em pintura ou escultura, em algum tipo de registro, documento ou monumento” (ARENDDT, 2008, p. 106).

⁶⁰ Para ilustrar: “A cadeira, que é o fim do processo de carpintaria, só pode demonstrar sua serventia se voltar a ser um meio – seja meio de troca, seja como objeto cuja durabilidade permite que se o use como meio de tornar a vida mais confortável” (ARENDDT, 2008, p. 167).

empregado – simples meio para outros fins – quando se permite que os critérios que presidiram o seu nascimento prevaleçam depois que ele foi estabelecido (ARENDDT, 2008, p. 169).

A desvalorização do mundo é – num movimento aparentemente paradoxal, mas na verdade dialético – o resultado do predomínio do fazer sobre as demais atividades humanas. Pois na medida em que a instrumentalidade inerente à fabricação, limitada e produtiva, se transforma na “instrumentalização ilimitada de tudo o que existe”⁶¹, o que se apodera das coisas do mundo é o processo vital e a sua dinâmica de autoconsumir-se. Desse modo, a atividade da fabricação, juntamente com o mundo que dela resulta – sendo que ambos tinham por missão conferir permanência e tangibilidade tanto aos produtos do labor quanto aos produtos da ação, do discurso e do pensamento – acabam por sucumbir à lógica da futilidade, isto é, da impermanência. Futilidade que é partilhada justamente entre a vida biológica, aquela que se dá pela constante reprodução do processo vital, e a vida não-biológica, aquela que se manifesta na ação e no discurso. Contudo, sem o suporte do mundo esses dois aspectos da condição humana, que se caracterizam essencialmente por aquilo que Arendt chama de “futilidade”⁶², não se podem realizar de maneira propriamente humana. Tornam-se, poderíamos dizer, ou mero existir animal (o labor), ou pura atividade do espírito (a ação, o discurso e o pensamento), ambos sem realidade histórica intrínseca e, portanto, sem a capacidade de conformar, isto é, de localizar e acolher o ser humano, enquanto ser finito que busca alguma forma de perpetuação, no mundo da materialidade finita. “Para que venha a ser aquilo que o mundo sempre se destinou a ser – uma morada para os homens durante sua vida na terra – o artifício humano deve ser um lugar adequado à ação e ao discurso” (ARENDDT, 2008, p. 187), enfatiza Arendt.

A desvalorização do mundo, como resultado dialético da ascensão e predomínio da fabricação sobre as demais atividades humanas, é fundamental para se compreender o pensamento e a explicação arendtiana acerca do fenômeno do totalitarismo. O totalitarismo, para essa pensadora⁶³, está intimamente associado ao declínio da *ação* e à crescente supressão da esfera pública na sociedade industrializada, em que todas ou quase todas as relações humanas parecem se dar sob o signo do trabalho – e do trabalho realizado como labor, ou

⁶¹ “Somente na medida em que a fabricação se concentra em produzir objetos de uso é que o produto acabado novamente se torna um meio; e somente na medida em que o processo vital se apodera das coisas e as utiliza para seus fins é que a ‘instrumentalidade’ da fabricação, limitada e produtiva, se transforma na ‘instrumentalização’ ilimitada de tudo o que existe” (ARENDDT, 2008, p. 170).

⁶² “A vida em seu sentido não biológico (...) manifesta-se na ação e no discurso, que têm em comum com a vida o fato de serem essencialmente fúteis” (ARENDDT, 2008, p. 187).

⁶³ Evito, propositalmente, atribuir a Arendt o título de filósofa uma vez que a própria autora o recusava e preferia ser considerada uma teórica política.

seja, aquele que cedeu à instrumentalização ilimitada de todas as coisas e passou a ameaçar a própria permanência e utilidade do mundo para os homens. É sobre esse predomínio do *fazer*, suas origens e conseqüências, que Hannah Arendt se detém no último capítulo de *A condição humana*, intitulado “A *vita activa* e a era moderna”. Para compreender as formas inéditas de violência que surgiram com o totalitarismo mostram-se fundamentais os processos gestados na era moderna e descritos por Arendt como a seguir: inversão hierárquica entre *vita contemplativa* e *vita activa*; inversão dentro da *vita activa*, com a atividade da fabricação suplantando a ação; e posição mais alta da atividade do labor na ordem hierárquica da *vita activa* e na sociedade moderna.

A violência que se materializou no surgimento de verdadeiras fábricas de extermínio é fenômeno sem precedentes na história e algo que só foi possível porque a era moderna propiciou, como resultado do encolhimento atroz da esfera pública e da consequente impotencialização da faculdade da ação, a organização de regimes de governo altamente burocratizados que encapsularam os indivíduos, impedindo assim a constituição de uma base legítima de poder. O resultado extremo desse processo foi o poder totalitário. A seguinte formulação de Hannah Arendt sintetiza o modo como ela fundamentalmente entende o totalitarismo: “O poder, como concebido pelo totalitarismo, reside exclusivamente na força produzida pela organização” (ARENDR, 1989, p. 468). Impõe-se com o totalitarismo, portanto, um movimento que visa à unidade absoluta e que retira sua força não da pluralidade, condição a princípio inalienável da existência humana, mas justamente da tentativa de supressão desta⁶⁴. O resultado é a anulação das existências individuais e a consequente anulação de toda possibilidade de existência em comum entre os seres humanos. Pois a existência em comum só é possível quando cada um pode contar com o suporte e o reconhecimento da sua humanidade tanto pela presença dos que lhe são iguais quanto pela dos que lhe são diferentes. O totalitarismo anula as diferenças e reduz o ser humano à esfera biológica, suprimindo a sua face política, cujo fundamento é a liberdade, e substituindo-a pela mera aglomeração animal que caracteriza as outras espécies.

A experiência política do totalitarismo me parece, como já afirmei, estar no horizonte de referências empíricas apropriadas pela tetralogia de Gonçalo Tavares para a composição de um universo ficcional onde as relações humanas são drasticamente

⁶⁴ “O domínio total, que procura sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos como se toda a humanidade fosse apenas um indivíduo, só é possível quando toda e qualquer pessoa seja reduzida à mesma identidade de reações. O problema é fabricar algo que não existe, isto é, um tipo de espécie humana que se assemelhe a outras espécies animais, e cuja única ‘liberdade’ consista em ‘preservar a espécie’” (ARENDR, 1989, p. 488).

disfuncionais, onde a violência é o carro-chefe na convivência e onde, por conta disso, a legitimidade do exercício do poder está seriamente comprometida. A centralidade que o *fazer* ocupa nesse universo (o fazer simbolizado pela guerra, pela máquina, pela ciência e pela técnica) reforça, como vimos, a dinâmica violenta dessas relações, na medida em que esse fazer se volta contra o mundo comum, contra o espaço onde os seres humanos podem transitar e serem resguardados pela presença dos iguais e dos diferentes. O que preserva o mundo comum não é a atividade do fazer e nem a sua lógica instrumental de meios e fins, mas sim o cultivo das faculdades do pensar, do julgar e do querer – as quais compõem, segundo Arendt, a vida do espírito, a *vita contemplativa*⁶⁵. O cuidado com o mundo comum, (o *amor mundi*, na terminologia de Arendt) exige uma responsabilidade que é fruto da reflexão, do exercício do pensamento, que nos possibilita transcender os condicionamentos a que estamos sujeitos enquanto seres materiais.

A representação da guerra em *O Reino* se dá, portanto, à sombra da realidade histórica do totalitarismo e das formas inéditas de violência nele engendradas. É esta a chave de leitura que proponho e que encontra, na obra de Tavares, indícios formais de sustentação. Como principal desses indícios aponto a centralidade que o romance *Jerusalém*, aquele que dialoga mais explicitamente com a realidade do Holocausto nazista, ocupa na tetralogia. Se essa centralidade não é, por assim dizer, “geográfica” (pois num conjunto de quatro romances não há, por conta do número par, propriamente um centro), ela pode ser estabelecida de um ponto de vista temático. Pois a violência, enquanto elemento estrutural (quer dizer, um tema central que articula os demais) em cada um dos romances, é abordada em *Jerusalém* na sua forma mais radical: o horror, materializado nos campos de concentração, que desponta como uma preocupação central do protagonista Busbeck, além de ser essencial para a compreensão das existências desumanizadas e sem perspectiva de futuro dos demais personagens, Mylia,

⁶⁵ Podemos considerar que o pensar, o julgar e o querer são tão próprios à condição humana quanto as atividades da *vita activa* (o labor, o trabalho e a ação), embora historicamente poucos seres humanos tenham tido plenas condições de se dedicar a eles e desenvolvê-los a contento, em razão das exigências da esfera da necessidade. Nesse sentido, os relatos de Simone Weil sobre sua experiência durante um ano como operária são significativos pois, como alguém muito acostumada ao exercício do pensamento e da contemplação (Weil era filósofa e professora), ela nos mostra bastante vivamente o processo de sufocamento da reflexão produzido pela estafante rotina operária e pela constante e penosa busca pela subsistência a que a imensa maior parte das pessoas está submetida: “O esgotamento acaba por me fazer esquecer os verdadeiros motivos de minha estada na fábrica, torna quase invencível para mim **a tentação mais forte que esta vida inclui: a de não pensar mais**, o único meio de não sofrer com ela. Só no sábado de tarde e no domingo é que minhas lembranças voltam – farrapos de ideias! –, que me lembro de que sou *também* um ser pensante. Pavor que me domina quando constato a dependência em que me acho das circunstâncias exteriores: bastaria que elas me obrigassem um dia a um trabalho sem repouso semanal – o que, afinal de contas, sempre é possível – e eu me transformaria numa besta de carga, dócil e resignada (pelo menos para mim). Só o sentimento da fraternidade, a indignação pelas injustiças infligidas a outros permanecem intactos – mas até que ponto tudo isso vai resistir ao correr do tempo?” (WEIL, Simone *apud* BOSI, Ecléa (org.), 1979, p 79, grifo meu).

