



Um livro de
interpretação
literária
vida & ficção

Organização

Odalice de Castro Silva
Terezinha Marta de Paula Peres
Keila Vieira de Sousa
Rafaela de Abreu Gomes

**Um livro de
interpretação
literária**
vida & ficção

Organização:

Odalice de Castro Silva
Terezinha Marta de Paula Peres
Keila Vieira de Sousa
Rafaela de Abreu Gomes

**Um livro de interpretação literária:
vida & ficção**



Fortaleza
2021

Um livro de interpretação literária: vida & ficção

© 2021 Copyright by Odalice de Castro Silva, Terezinha Marta de Paula Peres, Keila Vieira de Sousa, Rafaela de Abreu Gomes (Organizadoras).

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Capa

“Tight-Rope Walker” – Jean Louis Forain (1852-1931).

Revisão de texto

Rafaela de Abreu Gomes

Diagramação eletrônica

Léo de Oliveira Alves

Impressão e acabamento

Expressão Gráfica e Editora

arte@expressaografica.com.br

(85) 3464-2222

Contatos das organizadoras

abreurafaela@live.com.pt

keilavieiras@gmail.com

ocastroesilva@gmail.com

tezinhaperes@yahoo.com.br

Ficha Catalográfica

Bibliotecária: Perpétua Socorro Tavares Guimarães

-CRB 3 801-98

Um livro de interpretação literária: vida e ficção /Organizado por Odalice de Castro Silva, Terezinha Marta de Paula Peres, Keila Vieira de Sousa, Rafaela de Abreu Gomes.- Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2021.

276 p.

ISBN: 978-65-5556-297-2

1. Literatura brasileira 2. Crítica literária 3. Ficção literária
I. Silva, Odalice de Castro II. Peres, Terezinha Marta de Paula
III. Sousa, Keila Vieira de IV. Gomes, Rafaela de abreu V. Título.

CDD: 800

In Memoriam
Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante
de Carvalho (1949-2021)

Agora, “os sentidos multiplicados pelo infinito”, perto do Grande Poeta, nas mãos as virtudes do humano, na plena liberdade das errâncias, proclama as palavras de Hugo Mãe:
“Ainda haverá beleza e poemas.”

Sumário

Interpretar não é também ‘pensar com o coração’?9

I – DANTE, O POETA FORTE MEDIEVAL E GILMAR DE CARVALHO, UM POETA ENTRE TROVADORES

DANTE ALIGHIERI: PEREGRINAÇÃO, CRÍTICA E FÉ EM A *DIVINA COMÉDIA*.....21

Terezinha Marta de Paula Peres

PARABÉLUM, DE GILMAR DE CARVALHO: ENTRE O PARABÓLICO E O ALEGÓRICO 37

Lídia Barroso Gomes Castro

II – VIDA & FICÇÃO

O INVENTÁRIO DA MEMÓRIA LITERÁRIA, EM *FILHOS DA AMÉRICA*, DE NÉLIDA PIÑON 53

Angela Maria Rodrigues Laguardia

VIDA E OBRA: O AUTOR EM DOIS LUGARES OU EM NENHUM69

Marcelo Almeida Peloggio

FICÇÃO E VIDA: ÂMBITOS ENTRECruzANDO-SE FRENTE AO INTÉRPRETE EM EQUILÍBRIO 89

Rafaela de Abreu Gomes

ESCRITURA OSMANIANA: LIGAÇÕES BIO/GRAFIA.....105

Odalice de Castro Silva

HERMILO BORBA FILHO: CAMPO LITERÁRIO E O GRITO DE RESISTÊNCIA.....	121
<i>Rosângela Divina Santos Moraes da Silva</i>	
APONTAMENTOS SOBRE A POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES: ENTRE O EFÊMERO E O ETERNO	143
<i>Juliane de Sousa Elesbão</i>	
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UMA POÉTICA DAS VIVÊNCIAS.....	159
<i>Luciana Bessa Silva</i>	
GRACILIANO RAMOS E A ESCRITA DE MEMÓRIAS DO CÂRCERE.....	177
<i>Antônia Varele da Silva Gama</i>	
TENSÕES DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA EM A <i>REDOMA DE VIDRO</i> , DE SYLVIA PLATH	193
<i>Diego dos Santos Rocha</i>	
<i>Denise Noronha Lima</i>	
VIRGINIA WOOLF E A INFÂNCIA COMO MATÉRIA-PRIMA DA FICÇÃO.....	209
<i>Josenildo Ferreira Teófilo da Silva</i>	
A VIDA EM “EXPLOSÕES DE SIGNIFICADOS”: URBANO TAVARES RODRIGUES (1923-2013).....	227
<i>Keila Vieira de Sousa</i>	
VIDA, FICÇÃO E MEMÓRIA EM <i>CONTRA MIM</i> , DE VALTER HUGO MÃE	239
<i>Karine Costa Miranda</i>	
JULIO CORTÁZAR, SUA IMAGEM: O ESCRITOR LATINO-AMERICANO POSSÍVEL	251
<i>Mateus Uchôa Ayres Carlos</i>	
Autores.....	267