Ernst, Kaas e Hinnerk. Essa desumanização encontra paralelo na desumanização radical operada nos campos de concentração. Dessa forma, a fim de fazer entender, em toda a sua profundidade e possíveis desdobramentos, a violência mais ou menos “normal” (isto é, mais ou menos esperada) de um contexto de guerra (violência que ainda opera em termos de meios e fins) que aparece nos dois primeiros romances (*Um homem: Klaus Klump* e *A máquina de Joseph Walser*), a tetralogia remete o leitor para a violência radical que aparece em *Jerusalém*. Essa violência, sem qualquer outro objetivo que não a sua própria efetivação, se transforma em extermínio pelo puro extermínio – e, no totalitarismo, passa a integrar um movimento de expansão e domínio que tem por objetivo, igualmente, apenas a sua própria manutenção.

Em *Aprender a rezar na era da técnica*, que se segue a *Jerusalém*, temos de certa forma a colocação em prática, no âmbito da política institucional, dos mecanismos do horror que foram estudados por Theodor Busbeck no romance anterior. Esses mecanismos, que lá se referiam à violência exercida entre povos, operam agora na trajetória de um indivíduo. Lenz Buchmann e seu exercício da força como um fim em si, juntamente com sua vontade de chegar ao poder apenas para “operar a doença de uma cidade inteira e não de um único e insignificante ser vivo” (TAVARES, 2008, p. 93), parecem a incorporação de um movimento de expansão pela expansão, o qual resulta no exercício da violência como um fim, coisas que estão na base da constituição do movimento totalitário, o qual tem como traço distintivo o terror. E este, por sua vez, se materializou historicamente na experiência dos campos de concentração⁶⁶.

Referências

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Sobre a violência**. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

⁶⁶ Sobre o processo de concepção e redação das ideias contidas em *Origens do totalitarismo*, a biógrafa de Hannah Arendt, Elizabeth Young-Bruehl, assim relata, explicando o papel fundamental na caracterização do totalitarismo que Arendt atribui, nessa obra, aos campos de concentração: “(...) Arendt chegou à conclusão de que eram os campos de concentração que distinguiam fundamentalmente a forma de governo totalitária de qualquer outra. Os campos eram essenciais e únicos para essa forma de governo. Os campos de proteção e custódia dos imperialistas e os campos de internamento que existiram durante a Primeira Guerra Mundial e tanto antes quanto durante a Segunda Guerra, na Europa e nos Estados Unidos, eram instituições de um tipo fundamentalmente diferente. Arendt tomou consciência das similaridades entre o regime nazista e o regime de Stalin comparando o uso que ambos faziam dos campos de concentração: ‘Tanto a história nazista quanto a soviética proporcionam as provas para demonstrar que nenhum governo totalitário pode existir sem terror e nenhum terror pode ser efetivo sem campos de concentração.’ Essa percepção é a chave para a teoria do totalitarismo que Arendt desenvolveu em seu primeiro livro” (YOUNG-BRUEHL, 1997, p. 196).

_____. **Origens do totalitarismo.** Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BREPOHL, Marion (org.). **Eichmann em Jerusalém: 50 anos depois.** Curitiba: Editora UFPR, 2013.

TAVARES, Gonçalo. **Aprender a rezar na era da técnica** – Posição no mundo de Lenz Buchmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Um homem:** Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEIL, Simone. A *Ilíada* ou o poema da força. In: **A condição operária e outros estudos sobre a opressão.** Ecléa Bosi (org.). Tradução de Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 319-344.

_____. Diário da Fábrica (fragmentos). In: BOSI, Ecléa (org.). **A condição operária e outros estudos sobre a opressão.** Trad. de Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 73-94.

YOUNG-BRUEHL, Elizabeth. **Por amor ao mundo:** a vida e a obra de Hannah Arendt. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

FORCE AND TOTALITARISM IN APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA, A NOVEL BY GONÇALO TAVARES

Abstract

This paper analyses the representation of force and violence in the novel *Aprender a rezar na era da técnica – Posição no mundo de Lenz Buchmann*, the last of tetralogy by Gonçalo Tavares is *O Reino*. In a dialogue with the work of philosophers Hannah Arendt and Simone Weil, I present the relation of leading character Lenz Buchmann with work and technics, in which become evident the associations between totalitarian attitude and the supremacy of work to the detriment of other aspects of human condition, such as action (in the arendtian sense of political action), thinking and judging. In addition the dialogue between Tavares's literary representation of power and violence and Arendt's and Weil's interpretation of these phenomena seemed to me an interesting way to illustrate and understand the mutual construction of literature and other types of discourse. I hope this work may contribute to a better integration between literary studies and other fields of knowledge, mostly the so called humanities.

Keywords

Power. Violence. Totalitarianism. Gonçalo Tavares. Hannah Arendt.

Recebido em: 06/02/2018
Aprovado em: 12/06/2018

Língua e Linguagem na construção distópica de O Doador de Memórias

Alessandra Leles Rocha⁶⁷

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Resumo

O modo como a comunicação se estabelece entre os seres humanos é um indicativo importante sobre como a linguagem é percebida e compreendida pelas pessoas. Por isso, *O Doador de Memórias*, de Lois Lowry, através de uma construção distópica aborda temas de interesse humano, tais como, controle social, liberdade, direito de escolha e diferenças. Nessa interface criativa da ficção com a realidade é possível se estabelecer um novo olhar sobre a vida e suas relações sociais, de modo que os pensamentos e as conclusões do seu público leitor possam ser apurados de modo bem mais ameno se comparado ao peso de uma leitura cotidiana de jornal; mas que não perdem qualitativamente em termos de potencial transformador humano. Assim, esse artigo propõe uma análise crítica a partir da relação que se estabelece entre a língua, a linguagem e a literatura na composição das relações sociais e de poder presentes no livro.

Palavras-Chave

Literatura. Língua. Linguagem. Distopia.

67 Graduada em Letras, Habilitação em Inglês e Literaturas de Língua Inglesa, pela Universidade Federal de Uberlândia. Bacharel em Ciências Biológicas, pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Geografia (Área de Concentração: Análise, Planejamento e Gestão Socioambiental), pela Universidade Federal de Uberlândia.

Introdução

É inquestionável o papel da língua e da linguagem na construção social, permitindo a inserção humana neste ou naquele lugar, na medida em que conforme Bakhtin (1997) trata-se de um “fenômeno ideológico por excelência [...] o modo mais puro e sensível de relação social”. (BAKHTIN, 1997, p. 36)

Isso se explica, segundo Coelho e Mesquita (2013), porque:

A língua envolve todas as ações e pensamentos humanos e possibilita ao indivíduo exercer influências ou ser influenciado pelo outro, desempenhar seu papel social na sociedade, relacionar-se com os demais, participar na construção de conhecimentos e da cultura, enfim, permite-lhe se constituir como ser social, político e ideológico. (COELHO; MESQUITA, 2013, p. 26)

E ainda acrescentam que:

a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicado* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. (Bakhtin, 1997, p.41 apud COELHO; MESQUITA, 2013, p.33).

Nesse sentido, o semiolinguista russo Roman Jakobson baseou suas teorias na compreensão de que a linguística tinha “o direito e o dever de empreender a investigação da arte verbal em toda a sua amplitude e em todos os seus aspectos” (JAKOBSON, 1995, p.161). O que o teórico resume no papel da poética, ou seja, a “análise científica e objetiva da arte verbal” (JAKOBSON, 1995, p.121), a qual pretende buscar “as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais” (JAKOBSON, 1995, p.119).

Assim, na primeira metade do século XX, “Emerge a ideia de que a literatura deve ser definida como modalidade específica da linguagem verbal, relacionando-se com a linguística” (LOPES, 2010, p.3). No entanto, não se pode desconsiderar que se a linguagem literária é resultado de uma função específica da linguagem verbal, ela também é a *mimesis*, ou seja, é a arte que imita pela palavra. Isto quer dizer que a literatura imita a vida e esta está, portanto, continuamente a ser interpretada.

Daí, a imensa importância do discurso literário como instrumento decisivo para a assimilação e difusão de uma cultura, de uma identidade. Conforme constata Antônio Candido, na obra *A literatura e a formação do homem* (1972), a principal função da literatura

diz respeito a esse caráter humanizador, o qual significa expressar o ser humano, mas também, agir na sua formação.

Diante disso, Brito (2010) explica que:

é por meio da leitura que podemos formar cidadãos críticos, uma condição indispensável para o exercício da cidadania, na medida em que torna o indivíduo capaz de compreender o significado das inúmeras vozes que se manifestam no debate social e de pronunciar-se com sua própria voz, tomando consciência de todos os seus direitos e sabendo lutar por eles. (BRITO, 2010, p.1-2)

A literatura vem, portanto, através dos tempos, cumprindo seu papel de entretenimento e cultura; mas sem perder a intenção de colaborar e de manifestar com o debate social. É como explica Lopes (2010):

A obra literária apresenta dois valores fundamentais: o valor de significado – semântico; o valor formal – de expressão linguística. “O valor do significado está essencialmente radicado na ficção, no suceder fictício; o valor da expressão está essencialmente radicado na linguagem. Sem intenção estética aplicada à linguagem não existe literatura, porque não há dimensão artística” (MENEZES, 1993: 13). (LOPES, 2010, p.7)

Nesse contexto, Araújo (2011), então, manifesta que:

Vivemos um período de total metamorfose. Com a revolução científica e tecnológica o mundo se reorganiza numa velocidade impressionante e isso nos obriga a aprender a lidar com as incertezas. O futuro é totalmente incerto e como consequência há um aumento no número de utopias e distopias acerca da realidade que ainda não se realizou. (ARAÚJO, 2011, p.3)

Assim, a utopia e a distopia concorrem no imaginário humano por meio dos simbolismos que interferem nos sentidos, estabelecendo uma possibilidade de ressignificar o real. De acordo com Durand (1997 apud ARAÚJO, 2011, p.5), o imaginário é o “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *Homo sapiens*. Por isso, Araújo destaca que “o imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade”. (ARAÚJO, 2011, p.5)

Foi no trânsito desses simbolismos que no século XVI surgiu o termo utopia, no qual se pretende desenvolver um discurso entre um real que se rejeita e um ideal que se espera e se deseja. Tal proposta foi desenvolvida pelo teórico inglês Thomas Morus, na obra *Utopia*, na qual, a partir da chegada do ser humano civilizado num paraíso natural esta ilha seria o lugar ideal para a construção da sociedade perfeita, visto que ele estabelece modelos socioeconômicos que não existem e não teriam sustentação para prosperar.