Interpretar não é também 'pensar com o coração'?

“Um livro acontece quase fatalmente. Por mais que tentemos, nunca conseguiremos fixar o instante em que as vozes e os pensamentos anotados na margem da página vão se compor naquele perfeito mistério que chamamos livro. Como, aliás, nunca saberemos o que dá força e fulgor à escrita. Mas pouco importa! Nasça da alegria ou do sofrimento, rompendo suas monótonas regularidades, torna a pôr em jogo nossa relação (óbvia) com as palavras, mostrando versões e diversões de um caminho nada linear [...]

Quem quer se ponha à prova com a escritura carrega em si um texto imenso, que oculta e guarda as passagens secretas e labirínticas da alma, as quais alcançam a consciência aos poucos, revelando-se e transcrevendo-se. A coragem intelectual consiste em manter intacta a nascente pureza desse conhecimento-manancial, de nossas intuições felizes, assim como de nossas culpas e erros.”

Mauro Maldonato

“Os fatos são os mesmos, mas as impressões e o modo como se gere a narrativa são completamente diferentes.”

Valter Hugo Mãe

Um Livro de Interpretação Literária: Vida & Ficção reúne, em sua quarta versão, artigos de leitores fascinados pela paixão da Crítica de Literatura, dentro de circunstâncias “sísifas”, que juntam suas apostas contra obstinados viventes. O Livro 4 fez também suas próprias apostas.

Como homenagens especialíssimas: Dante Alighieri (1265 - 1321), florentino, e Gilmar de Carvalho (1949 - 2021), cearense, de Sobral, ambos cruzaram fontes e ouviram o seu tempo e suas gentes, cruzaram pontes e conseguiram dar consistência e concreitude, tornar tangível o abstrato das palavras, guardar os sonhos, o encantamento pelos segredos de mundos possíveis.

Dante, setecentos anos; Gilmar, menos de uma centúria: mas, os caminhos sempre podem ser mais longos.

Vida & Ficção

Entre a vida e escrita de ficções da vida estende-se uma corda bamba: riscos e acenos, queda ou conquista, a vertigem e a tensão de vencer o abismo e alcançar a terra firme.

Eis as possibilidades de brilho fugaz ou a permanência na memória das gerações, enquanto civilizações se erguem e, aos poucos, desmoronam. E para os poetas?

O tenso equilíbrio entre o que narrar e como dizer o que a palavra, talvez, mantenha de vivo no que dizer ao outro tem alimentado o cotidiano dos poetas.

É com a consciência de quem, pé ante pé, avança a passos hesitantes, pela corda bamba da vida, que os criadores de ficção experimentam uma ultrapassagem: o salto pelas fronteiras das linguagens do humano, com que tentam dizer a fugacidade dos sortilégios de viver.

Os poetas se equilibram no movimento tenso do trapézio, no risco do salto, com que as palavras gastas do cotidiano se reenergizam e a leitura faz brilhar os olhos dos leitores e os lançam a atos corajosos, a atitudes criativas e produtivas pela casa comum.

Essas são as expectativas dos colaboradores de *Vida & Ficção*, através dos poetas, fazedores de sonhos e de mundos, aqui em

diálogo, através dos artigos que, por sua vez, são escritas segundas, mercurialmente expostos a leituras e escritas múltiplas de nossos leitores.