Então, no século XX, surge a distopia ou utopia negativa, como marca da sociedade contemporânea, refletindo características tais como:

costumam explorar moralmente os dilemas presentes que refletem negativamente o futuro, oferecem crítica social e apresentam as simpatias políticas do autor, exploram a estupidez coletiva, o poder é mantido por uma elite pela somatização e consequente alívio de certas carências e privações do indivíduo, possuem discurso pessimista, raramente “flertando” com a esperança. (ARAÚJO, 2011, p.6)

O primeiro uso conhecido da palavra *distopia* apareceu num discurso ao Parlamento Britânico por Gregg Webber e John Stuart Mill, em 1868, referindo-se a um lugar oposto à utopia, ou seja, um lugar ruim.

Portanto, utopia e distopia se diferem na medida em que a primeira ideia é uma projeção factível de um futuro ideal, enquanto a segunda, a previsão de futuro é pior que o presente, dado o terrível projeto coletivo de sociedade existente; servindo como importante alerta de reflexão crítica.

Segundo Hilário (2013, p.201), “o gênero da distopia em particular, emerge como dispositivo de análise radical da sociedade, cujo objetivo é analisar os efeitos de barbárie que se manifestam em determinado tecido social”, acrescentando que:

a literatura não é vista como reflexo mecânico da sociedade, mas sim como um modo de experienciar determinado contexto social, ao mesmo tempo dele fazendo parte como também o construindo: “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). (HILÁRIO, 2013, p.203)

Além disso, o autor expressa a importância desse gênero quando afirma que “a possibilidade de pensar criticamente acerca da nossa *barbárie comum* é aberta por estas distopias” (HILÁRIO, 2013, p.213). Por isso, não é sem razão que muitas obras têm sido destinadas a esses dois gêneros, utopia e distopia.

Pavlovski (2005) justifica, então, que “A inquietação com os desajustes da realidade social constantemente motiva pensadores e artistas a buscar alternativas que apontem para a possibilidade de uma reestruturação, profunda senão completa, das relações entre indivíduos e sociedade”. (PAVLOVSKI, 2005, p.1)

No caso da literatura utópica pode-se citar como exemplos, *A Utopia Moderna* (1905) - H. G. Wells, *Peter e Wendy* (1911) - James Matthew Barrie, *Herland* (1915) - Charlotte Perkins Gilman, e *Horizonte Perdido* (1933) - James Hilton. Em relação à literatura distópica h *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1949) – George Orwell, *O Conto da Aia* (1985) - Margaret Atwood, *O doador de memórias* (1993) - Lois Lowry, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) – José Saramago, e *Jogos Vorazes* (trilogia) – Suzanne Collins.

O que leva a literatura, então, a desenvolver tal interesse está relacionado ao fato da dificuldade social em compreender a chamada *crise de identidade*, que “é vista como parte

de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2006, não paginado).

Conforme explica Zygmunt Bauman, em seu texto *Identity in the Globalizing World (Identidade do Mundo Globalizado)*, o problema de homens e mulheres em relação às identidades se volta, sobretudo, suas escolhas e como elas podem ser reconhecidas pelas pessoas ao redor, o que gera a determinação de um padrão social por uma autodeterminação compulsiva e obrigatória.

Assim, Rezende (2007) considera que:

houve um rompimento da lealdade, construída historicamente, entre o Estado e a nação. Sem essa lealdade ocorrem modificações significativas até mesmo do ponto de vista institucional. O Estado teria seu poder sucessivamente fragilizado, quando não implodido, pelos novos poderes globais que se assentam, justamente, na extraterritorialidade. Desse modo, o Estado, nas condições atuais, não responde às demandas da nação, mas sim às demandas desse poder global que não admite, de modo algum, que a ação do Estado privilegie a nação ao invés dele. (REZENDE, 2007, p.12-13).

Então, quando a literatura propõe um olhar totalmente contrário a tudo isso, como no caso das utopias e distopias, a capacidade de perceber o que de fato acontece se amplia e o leitor estabelece a sua própria reflexão. Isso acontece porque, segundo Lopes (2010):

Lembremos que a obra literária “só adquire efectiva existência como obra literária, como objecto estético, quando é lida e interpretada por um leitor, em conformidade com determinados conhecimentos, determinadas convenções e práticas institucionais” (SILVA, 2007: 33). Isto quer dizer que o texto literário enquanto objecto estético exige a intervenção de um leitor, de um receptor. [O autor, criador e produtor de ideias, escreve para um público “virtual”, para uma amálgama de seres desconhecidos. No entanto, este público potencial pode ser definido, segundo Francis Vanoye, “dentro de certos limites traçados”, a saber: pelo autor, pelo género, pelo tipo de distribuição e produção, pelo canal e/ou pelo conteúdo (VANOYE, 1991: 137)]. (LOPES, 2010, p.8)

Dentre tantas reflexões promovidas pela leitura da obra *O doador de memórias*, da autora Lois Lowry, está a importância da língua e da linguagem na composição das relações sociais e de poder. O modo como a comunicação se estabelece entre os seres humanos é um indicativo muito importante sobre como a linguagem é percebida e compreendida pelas pessoas.

Portanto, tendo em vista todas essas possibilidades de análise e interpretação, esse artigo se concentra no aspecto linguístico da construção literária de *O doador de memórias (The Giver)*, pela autora Lois Lowry.

Distopia em *O doador de memórias*

Nascida em Honolulu, Havaí, em 1937, Lois Lowry, iniciou sua carreira literária em 1977, publicando *A Summer to Die*. Dois anos depois, *Autumn Street*. Em 1989, ganhou destaque com *Number of Stars*, um livro que explora a invasão nazista da Dinamarca durante a Segunda Guerra Mundial.

Mas foi em 1993, com a ficção utópica e distópica *The Giver* (*O Doador de Memórias*) que Lowry ganhou a Medalha Newbery (1994) pelo romance. Ao longo dos anos, Lowry adicionou a sua escrita sobre um futuro distópico *Gathering Blue* (2000), *The Messenger* (2004) e *Son* (2012).

Aos 80 anos, Lowry divide seu tempo entre sua casa em Cambridge, Massachusetts e sua fazenda do século XIX em New Hampshire. Ela escreve por cerca de cinco horas por dia, trabalhando em mais de um projeto por vez.

Ainda que seus livros tenham conteúdo e estilo variado há em todos eles uma referência importante às conexões humanas, o que facilita o trânsito pelo gênero da utopia e da distopia.

No caso de *O doador de memórias*, essa conexão se materializa a partir do cuidado que a autora dispensa na escolha do léxico e o modo como é empregado, como formas de garantir a facilidade de construção das ideias utópicas e distópicas.

Isso possibilita uma maior clareza de compreensão das ideias e intenções a serem manifestas pelas personagens. Como ocorre, por exemplo, em “[...] ele se deu conta de que “assustado” era uma palavra errada para definir seus sentimentos, agora que dezembro estava quase chegando. Era um adjetivo forte demais” (LOWRY, 2014, p.8).

Além disso, no que diz respeito à escolha lexical há uma força que representa a organização social, nessa obra de ficção; sobretudo, na designação das funções de cada personagem na trama, dispensando na maioria das vezes a utilização de nomes próprios para identificá-los.

Esse grau de impessoalidade proposto pela obra nos remete à ideia da perda de uma identidade individual para a formação de uma identidade coletiva. Isso porque, tal movimento favorece a manutenção do equilíbrio e do controle social proposto na distopia, onde a língua se constitui um instrumento decisivo para a assimilação e difusão de uma cultura, de uma identidade única.

No entanto, esse ideário vem de certa forma confrontar o que de fato vem se desenvolvendo na sociedade mundial a partir do século XIX, ou seja, as sociedades modernas eram por definição sociedades de constante, rápida e permanente mudança, na qual a modernidade não era apenas uma impiedosa quebra com alguma condição preexistente, mas

por um processo sem fim de rupturas internas e fragmentações dentro dela mesma; até que as sociedades pós-modernas surgiram cortadas através de diferentes divisões sociais e antagonismos sociais os quais produzem uma variedade de diferentes posições de sujeito para os indivíduos, como por exemplo, as identidades.

Assim, *O Doador de Memórias* transita pelos caminhos da utopia e da distopia para explicar os riscos que se escondem na construção de uma “sociedade perfeita”. E nesse contexto, há uma reafirmação do significado dos ritos de passagem e iniciação para a manutenção da equidade social.

– Quando eu era um Onze como você, Jonas – disse seu pai –, fiquei muito impaciente enquanto esperava pela Cerimônia de Doze. São dois dias muito compridos. Lembro que gostei da Cerimônia de Um, como sempre, mas não prestei muita atenção às outras cerimônias, exceto à da minha irmã. Ela se tornou uma Nove naquele ano e ganhou a sua bicicleta. Eu a vinha ensinando a andar na minha, embora oficialmente não pudesse fazer isso. (LOWRY, 2014, p.17)

E essa é uma questão interessante para se pensar a realidade do século XXI, na medida em que, segundo Lima (2007),

De acordo com Berger e Luckmann (2004), a perda dos rituais de passagem e iniciação, no qual “o apoio social do sentido impedia que as mudanças constituíssem choques profundos ou, até mesmo, ameaça existencial para a pessoa” (p. 66), foi responsável pela criação de novas instituições de produção e comunicação de sentido, como por exemplo, as mídias e as instituições intermediárias. (LIMA, 2007, p.614).

Outro aspecto importante desse ideário de “sociedade perfeita” está no controle sofrido por ela e manifestado pela palavra *Mesmice*, a qual pode ser explicada como um processo de alienação e subordinação daqueles indivíduos. Tanto que o personagem Doador a utiliza várias vezes durante o treinamento da personagem Jonas,

– Nosso povo fez essa opção, a opção de ir para a Mesmice. Antes do meu tempo, antes do tempo anterior ao meu, muito tempo atrás. Desistimos das cores quando desistimos do sol e acabamos com as diferenças. – Calou-se e ficou pensando um instante. – Adquirimos controle sobre muitas coisas. Mas tivemos de abrir mão de outras. (LOWRY, 2014, p.99-100)

Lois Lowry também faz questão de estabelecer para o leitor a distinção entre a sociedade, na qual se passa a história e outra, a qual ela denomina Alhures², cujo entendimento permeia a subjetividade, o imaginário das personagens.

– Do mundo inteiro? – perguntou. – Não compreendo. Quer dizer, não só nossas? Não só da comunidade? Até de Alhures? – Sua mente tentou assimilar o conceito. –

² Em outro lugar. (FERREIRA, A.B. de H. Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa. Coordenação de edição Marina Baird Ferreira. 8.ed. Curitiba: Positivo, 2010. 960p.)

Desculpe, senhor. Não estou compreendendo. Talvez eu não seja inteligente o bastante. Não sei o que quer dizer quando diz “o mundo inteiro” nem “gerações antes dele”. Pensei que só nós existíssemos. Achei que só existisse o agora. (LOWRY, 2014, p.82).

O fato da sociedade em que a personagem Jonas vive busca manter os sentimentos, as palavras e as ações sob controle total para que haja uma coexistência plenamente harmoniosa e pacífica estabelece, portanto, a impossibilidade da diferença. Desse modo, quaisquer falhas, incapacidades ou deslizes culminariam no procedimento de *dispensa*, ou seja, os indivíduos eram banidos daquela “sociedade perfeita”.

– Fiquei assustada, também, por ele – admitiu. – Vocês sabem que não existe uma terceira oportunidade. As regras dizem que, se ocorrer uma terceira transgressão, a pessoa simplesmente tem de ser dispensada.

Jonas estremeceu. Sabia que isso de fato acontecia. Havia um menino em seu grupo de Onze cujo pai fora dispensado anos atrás. Ninguém jamais comentava o assunto; a desonra era inexprimível, difícil de imaginar. (LOWRY, 2014, p.13).

Mas, se a *dispensa* seria uma desonra, o fato de ser escolhido como o *Recebedor de Memória* era exatamente o contrário. No entanto, tal honraria não isentava o escolhido da responsabilidade e da dor contidas na função, como explica o *Doador de Memória*, “– Honra – disse ele em tom firme. – O que me concederam, o que possuo, é uma grande honra. Como você. Mas vai descobrir que isso não é o mesmo que ter poder” (p.88).

Posteriormente, durante um diálogo entre o *Doador* e o *Recebedor* essa ideia começa a ser mais bem explicada, partindo-se da questão do risco de *escolher*.

– Mas agora que consigo ver cores, pelo menos de vez em quando, andei pensando: e se pudéssemos mostrar a ele coisas de cores vivas, vermelhas, amarelas, e ele pudesse *escolher*? Em vez da Mesmice.

– Ele poderia fazer escolhas erradas.

[...]–Não é seguro? – sugeriu o Doador.

– Decididamente, não é – afirmou Jonas, cheio de convicção. – Imagine se pudessem escolher seu cônjuge? E escolhessem *errado*? –E prosseguiu, quase rindo da ideia absurda: – Ou se pudessem escolher o próprio *cargo*?

– Seria assustador, não é? –disse o Doador. (LOWRY, 2014, p.102)

Assim, por tudo que foi apresentado até aqui é que se torna possível ratificar a relevância da língua e da linguagem para a construção literária, como explica Pantaleoni (2011),

Toda a literatura que se ocupa com as questões humanas necessita dos recursos da representação disponíveis na linguagem. Aquele que não domina a linguagem escreve pelas bordas. Mais ainda: sem o domínio da linguagem torna-se improdutivo articular aquilo que se supõe como o *a-se-pensar*. De posse de uma linguagem rasa e puída, nem mesmo se torna viável investigar o legado das histórias das ideias. E menos ainda se torna possível imaginar qualquer horizonte de sentido. (PANTALEONI, 2011, não paginado)

Portanto, ao final do livro de Lois Lowry essa tessitura organizada com tanta racionalidade consegue impregnar o leitor com cada palavra, cada expressão de linguagem, como se as personagens se apropriassem do discurso para o inquietar de alguma forma.

Conclusão

“Penso, sobretudo – nesta primeira década do século XXI – que o estado atual dos estudos de linguística e de literatura podem complementar-se no objeto que constroem, e no modo por que interrogam este objeto que constroem”.
(Lajolo).

O século XXI tem exposto pessoas de todas as faixas etárias, gêneros, etnias e classes sociais a uma infinidade de situações conflitantes que precisam ser mais bem compreendidas e ressignificadas, para que não culminem em impactos de proporções inimagináveis. Este é um tempo, o qual Zygmunt Bauman (2001, 1998) define como *modernidade líquida*, e o caracteriza pelo desapego, a provisoriedade e o acelerado processo da individualização; ou seja, um tempo de liberdade, ao mesmo tempo, de insegurança.

O que, segundo Cavalcanti e Pereira (2010), pode ser complementado pelo fato de que

Vivemos numa sociedade que dialoga pouco, mas que fala muito consigo mesma, que não consegue efetivamente, colocar-se na pele do outro. E essa é uma possibilidade que a literatura nos dá. A literatura nos mostra como vive outra gente, como pensa, como sente. Nesse sentido, a literatura possibilita um alargamento de horizontes, já que oportuniza aos indivíduos uma posição crítica a diversidade vivenciada pelo leitor. (CAVALCANTI; PEREIRA, 2010, p.427-428)

Por isso, através de uma linguagem simples e objetiva, embora demonstrando extremo cuidado, Lois Lowry em sua ficção utópica-distópica, *O Doador de Memórias*, oferta ao leitor um novo viés de análise crítico-reflexiva, oriundo do entretenimento cultural. Assim, Hilário (2013) propõe que a distopia

possa ser utilizada como instrumento de reflexão acerca dos “efeitos de barbárie” que nos cercam na contemporaneidade. Mattéi (2002, p. 13) compreende estes efeitos como a perda do sentido no campo da cultura, da política, da arte, da educação etc. Assim, de acordo com este autor, há efeito de barbárie sempre que uma ação, uma produção ou uma instituição não elabora mais o sentido, mas o destrói ou consome. (HILÁRIO, 2013, p.212)

Nessa interface criativa da ficção com a realidade é possível se estabelecer um novo olhar sobre a vida e suas relações sociais, de modo que os pensamentos e as conclusões do seu público leitor possam ser apurados de modo bem mais ameno se comparado ao peso de

uma leitura cotidiana de jornal; mas que não perdem qualitativamente em termos de potencial transformador humano.

É como explicam Cavalcanti e Pereira (2010),

A literatura tem uma natureza perturbativa e geradora de inquietações. Nutrindo-se da tradição ou da inovação, ela propõe diferentes e até ousadas concepções de mundo; transita pela esfera do real –, expressando-o e interpretando-o –, e do possível, indo além, ao plano do imaginário. A complexidade do texto literário, que se reflete no seu aprofundamento filosófico, existencial e social, aceita o acaso, a criatividade e o inesperado como componentes do processo de vida social, questiona a linearidade das ações humanas e atua com base em redes que simultaneamente separam e unem conhecimentos, em sistemas de organização abertos que permitem a ampliação e aprimoramento do ser individual e socialmente. A literatura compete a emancipação da humanidade de suas amarras naturais, religiosas e sociais. Esse papel está diretamente relacionado à experiência da leitura. A leitura crítica e reflexiva pode libertar o leitor de adaptações, prejuízos e apertos de sua vida prática, obrigando-o a uma nova percepção das coisas. A literatura tem uma função emancipatória do leitor, no sentido de que a compreensão do mundo repercute também em suas formas de comportamento social. (CAVALCANTI; PEREIRA, 2010, p. 428)

Essa percepção decorre especialmente do modo como as relações entre a literatura, os aspectos linguísticos e a língua tecem entre si. Porque, segundo Lopes (2010),

O texto literário é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura) e diferente de todos (pela linguagem); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de uso de uma linguagem) e diferente de todos (pela procura de uma forma e estrutura peculiares); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem) e diferente de todos (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem). (LOPES, 2010, p.11)

Como considera Sant’Ana (201-, p.1), “a linguagem é instrumento fundamental para as relações humanas e a produção de cultura, é nela, por meio dela, que o homem lê o mundo e a própria história” Verifica-se, portanto, que na leitura do texto literário deve haver sempre o exame atencioso do que estabelece suas funções e valores, de modo que se possa romper o modo convencional de perceber e de julgar a si, as artes e o mundo.

Referências

ARAÚJO, R. B. de. A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. **Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade**, São Carlos, SP, v.2, n.1, p.2-11, Jan./Jun. 2011.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8.ed. São Paulo : Hucitec, 1997.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Identity in the Globalizing World**. Disponível em:<
https://www.corwin.com/sites/default/files/upm-binaries/24493_01_Elliott_Ch_01.pdf>.
Acesso em: 10 jun. 2017.

BRITO, D. S. de. A importância da leitura na formação social do indivíduo. **Revela**, Praia Grande, a.4, n.8, Jun. 2010. Disponível em:<
http://www.fals.com.br/revela12/Artigo4_ed08.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2018.

CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. In: *Ciência e cultura*. São Paulo. USP, 1972.

CAVALCANTI, L. M. D.; PEREIRA, C. M. O valor e a importância da literatura para a formação do homem: dois autores, Machado de Assis e Manuel Bandeira. **Revista Travessias**, v.10, p.425-439, 2010.