Abre a conversação, nos embates do século XIV, Dante Alighieri (1265 - 1321), de quem ouvimos as andanças pela “selva oscura”, já nas franjas de mutações que permitem, hoje, muitas visões da *Commedia*. As peregrinações do poeta de Florença não lançavam as perguntas que preparavam as várias renascenças que forjaram daí em diante, um marco civilizacional, o qual teria originado o que chamamos de uma concepção ocidental do mundo moderno? O artigo de Terezinha Marta de Paula Peres louva o enamorado de Beatrice.

Gilmar de Carvalho (1949 - 2021) leu avidamente as raízes ibéricas de seu povo e ouviu-lhe a voz e os lamentos, mas igualmente suas irredutíveis convicções de princípios de vida. Os cantadores na inocência de uma linguagem primeva, na música de muitos tons, são o outro a defender suas mais profundas ligações com os elos matriciais de uma poesia cantante.

Nas páginas de *Parabellum* (1977), um ultimatum na desconstrução da história do Filho Pródigo: “Eu sou esses dois filhos”, “Eu sou o filho que ficou”, uma decisão eivada de tons “para-bélicos”, como um grito? Nas reflexões de Lídia Barroso Gomes Castro põe-se em drama o que motivou a vida e a obra do autor dos contos de *Pluralia Tantum* (1973).

Inserem-se ao colóquio reflexões a intensificar problematizações a respeito da natureza do fenômeno literário, a partir da ambiguidade em questão: realização estética com base linguística, que confere ao objeto artístico em sua variedade de representações e a que ainda designamos como Literatura, inequivocamente enredada nas dimensões da vida.

O objeto literário, artisticamente elaborado em metaforizações da vida, seja nos fatos transfigurados, seja naqueles nascidos do imaginário de seus criadores, esse objeto artístico legitima-se no pacto firmado entre os que tramam fios e redes que se intercomunicam através dos tempos, desde que a fala e depois, a escrita, ambas foram conquistadas para dizer das inquietações da vida, das muitas perguntas que brotavam do canto dos poetas.

Os pensadores que participam das discussões de “Vida e obra: o autor em dois lugares ou em nenhum”, por Marcelo Peloggio, constroem argumentos em que autor, obra e leitor conjugam forças sócio-históricas, para uma realização em absoluto, na qual o ato criador e a obra operam o ato estético no qual *poema* e *poiesis* se unificam.

“Ficção e vida: âmbitos entrecruzando-se frente ao intérprete em equilíbrio”, por Rafaela de Abreu Gomes, destaca obra e leitor impulsionados “para uma força de vida que se renova a cada nova leitura, pois o livro, ligado ao passado de sua própria finalização, parece renovado ao contato com os leitores que, provavelmente, chegarão até suas páginas, indefinidamente.”

O romance de Angela Gutiérrez, *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* (2006) ecoa vozes narrativas em que “os âmbitos de vida e ficção [...]unem possibilidades de interpretação”, em falas que ressoam do mundo, mas igualmente de uma voz interior, internalizada por uma voz autoral estetizada.

“Escritura osmaniana: ligações bio/grafia”, de minha autoria, encena os primórdios de um projeto e de experimentos de escrita.

Entre artigos a serem divulgados em jornal, para amplo público e aqueles nascidos de mergulhos em imagens em transformação, aquelas que fazem parte de sua “educação sentimental”, de in-fans à decisão pela “descoberta do mundo”: vida e obra

começam a se entrançar no momento em que o mundo e os livros se juntam.

Nélida Piñon (1937 -), Hermilo Borba Filho (1917 - 1976), Cecília Meireles (1901 - 1964), Graciliano Ramos (1892 - 1953) e Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987) projetam aos intérpretes tão desafiadoras vozes de enigmas, a resultarem em muitas perguntas pensadoras.

“O inventário da memória, em *Filhos da América*, de Nélida Piñon”, por Angela Laguardia, no cruzamento vida e obra, “uma equação insolúvel. Imperfeitas, ambas se completam. Isoladas entre si, não se salvam. E a despeito do esforço conjugado, juntas, elas não decifram o mistério humano”, nas palavras de Nélida. A linguagem confessional de um “inventário” assegura ao intérprete: “Sigo a trilha pavimentada pela arte e combato o esquecimento ao acender o botão da memória. Ungida pelo mistério humano, fertilizo a imagem e o expediente da narrativa.” Autora e intérprete, “a redimensionar a história de seus ancestrais (dos Piñon) e dos contemporâneos” (nós, os leitores).