COELHO, L. P.; MESQUITA, D. P. C. de. Língua, Cultura e Identidade: Conceitos intrínsecos e interdependentes. **ENTRELETRAS**, Araguaína/TO, v.4, n.1, p.24-34, jan./jul.2013.

FERREIRA, A.B. de H. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Coordenação de edição Marina Baird Ferreira. 8.ed. Curitiba: Positivo, 2010. 960p.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, 102p.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: A Distopia como ferramenta de análise radical da Modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em:< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2013v18n2p201/25995>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 118-162.

LAJOLO, M. Literatura, Linguística e Linguagem: uma questão de diferença. **Revista da ABRALIN**, Maceió, v.10, n.2, p.197-210, Jul./Dez. 2011.

LIMA, A. F. de. Para a Reconstrução dos conceitos de Massa e Identidade. **Universitas Psychologica**, Bogotá, v.6, n.3. p.613-622, set./dez. 2007.

LOPES, P. C. **Literatura e linguagem literária**. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010. Disponível em:< http://bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1785>. Acesso em: 08 jan. 2018.

PANTALEONI, C. **Literatura e linguagem**. 17 jun. 2011. Disponível em:<
<http://8inverso.com.br/2011/06/literatura-e-linguagem-por-cassio-pantaleoni/>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

PAVLOVSKI, E. **1984-** A distopia do indivíduo sob controle. 2005. 285f. Dissertação (Estudos Literários) - Pós-Graduação em Letras - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

REZENDE, M. J. de. A globalização e os desafios da ação política num contexto de concentração de riqueza e de poder: as reflexões de Zygmunt Bauman e as de Celso Furtado. **Revista Estudos Sociais**, México, v.16, n.30, p.7-44, jul./dez. 2007.

SANT'ANA, J. A. **A importância da literatura na formação do homem.** Teatro e literatura dramatizada: uma perspectiva de leitura. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/336-4.pdf>>. Acesso em: 08 Jan. 2018.

SPEECH AND LANGUAGE IN DYSTOPIC CONSTRUCTION OF THE GIVER

Abstract

The way in which communication is established among human beings is a very important indication of how language is perceived and understood by people. For this reason, *The Giver*, by *Lois Lowry*, through a dystopic construction, deals with topics of human interest, such as social control, freedom, right of choice and differences. In his creative interface of fiction with reality it is possible to establish a new look at life and its social relations, so that the thoughts and conclusions of its readership can be verified in a much more pleasant way compared to the weight of a reading daily newspaper; but which do not lose qualitatively in terms of human transformative potential. Ths, this article proposes a critical analysis based on the relationship between speech, language and literature in the composition of social relations and power present in the book.

Keywords

Literature. Speech. Language. Dystopia.

Recebido em: 16/02/2018
Aprovado em: 10/04/2018

Gramsci and Literature in the Anglophone World⁶⁸

Nicole Gounalis⁶⁹
Stanford University

Abstract

The current study analyzes Gramsci's reflections on literature, focusing on recent research and with an emphasis on North American culture. Gramsci's influence is brought out and analyzed in the following works: *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. an important collection of critical theory, and the debate between Marco Roth and Joseph North over the crisis in North American literary studies in a recent issue of the magazine *n+1*. Gramsci's thought can provide a solution to the methodological difficulties outlined in *n+1*. Showing his engagement with questions that have been examined in our own time by the theorists Judith Butler, Ernesto Laclau, and Slavoj Žižek, Gramsci presents a critical vision which puts universality and contingency in relation to one another. Gramsci's concept of hegemony – the subject of many different interpretations starting at the end of World War II – can, in fact, be understood as an unconscious structuring force that is continuously active. The relationship between politics and culture, from this perspective, becomes an effort to construct a counter-hegemony, which is characterized by a sense of redemption in the face of the dominant powers. In thinking about art and literature, Gramsci elaborates an original and innovative approach, in which the binary coordinates of western thought are abandoned in favor of contingency.

Keywords

Gramsci. Literature. Hegemony. Anglophone context.

⁶⁸ This article appeared in Italian translation in the journal "Mosaico Italiano". This is the original English version of Nicole Gounalis' reflections on Gramsci and his ongoing relevance in the Anglophone context

⁶⁹ Nicole Gounalis holds a Ph.D. in Italian Literature and Culture from Stanford University. She has taught courses on Italian literature through the lens of major trends in literary aesthetics, with an emphasis on the experimental and avant-garde. She has also taught contemporary Italian culture from the perspective of contemporary social, political and economic crises, focusing on different aesthetic approaches and their expression in works of literature and film. Her research interests include literary criticism and aesthetics in the thought of Antonio Gramsci, Italian avant-garde movements in literary and visual culture from Futurism to the present, and the relationship between aesthetics and politics. She has published articles in "Pirandello Studies" (*Gramsci on Pirandello: From Theatre Criticism to The Prison Notebooks*, with Yuri Brunello, v. 37, p. 90-100, 2017) and "Italian Studies" (*Antonio Gramsci on Italian Futurism: Politics and the Path to Modernism*, <https://doi.org/10.1080/00751634.2018.1499845>).



Portrait of Antonio Gramsci⁷⁰

“The philosophers have only interpreted the world, in various ways; the point, however, is to change it.” (MARX, 2002). This quote from Marx’s *Theses on Feuerbach* in turn becomes, most famously in the *Quaderni del carcere*, the impetus for much original thought by the imprisoned Antonio Gramsci. The challenge posed by this deceptively simple axiom goes beyond arriving at the right relation between theory and praxis, and Gramsci’s unique contributions to this long-standing debate; its resonance can also be traced if we view it as an entry point into the world of Gramsci studies and Gramsci’s own reception history. While Gramsci hewed to the importance of both interpreting and changing the world, and offered novel frameworks and possibilities for doing so, the transformative power of his ideas has been limited by multiple factors.

⁷⁰ Available in: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci#/media/File:Gramsci.png.

Let me explain: Gramsci is well-recognized as an intellectual giant of the twentieth-century, and as a central part of the academic and philosophical genealogy of what is known as cultural studies. This is not a matter of debate. However, the loose translation and dissemination of many Gramscian concepts and keywords—hegemony, organic intellectual, national-popular, historic bloc, subaltern, etc.—alongside a strategic marshaling of Gramsci’s authority by the PCI (and other political groups) in the complicated world of Italian politics after World War II, has led to an uneven general understanding of Gramsci’s actual texts and the trajectory of his thought over time. The textual and philological challenges of publishing the *Quaderni del carcere* have been myriad, including the politicized editing process initially undertaken in the late 1940s and early 1950s. These challenges continue to be visible in the still-ongoing work to publish the *Edizione Nazionale*: definitive editions of all of Gramsci’s writings in the original Italian. When it comes to the strategic usage of Gramsci, the main debates have centered around what Gramsci means by the term civil society in his reorientation of the traditional Marxian relationship between base and superstructure. Often enough, this new emphasis on culture and civil society has been misread and taken to indicate a weakened Marxist commitment, or a kind of creeping liberalism. Despite this, however, Gramsci’s ideas, most notably his specific concept of hegemony, have still been disseminated as radical thought, and as such have currency in the international world of critical theory and cultural studies, even where they have not sufficiently been digested in their original context.

Perhaps the best illustration of this partial reception can be found in the volume *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, first published in 2000 and republished in 2011 by the fabled press Verso Books⁷¹. The book consists of questions the scholars Judith Butler, Ernesto Laclau, and Slavoj Žižek pose to one another and answer in turn; as one can imagine from the title of the book, the questions begin with a consideration of Laclau’s theory of hegemony, which comes from his own reading of Gramsci, and its relationship to the poststructuralist turn in critical theory and the implications of its view of subjectivity for the political realm, as exemplified primarily by Jacques Lacan and Jacques Derrida. It is not that Gramsci is absent from the conversation; on the contrary. However, it becomes clear, even in Laclau’s analysis, that Gramsci’s writings, unlike those of Hegel, Foucault, and Kant, function more as a pretext for the articulation of other ideas, rather than a shared background interpreted variously over time and by different thinkers. In a sublime kind of irony, then, Gramsci’s theory of hegemony, despite the best efforts of Laclau

⁷¹ New York: Verso Books, 2011.

in this volume and those of other academics and public intellectuals over time, has not achieved sufficient visibility as a frame of reference in its own right. Crucially, the fate of Gramsci's work is also the same in the discipline and institutions of cultural studies in the United States, and Gramsci's absence from them, except as a figurehead: a curious combination of both presence and absence.

Cultural studies, although often understood as an academic discipline, is best understood as denoting a methodology: an approach to the study of texts, objects, and social practices that foregrounds their relationship to dynamics of power. As such, the development of cultural studies has relied upon, and continues to make use of, an understanding of 'hegemony' and 'the subaltern' originally filtered through, among others, Stuart Hall and the Birmingham School, and Gayatri Chakravorty Spivak and the Subaltern Studies Group. Gramsci's ideas, in this sense, function more as legitimations for collapsing the distinction between culture and politics than as concepts pulled from a body of texts worthy of study in their own right. What has been taken from Gramsci's heterodox Marxism is the situating of culture as a site of political struggle, and as the battleground where political consensus is enforced. Therefore, to speak of Gramsci and literature, especially in the Anglophone context, initially seems a bit odd; the general wisdom is that Gramsci has little to offer for literary analysis that has not already been subsumed under the updated category of 'cultural production'. In fact, however, careful study of Gramsci's writings, from all major periods of his life, reveals sustained engagement with and careful attention to questions of literary criticism and aesthetic analysis, both in their own right and in their relation to politics and power.

The work of recuperating this engagement has been undertaken by scholars in the United States, Italy, and, indeed, all over the world, including Walter L. Adamson, Joseph Buttigieg, Alessandro Carlucci, Marco Gatto, Renate Holub, and Peter Ives. There is not space here, unfortunately, to examine that research in all the detail that it deserves. It should also be said that the gap between academic research, or the work of the scholar-intellectual, and the public realm of popular culture, or the world of 'common sense', is one of the distinctions at stake in this discussion. For that reason, I am taking into consideration here both academic contributions and those aimed at a general, educated audience. What can be accomplished through this look at Gramsci and cultural studies in the United States, however brief and exploratory, is a sketch of why recuperating Gramsci's conception of aesthetics matters, and what it can offer to those interested in Gramsci, as well as to those more broadly interested in art, culture, and politics, and the way all three realms intersect. One way of doing

so, as I shall demonstrate, is by looking at what Gramsci might have to offer to current debates surrounding literary studies and the positions it stakes out vis-à-vis the nexus of politics and culture.

In the American leftist literary journal *n+1*, a recent review essay by Marco Roth entitled “Tokens of Ruined Method” (subtitled “Does literary studies have a future?”), begins by outlining Roth’s evaluation of Joseph North’s 2017 *Literary Criticism: A Concise Political History* (ROTH, 2017, 179-189.). North’s book argues for a realignment of aesthetics and politics in literary criticism by tracing the history of Anglophone literary scholarship in the twentieth-century, following the bifurcating paths of what he terms “an institutional program of aesthetic education,” most closely associated with the New Criticism, and “the historicist/contextualist paradigm,” which can otherwise be understood as the methodology of cultural studies referenced above. The rise of cultural studies in the academy has coincided with the worldwide rise of neoliberalism, which has led, in the United States, to a growing crisis of adjunct and precarious academic labor. As Roth puts it, the animating question here is “what has allowed for this unholy symbiosis of leftist content and neoliberal form,” in which an increasingly professionalized professoriate produces evermore ‘radical’ knowledge, meant to act in the world but somehow merely reinforcing the status quo.⁷² Roth, breaking with North’s more tepid calls for marrying criticism to scholarship, ends by agitating for a re-engagement with pedagogy and the possibilities of teaching, both inside and outside the university. I share Roth’s evaluation of our contemporary moment, in which, contra North, the way forward is not better knowledge, but rather a reconsideration of what, and how, we know.

It may not be immediately clear what this might have to do with Gramsci. Roth and North both, in different ways, acknowledge the existence of some kind of impasse in the world of Anglophone literary studies and attribute it to the rise of the cultural studies paradigm, and the way this paradigm rewards the production of knowledge over aesthetic contemplation and cultivation. What I would like to point out is that in Gramsci’s own thought, we can find a way out of what has been signposted as an impasse; there is no other imagined outcome for what is normally understood as an essential opposition between these two modes, while such an opposition does not, ironically, exist for Gramsci. Furthermore, Gramsci is known for his interest in, and contributions to, radical pedagogy and the possibility and necessity of alternative forms of education. This can be seen in the recent and ongoing

⁷² “Tokens” 185.

scholarship on Gramsci and education, most prominently in the work of John Holst, Peter Mayo, and Nico Pizzolato, among others.

For Gramsci, in an echo of the concerns raised by Butler, Laclau, and Žižek in their book (as referenced above), the central problem is one of universality and contingency. As it is often rather bluntly applied, ‘hegemony’ is understood as an unconscious, oppressive structuring force that is eternally operative. However, in a more nuanced understanding of Gramsci, the concept of hegemony is an explanation of how power structures in politics and society work: the goal is to build a counter-hegemony which itself is not free from further challenges to its control via consensus. The work of politics and culture is to build and sustain a responsible, liberating counter-hegemony to the dominant form. In considering works of art, Gramsci pioneers a similar approach, in which strictly binary modes of thinking are abandoned in favor of a framework capable of accommodating contingency, but without sacrificing rigor. There is one notebook among the *Quaderni del carcere* entirely devoted to literary criticism, Quaderno 23, while the most important note on the subject can be found in Quaderno 15 §38 (GRAMSCI, 2007).

Gramsci explicitly tangles with the question of what makes art ‘art’ rather than another form of discourse, and engages the slippery boundary between considerations of aesthetic judgment and those pertaining to political import or relevance. In Gramsci’s own words, from Quaderno 15 §38, dated, according to Gianni Francioni, May 1933 (FRANCIONI, 1984: 144.):

Is the concept that art is art and not ‘willed’ and directed political propaganda in itself an obstacle to the formation of specific cultural currents that reflect their time and contribute to the strengthening of specific political currents? It seems not; indeed it seems that such a concept poses the problem in more radical terms, those of a more efficient and conclusive criticism. Given the principle that one should look only to the artistic character of the work of art, this does not in the least prevent one from investigating the mass of feelings and the attitude towards life present in the work of art itself. Indeed, one need only consult De Sanctis and Croce himself to see that this is accepted by modern currents in aesthetics. What is excluded is the idea that a work is beautiful because of its moral and political content and not for its form with which the abstract content is fused and becomes one. Furthermore, one should examine whether a work of art might not have failed because the author was diverted by external practical (that is, artificial and insincere) preoccupations. The crucial point of the polemic seems to be this: X ‘wants’ to express a definite content in an artful way and fails to create a work of art. The artistic failure of this work shows that in X’s hands that particular content was unpliant and refractory (since he has proven to be an artist in other works that he has really felt and experienced). It also shows that his enthusiasm was fictitious and externally willed, that in that specific case he was not really an artist, but a servant who wanted to please his masters⁷³.

73 Antonio Gramsci. Selections from Cultural Writings. Trad. William Boelhower. pp. 108-109. “Il concetto che l’arte è arte e non propaganda politica ‘voluta’ e proposta, è poi, in se stesso, un ostacolo alla formazione di determinate correnti culturali che siano il riflesso del loro tempo e che contribuiscano a rafforzare determinate

Here, we see clearly that Gramsci is attentive to the same debate that animates the very contemporary concerns of Roth and North in the Anglophone context: the discrepancy between a political-moral judgment of an aspect of a work of art and an evaluation of a more aesthetic nature, which Gramsci here elevates into the philosophical question of the relationship between the particular and the universal and, in turn, its implications for the political.

It is not, therefore, necessarily the case that Gramsci offers a clear answer to the complex problems of an ideal or right relationship between politics and literary interpretation; it is most valuable, in my view, to see that an intelligent (and prescient) thinking-through of the dilemma is possible, even amid a difficult and potentially hostile environment. The issue, moreover, is not with any of the specific allusions to Gramsci in the wider academic world, but rather with the fact that a paradigm of thinking about art and literature indebted to Gramsci might overlook some of his most pertinent thoughts on the topic. As an accident of history, it has a certain ironic humor, but one that stands to be corrected.



Portrait of Antonio Gramsci⁷⁴

correnti politiche? Non pare, anzi pare che tale concetto ponga il problema in termini più radicali e di una critica più efficiente e conclusiva. Posto il principio che nell'opera d'arte sia solamente da ricercare il carattere artistico, non è per nulla esclusa la ricerca di quale massa di sentimenti, di quale atteggiamento verso la vita circoli nell'opera d'arte stessa. Anzi ciò che sia ammesso dalle moderne correnti estetiche si vede nel De Sanctis e nello stesso Croce. Ciò che si esclude è che un'opera sia bella per il suo contenuto morale e politico e non già per la sua forma in cui il contenuto astratto si è fuso e immedesimato. Ancora si ricerca se un'opera d'arte non sia fallita perché l'autore sia stato deviato da preoccupazioni pratiche esteriori, cioè posticce e insincere. Questo pare il punto cruciale della polemica: Tizio 'vuole' esprimere artificialmente un determinato contenuto e non fa opera d'arte. Il fallimento artistico dell'opera d'arte data (poiché Tizio ha dimostrato di essere artista in altre opere da lui realmente sentite e vissute) dimostra che quel tale contenuto in Tizio è materia sorda e ribelle, che l'entusiasmo di Tizio è fittizio e volute esteriormente, che Tizio in realtà non è, in quel determinato caso, artista, ma servo che vuol piacere ai padroni" Ed. Gerratana, 3: 1793-1794.

⁷⁴ Available in: https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci#/media/File:Gramsci_foto_segnaletica.jpg.

Reference

FRANCIONI, Gianni. **L'officina di Gramsci. Ipotesi sulla struttura dei Quaderni del carcere.** Napoli, 1984.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci.** Ed. Valentino Gerratana. 4 vols. Torino: Einaudi, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Selections from Cultural Writings.** Trans. William Boelhower Ed. Gerratana.

MARX, Karl. **Theses on Feuerbach.** Trans. Cyril Smith and Don Cuckson, 2002:
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/theses/index.htm>.

ROTH, Marco. "Tokens of Ruined Method," *n+1* 29 (Fall 2017).

GRAMSCI E LITERATURA NO MUNDO ANGLÓFONO

Resumo

Este artigo analisa as reflexões de Gramsci no campo literário, focando na atualidade de tal visão. A ênfase é colocada no contexto cultural norte-americano. Influências gramscianas são encontradas num importante volume de teoria cultural, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. É evocado o debate entre Marco Roth e Joseph North, que ocorreu na revista *n+1*, discussão dedicada a pensar a crise dos estudos literários norte-americanos. O pensamento de Gramsci pode indicar uma solução para as dificuldades metodológicas discutidas em *n+1*. Preocupado com questões que serão tratadas no nosso presente por teóricos como Judith Butler, Ernesto Laclau e Slavoj Žižek, Gramsci propõe uma visão crítica que combina universalidade e contingência. O conceito gramsciano de hegemonia – objeto de múltiplas interpretações desde o fim da Segunda Guerra Mundial – pode, de fato, ser entendido como uma força estruturante inconsciente que é eternamente ativa. A relação entre política e cultura, segundo essa perspectiva, converge na direção da construção de uma contra-hegemonia caracterizada pela luta contra o poder dominante. Teorizando acerca da arte e da literatura, Gramsci escolhe uma abordagem original e inovadora, na qual as coordenadas binárias do pensamento ocidental são abandonadas em favor da contingência.

Palavras-chave

Gramsci. Literatura. Hegemonia. Contexto anglofono.