“Hermilo Borba Filho. Campo literário e o grito de persistência”, destaca seus propósitos em relação ao múltiplo Hermilo, pernambucano, quem Osman Lins (1924 - 1978) designou de “O invencível Hermilo!” e de que forma linguagem e resistência se pro-ativaram reciprocamente, não apartando suas obras de suas próprias experiências de vida e de profissão.” A obra hermiliana desenvolve um misto de “arte autêntica, desprovida dos artificialismos da arte burguesa, configurando um trabalho intermitente em prol da renovação da arte cênica nordestina.”

Uma literatura política? Na medida em que linguagem e ação são “veículos de denúncia da miséria, da fome e das desigualdades de classes, sendo porta-voz do povo nordestino, por extensão, do brasileiro oprimido em seus direitos fundamentais [...]”

“Apontamentos sobre a poética de Cecília Meireles: entre o efêmero e o eterno”, de autoria de Juliane de Sousa Elesbão, enfatiza a temática em que a poeta concentrou as ambíguas relações entre vida e obra, “relacionadas à transitoriedade da vida, à fugacidade das coisas”, uma vez que certa “transitoriedade de tudo” tenha marcado uma recorrência de sua escritura, recurso de busca para uma “imortalidade das coisas mais efêmeras.” Destaca-se, na análise da intérprete, igualmente, o alcance técnico-formal de uma composição poética que notoriamente caracterizou-se por uma subjetividade perscrutadora do ser no tempo: imagens de um “eu” estetizado em constante alteração perceptiva.

“Graciliano Ramos e a escrita de ‘Memórias do Cárcere’, por Antonia Varele da Silva Gama, desde o título a evocar um compromisso confessional, proporciona à intérprete abertura à inserção fragmentária de temporalidades, entre o presente da escrita e uma re-apresentação de tons ficcionais de imagens do arbítrio que submeteu o autor ao cerceamento de sua liberdade. As ligações com a História, de um relato dramático como “Memórias”, discutem também as complexas vinculações a um longo e tenso passado.

“Carlos Drummond de Andrade: uma poética das vivências”, por Luciana Bessa Silva, analisa as muito próximas dimensões da vida e da poesia, com ênfase no que constituiu, ao longo da vida do poeta mineiro, a intensidade com que transformou cada momento, lugares, pessoas, expectativas, desenganos, em motivo artístico, em linguagem eivada de si.

Conforme citado pela intérprete de Drummond, a partir de trecho de correspondência, um tipo confessional de discurso, lemos um depoimento irrevogável: “Eu confesso que não consigo evadir-me do meu individualismo para vogar nessas paragens

largas e povoadas para as quais me solicitam as tendências intelectuais do meu tempo, e por outro lado ainda não cheguei (e chegarei algum dia?) à maturação necessária para tentar a solução supra-realista, única que me parece aceitável no meu caso, como de resto para todos os casos”. O poeta não se despojou da marca individual das vivências, lançou-as à escrita-mundo.

“Tensões da representação literária em *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath, por Diego dos Santos Rocha e Denise Noronha Lima, enfatiza uma dupla ansiedade: uma que se transforma em escrita, entre a vida e as metáforas, e a outra, entre a ficção e as confissões dos Diários, isto é, entre a liberdade da ficção e certo controle no discurso dos Diários. São ansiedades com alta consciência de si, como ouvimos de Sylvia: “O diálogo entre meus Escritos e minha Vida corre sempre o risco de se tornar uma ladina transferência de responsabilidade, de racionalização evasiva [...]” “justifico a confusão que fiz de minha vida, dizendo que vou enchê-la de ordem, forma, beleza, escrever a respeito...”

Para Sylvia Plath, na escrita há um “eu” tensionado entre um “si”, atento ao sofrimento do outro.

“Virginia Woolf e a infância como matéria-prima da ficção”, artigo de Josenildo Ferreira Teófilo da Silva, discute a reconstrução ficcional em romances, como *Passeio ao Farol* (1927) e o *Quarto de Jacob* (1922), imagens de “memórias e experiências do passado, em especial” a cenas de “sua infância na casa de veraneio de sua família em St. Ives, na Cornualha”. Para o intérprete, a obra virginiana assemelha-se a “uma procura por reconstituir [...] o quadro de uma infância feliz” “[...] Sua escrita se configura como uma espécie de exercício de autodescoberta, de investigação de um “eu” e seus vários disfarces, de uma Virginia Woolf fictícia criada por uma outra escondida secretamente dentro de

si mesma para que lhe servisse como máscara, como um artifício que desenvolve e utiliza em cada um de seus livros [...]” E nas palavras da escritora: “Cada um acumula um pouco da V. W. fictícia que carrego como uma máscara para o mundo.”