Recebido em: 03/03/2018
Aprovado em: 03/09/2018

RESENHAS

A seção RESENHAS publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou na edição posterior, conforme decisão do Conselho Editorial da Entrelaces – Revista do Programa de PósGraduação em Letras da UFC, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão

Como atravessar o labirinto de

inícios sem fim

Raquel Belisário da Silva⁷⁵

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

VISNIEC, Matéi. **O negociante de inícios de romance**. Tradução: Tanty Ungureanu. São Paulo: É Realizações, 2015. 386p.

A suspensão da descrença, primeiro pacto a ser aceito pelo leitor diante de um texto literário, tem sido burlada nas análises acadêmicas - e talvez (pouco) críticas - recentes, em nome da busca de uma base extraliterária na qual se tenta demonstrar quanto de autobiográfico e de “real” é possível encontrar em um escrito que se proponha ficcional. Em *O negociante de inícios de romance*, Matéi Visniec se dispõe a antecipar essa e outras questões, encadeando 72 capítulos nos quais, por mais que o leitor atente em procurar conexões, a maioria das pistas dadas pelo autor, senão todas, mostram-se inconsistentes.

Parece bem que o texto inicie justamente por frases sobre a escrita de romances, cuja abertura é feita por um travessão: o que aponta para o fato de não se tratar de um manual de instruções para escrever um romance, mas, sim, da fala de algum personagem. E essa fala quer demonstrar, nas entrelinhas e na construção de “dicas” - ou talvez, de frases de efeito -, que o negociante tem experiência com o tema abordado: “- A primeira frase de um romance tem de conter a energia do grito inconsciente que provoca uma avalanche... Tem de ser a fásca libertadora de uma reação em cadeia...” (p. 13). À fala do negociante, segue-se uma voz narrativa de um escritor que está sendo interpelado por ele. Os dois capítulos seguintes dão algum conforto ao leitor, pois ainda é possível pensar em uma narrativa mais ou menos linear, com intercalação de estilos: no capítulo 2, um escritor fala sobre sua vida no prédio em que reside; e no 3, uma carta assinada por Guy Courtois (o negociante de inícios de romance) é

⁷⁵ Doutoranda em Letras - Teoria da Literatura, com estudo de literatura contemporânea dos territórios que não existem mais no leste europeu após a Guerra Fria. Bolsista CNPq. Mestra em Letras - Teoria da Literatura, pela PUCRS, com estudo sobre narrativas ficcionais contemporâneas do leste europeu. Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, pela UFRGS.

dirigida ao escritor com quem conversou no primeiro capítulo, inclusive evocando aquela situação. Entretanto, no capítulo 4, uma narrativa um pouco descontextualizada com relação às anteriores aparece e falsamente conduz a leitura para um provável *flashback* no qual o escritor (seria ele?) começaria a falar da sua vida em família, quando o irmão mais velho, Victor, era o centro das atenções e seu parâmetro comparativo para todas as atividades que realizasse. Logo a seguir, temos um poema, no qual o eu lírico se refere a um encontro com uma Senhorita Ri, que pela primeira vez aparece na história.

Não é o intuito elencar aqui todos os acontecimentos de cada um dos 72 fragmentos, mesmo que resumidamente, pois seria um trabalho longo e pouco produtivo. Basta dizer que, nos capítulos que se seguem, algumas conexões entre as partes são visíveis: nomes de personagens e descrições de locais que se repetem; temas das correspondências de Guy Courtois, “seu” Bernard e o escritor M (assim mesmo, sem ponto) que são emaranhadas nas outras narrativas; situações muito parecidas que se desenvolvem com personagens e consequências diferentes. Por exemplo: mais tarde, além de ser a musa a quem os poemas (em vários capítulos) são direcionados, a Senhorita Ri aparece como amante do escritor M; descobre-se (será?) também que a história contada pelo irmão mais novo de Victor (e depois pelo próprio Victor, em alguns capítulos) é um dos romances iniciados pelo escritor M com uma frase que lhe foi enviada pelo negociante Guy Courtois. Diante dessas mudanças de perspectiva tão repentinas quanto constantes, o leitor passa a sentir cada vez menos confiança no terreno literário a sua frente e tem a tentação de tomar notas precisas de cada capítulo que lhe sirvam de apoio para não afundar em areia movediça - uma imagem, aliás, que está presente em alguns pontos do romance. Entretanto, essas bases de apoio não sustentam o leitor por muito tempo e, a depender de como pisa em cada uma delas, pode se desviar de um caminho de maior firmeza ou escorregar para pequenos buracos difíceis de sair. Ao leitor, talvez seja mais seguro admitir que algo sempre *falta* descobrir nas narrativas, e é preciso seguir em frente, da melhor maneira que possa, até chegar ao fim de todas elas e, olhando para trás, pensar a respeito dos sentidos que foram produzidos pelo caminho.

A advertência sobre uma *ausência* já é dada ao leitor na “Apresentação à edição brasileira”, escrita por João Cezar de Castro Rocha, doutor em Letras e Literatura Comparada, além de crítico literário e colaborador de periódicos acadêmicos e jornalísticos. Rocha, que de início fornece algumas informações sobre o estilo dramatúrgico de Visniec, aponta, na segunda parte da apresentação, um caminho para a leitura deste romance até então inédito no Brasil. “Olhe para o cavalo ausente”, são as palavras de Meierhold, personagem da peça

*Ricardo III está cancelada*⁷⁶, às quais o crítico recorre para contar ao leitor o que é preciso fazer para chegar ao final do romance sem se sentir desconfiado da própria capacidade de leitura. Ou seja, é preciso levar em conta o estilo composicional do autor e, assim, identificar a *ausência* como uma parte do texto, tanto quanto o material que está presente.

E quem é este autor que escreve contando com a falta, com o elemento do ausente? Matéi Visniec nasceu na Romênia em 1956 e vive em Paris desde 1987. Reconhecido autor de teatro e jornalista da Radio-France Internationale, Visniec aponta esta união de visões do mundo como fundamental para sua criação literária. Em palestra realizada em Porto Alegre, em 30 de julho de 2017, disse que tudo aquilo que seu lado jornalista não consegue compreender no mundo, seu lado autor se obriga a transformar em texto ficcional, como forma de elaborar a realidade até um ponto em que seja possível representá-la com palavras. Porém, mesmo elaborada como drama, essa realidade permanece absurda, continua com a falta de um sentido que a explique e a torne menos cruel.

Em suas peças de teatro, geralmente bastante curtas, Visniec trabalha com um mínimo de elementos que, sintetizando referências, impulsionam as ações em cena e também o pensamento do público. Em *Os desvãos Cioran ou Mansarda em Paris com vista para a morte*, estão elencados catorze personagens e mais “alguns homens ou mulheres nas filas de atendimento”⁷⁷, mas há um aviso aos encenadores de que alguns atores podem desempenhar mais de um papel, sendo recomendada a “distribuição mínima: uma mulher e três homens”⁷⁸. Já em *A história do comunismo contada aos doentes mentais*, além da nota de que “alguns papéis de ‘doentes’ podem ser representados por manequins ou marionetes”⁷⁹, o próprio texto contém inúmeros trechos repetidos. Cada uma dessas “economias” tem sua função dentro das peças, pois convidam o público a pesar as ausências que, de alguma forma, estão visíveis. *O último Godot*⁸⁰, por exemplo, uma peça em apenas um ato, foi escrita ainda durante o regime comunista de Ceaușescu, antes de Matéi Visniec se mudar da Romênia para a França como refugiado político. Nela aparecem apenas dois personagens em cena: Beckett e Godot. Nessa restrição a apenas dois homens, vê-se tanto as referências àquele que o autor chama de seu

⁷⁶ VISNIEC, M. *Ricardo III está cancelada*. Trad. Robert Mallet. São Paulo: É Realizações, 2012.

⁷⁷ VISNIEC, M. *Os desvãos Cioran ou Mansarda em Paris com vista para a morte*. Trad. Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 5.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.5.

⁷⁹ VISNIEC, M. *A história do comunismo contada aos doentes mentais* Trad. Robert Mallet. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 8.

⁸⁰ VISNIEC, M. *O último Godot*. Trad. Robert Mallet. São Paulo: É Realizações, 2012.

Mestre quanto a necessidade de ser sucinto num ambiente em que o teatro não estava morto, mas sobrevivia às escondidas e em constante luta contra o poder.

Todavia, Matéi Visniec está consciente de que essas ausências devem ser representadas de outra forma em um romance, pois muita repetição de trechos ou mesmo uma economia exagerada de personagens poderia empobrecer a narrativa sem, no entanto, atrair o leitor a pensar junto sobre a falta como um elemento da organicidade. Por isso, talvez, ele coloque bem à vista algumas possíveis conexões entre as partes, as quais, em mais de trezentas páginas de texto, envolvem o leitor em um labirinto sem saída aparente - é o caso, por exemplo, da existência de personagens com um mesmo nome em fragmentos que contam histórias diferentes. Se no teatro é possível que um mesmo ator desempenhe papéis diversos, em um romance longo, fragmentado em múltiplas histórias, o mesmo nome pode ocupar posições diferentes, sendo algumas vezes o narrador, em outras vezes, o protagonista, outras ainda, um personagem secundário ou alguém que seja apenas evocado. Dessa maneira, se o leitor não estiver compenetrado na busca cega por um fio condutor, ou por um sentido pré-determinado, para seguir a leitura, o livro se torna um grande conjunto de possibilidades a serem exploradas. Inclusive, um dos muitos temas abordados na narrativa é o da escrita gerada por análise combinatória. Nesse tipo de romance, de acordo com a voz do programa de escrita *Easy Teller*, que aparece em alguns dos fragmentos do livro, “Tudo, absolutamente tudo, pode encontrar seu lugar num conjunto concebido com inteligência e engenhosidade” (p. 281).

Dentro dessas inúmeras possibilidades geradas pela combinação de ideias - ou de algoritmos, como referência ao uso de programas de escrita computadorizada - surgem debates metateóricos acerca da criação literária, que são propostos ao leitor sem que o texto se torne panfletário ou um compêndio de teoria pesado e maçante. O negociante Guy Courtois oferece ao escritor M diversos inícios de romances famosos para que ele analise e reflita sobre o processo de iniciar uma narrativa e sobre como um bom começo pode ser fundamental para que a escrita flua. Mas, isso pode ser visto também pelo lado da angústia de uma influência ou comparação com os grandes escritores; angústia retomada através dos primeiros fragmentos da história do irmão mais novo que vive à sombra de Victor, aquele que, só por ter vindo primeiro, é sempre o melhor em tudo. E, em outro momento, quando percebemos que uma história que tem como personagem central “seu Bernard” é também uma criação de M inspirada em um início de romance fornecido a ele em uma carta de Guy Courtois, outro desenvolvimento se apresenta: a angústia da folha que resta em branco depois de colocada nela a primeira frase.

A abundância de temas preenche de alguma forma essas lacunas deixadas pela ausência de um mapa a seguir. Na contracapa da edição brasileira, há algumas palavras de Visniec sobre seu romance, com as quais ele convida os leitores a pensar sobre o que falta às pessoas para estarem sempre dispostas a começar a partir de novos inícios, “com uma espécie de eterna esperança de que a próxima sequência será melhor”. Se o que ele escreveu foi, como está registrado ainda na contracapa, “um romance formado só de inícios”, cabe pensar que além de inícios de romance, seu livro contém também inícios de discussões sobre a escrita (fluxo de consciência, sonho, ficção científica, escrita fragmentária, saudosismo literário, real x ficcional, memória, morte do autor etc.). Há também um apelo ao início da reflexão acerca do comportamento dos leitores, que deverão se dispor a rever, a partir de cada nova sequência iniciada, tudo o que leram anteriormente, de forma a tentar encontrar um sentido único para um romance tão heterogêneo.

Há um ponto, porém, no qual a heterogeneidade não aparece: a linguagem. Embora trazendo relatos narrados por narradores diversos (na maioria, homens), a linguagem, pelo menos na tradução para o português, não mostra diferenças marcantes. O leitor pode identificar quem está narrando pelo contexto ou pela forma do fragmento: os poemas dedicados à Senhorita Ri são sempre curtos e escritos por um mesmo eu lírico, assemelhado aos narradores dos demais fragmentos; as cartas, destacadas em itálico, contêm indicações como assinaturas, citação de nomes e referências ao destinatário; a história do personagem X tem, até certo ponto, um narrador distanciado, mas onisciente, que consegue, inclusive, ouvir a Voz que X ouve dentro de sua cabeça e os pensamentos que X tenta esconder da Voz. Entretanto, a identificação não acontece através das escolhas lexicais ou formas discursivas muito singulares de cada narrador.

Também essa ausência de marcas serve como um elemento gerador de caos narrativo para posterior reconstrução da leitura. Sendo todas as vozes muito semelhantes, o leitor deverá seguir adiante se quiser descobrir ou confirmar sua hipótese de quem é o narrador; e talvez, ao descobrir que o narrador daquele fragmento não era quem ele pensava, seja obrigado a mais uma vez reiniciar sua interpretação dos fatos. É possível verificar essa situação no caso das cartas. Algumas das cartas que são assinadas por Guy Courtois e dirigidas ao escritor M iniciam-se por “Muito prezado senhor”. Bernard escreve, nos capítulos 31 e 42, cartas dirigidas a “Meu caro Guy”, comentando seus encontros quase diários com o escritor M e o acompanhamento que faz, por observação distanciado, do processo de escrita deste. No entanto, no capítulo 46, uma carta com o vocativo “Meu prezado senhor”, que de início parece ter sido escrita por Guy Courtois para M, só mostra a identidade de seu

remetente ao final de cinco páginas de comentários que não revelam qualquer contato pessoal entre os dois correspondentes: a carta em questão é assinada por Bernard.

Outro fator a considerar sobre a linguagem é a tradução para a língua portuguesa segundo um padrão que se faz perceber como de acesso universal, embora seja perceptível, em alguns casos, que a escolha lexical recai sobre termos mais comuns à variante do português europeu: alperce (p.180) como variação para damasco, enquanto no português brasileiro se usaria abricó; esplanada (p.138), expressão corrente em Portugal para um bar com mesas ao ar livre; cave, sugerindo um subterrâneo; seguir as pisadas (p.63), no sentido de imitar, seguir o exemplo. De fato, Tanty Ungureanu é reconhecida tradutora da língua romena para edições portuguesas: contudo, empreende, neste romance, um louvável esforço na busca de uma expressão geograficamente menos restrita. Chega mesmo a recorrer a termos brasileiros que em Portugal teriam sentido diverso. É o que acontece no momento em que, no capítulo 4, o irmão mais novo enumera as vantagens econômicas legadas por Victor à família, entre elas a possibilidade de reutilização de roupas que não haviam sofrido desgaste: “Consequentemente, todo o meu vestuário, desde cuequinhas até as primeiras calças, desde camisetas até bonezinhos, já tinha sido usado de um jeito responsável por Victor [...]” (p.25, grifo do autor). Tanto camisetas quanto cuequinhas só são peças destinadas ao uso infantil (considerando o apelo ao diminutivo) de gênero masculino no português brasileiro, pois em Portugal esses termos se referem a roupas femininas.

Mas, nem sempre a tradutora parece ter feito escolhas acertadas. Há, sobretudo nas primeiras sequências narrativas, lado a lado com o tom coloquial de algumas expressões, formas como a mesóclise, por exemplo, pouco usada - ou até mesmo evitada - atualmente nos textos escritos em língua portuguesa, ou ainda contrações como *donde*, *nalgum*, *noutra*, que ao falante de português soam como arcaísmos literários. Também alguns adjetivos parecem destoar um pouco do campo semântico dos enunciados em que estão inseridos. No fragmento 32, a expressão “uma garrafal boca aberta” (p.131) é posta como um grau de tamanho, equivalente à enorme boca aberta de um animal; porém, um falante da língua portuguesa usaria garrafal apenas com referência a escritos (em letras garrafais). No capítulo 25, “X enche um copázio” (p.106), superlativo que parece ter sido esquecido pelos usuários da língua portuguesa, embora ainda habite os dicionários e gramáticas. No fragmento 27, a respeito da ligação de Victor com os filmes americanos, o narrador diz: “Muito diletta à sua alma era, por exemplo, a série d’*Os Piratas do Caribe*” (p.112), conferindo ao texto, neste ponto, uma sonoridade poética que não acompanha o tom do restante do capítulo. E assim como esses,

muitos outros exemplos de termos e construções que geram algum estranhamento ao leitor aparecem ao longo do romance.

O trabalho da editora É Realizações de trazer a obra de um autor romeno para os leitores brasileiros atinge esferas maiores do que a mera transposição do texto de uma língua à outra. Nesta empreitada, a editora já disponibilizou mais de 20 peças teatrais, traduzidas do francês - o romance é o único texto com tradução direta do romeno ao português e contou com apoio do Instituto Cultural Romeno para a publicação. Os leitores encontram na obra deste autor uma perspectiva diferente pela qual pensar o mundo ao seu redor, além de uma lógica que, por trás do rótulo de absurdo, mostra-se condizente com o tempo presente.

Ao abrir o livro, o leitor confronta-se com um vasto conjunto de possibilidades narrativas oferecidas por Visniec em seu estilo peculiar, mas ao mesmo tempo, encontra novas formas de pensar a literatura e o seu próprio ato de ler. Se cada leitura de um romance, mesmo os mais tradicionais, é sempre única para o leitor, o que se pode dizer de um romance em que, a cada capítulo, o leitor é convidado a repensar ou mesmo abandonar suas certezas temporárias em nome de um novo começo? Como classificar, e encaixar nas expectativas da leitura, um universo no qual, de acordo com Paspalha, “nada se perde. Todos os níveis dos seres se comunicam” (p.330)?

Ao leitor que, após mais de trezentas páginas, ainda queira bancar o Sherlock Holmes ou M. Dupin das referências literárias, dentro dessas narrativas tão variegadas, resta reatar o antigo acordo da já quase esquecida suspensão da descrença e seguir o conselho dado pela Voz, no capítulo 65: “Pare de expandir o domínio do possível pelo método indutivo” (p.328). De fato, a busca do leitor por um sentido da narrativa, por um enredo que abarque e explique tudo o que foi lido até então, assemelha-se à espera do escrito M por sua frase-fundadora, a última a ser entregue por Guy Courtois antes de encerrar suas atividades na negociação de inícios de romance. Após percorrer exaustivamente a rota labiríntica do romance caleidoscópico - errando, perdendo-se e encetando novos rumos -, o leitor recebe como recompensa a senha que o libertará. Falta-lhe, agora, desvendar o enigma.

Recebido em: 26/01/2018

Aprovado em: 07/04/2018

CRIAÇÃO

A seção **CRIAÇÃO** abre espaço para textos curtos, em prosa ou em verso, selecionados pela Revista. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista.

Hystérie

Tes lèvres

Monastère des plaisirs infinis

Chuchote aux mortels leurs désirs folles

Ils les ont emmenés au cloître et les ont battus

Votre corps

Prison de sentiments tristes

Quelle danse avec la chance des Silenos, la danse païenne

La fièvre reste en vue de l'épiphora que la peau conserve

Irrégulier et concisement mélancolique

Ton visage

Couleurs d'effusion (aquatique et terrestre)

Symptômes en réponse à l'incertitude

Lamia, sorcière, apparence intelligente et confuse

Il en résulte des convulsions corporelles.

Invariablement, une femme souffrant dans le sphinx du mot mort

Votre mystère

Condensé dans le labyrinthe de ceux qui le voient

Vous, femme, êtes consacrées dans le bûcher en feu

Et sur les flancs de la déesse, elle dit toujours en libation:

"Profitez de votre bisou parce que mon désir est fou"

Yvisson Gomes dos Santos⁸¹

⁸¹ Doutorando em Educação pelo PPGE/CEDU/UFAL