“A vida em ‘explosões de significados’- Urbano Tavares Rodrigues”, de Keila Vieira de Sousa, centraliza os interesses da intérprete em *Nenhuma vida* (2013), um romance (de despedida?), no qual retoma ‘invenção’ e ‘denúncia’, temas que nortearam a obra numerosa e de alto nível literário do escritor português: “A arte exerceu na vida de Urbano Tavares, desde os primeiros textos que escreveu ainda na adolescência, fascínio e responsabilidade porque era espaço para invenção e, mais ainda, meio de promover reflexão e possíveis diálogos em sociedade.” Embora de início, imaginado pelo leitor como um ‘romance autobiográfico’, o autor esquiva-se de identificação: “Silenciosamente diluído no narrador, nas ações, no espaço-tempo, nas personagens e transfigura-se a cada página lida, sendo um e vários ao mesmo instante.” *Nenhuma vida* ultrapassa a ficção Pós-Revolução dos Cravos, como uma experiência única.

“Vida, ficção e memória em *Contra Mim* (2020)”, por Karine Costa Miranda, dedica-se a interpretar imagens de um período formativo, entre infância e adolescência, a uma revelação de momento histórico que dividiu, no século XX, a história dos portugueses, conforme a afirmação de Valter Hugo Mãe: “De certo modo, minha cabeça nasceu a 25 de abril de 1974. O que aconteceu antes desse dia participa como abstração intuitiva”. As categorias Vida, Ficção, Memória direcionam a intérprete a uma compreensão da dinâmica ‘escrita de si e (re)construção de si’ em um “mosaico memorialístico” que avivam para o leitor, o depoimento de Hugo Mãe: “... porque o passado era uma inscrição

profunda que julguei não perigar de modo algum e servir menos. Mas enganei-me. A reconstrução de cada episódio, ainda assim deixando algum sentido fragmentário nos textos, que são verdadeiramente notas que esporadicamente tomei, teve um impacto inusitado.” Um exercício memorialístico-ficcional que fez de *Contra Mim* um livro importante para o seu autor e para os seus leitores.

“Julio Cortázar, sua imagem: o escritor latino-americano possível”, artigo de Mateus Uchôa Ayres Carlos, em ‘Paseítos hamletianos: vida e obra’, ‘Às voltas: a literatura e o homem’, ‘Na curva do espiral: o escritor e a América Latina’ e ‘O Centro, tão perto e tão longe’ por exercícios interpretativos, traz para os leitores cortazarianos um tanto dos meândricos recursos de um escritor e autor de jogos escriturais muito próprios da natureza de uma pessoa em muitas e de uma imaginação sobrenaturalizada por um pasmo de mundos que ele não se continha em inventar. Uma linguagem caleidoscópica, uma paleta arco-irisada com que lançou pinceladas que delinearão não apenas personagens, mas situações, atmosferas, lugares e mundos em rotações talvez infinitas. Nas palavras de seu intérprete: “... a saída possível para aquele que escreve, frente ao mundo em que se encontra, é um manejo limítrofe da linguagem literária no intuito de habitar a sua própria impossibilidade expressiva, tirando daí faíscas para renovações e reinvenções; um jogo de louva-a-deus que destrói a si mesmo para, na verdade, buscar novas formas de vida [...] a figura possível do escritor latino-americano.”

Sim, não, talvez: tais são as ‘versões, diversões’, transversões do “perfeito mistério” do que chamamos de um livro de interpretação de diferentes tipos de linguagens e de técnicas (artes) de trans-figurar imagens, acontecimentos, pessoas, sentimentos,

momentos da infância, das idades da vida em contos, poemas, novelas, romances e dramas.

A vida e suas circunstâncias em peças literárias, por terem atravessado “passagens secretas e labirínticas da alma”, desafiaram, primeiro os poetas, depois, os que se reuniram neste colóquio, para interpretá-los com “ostinato rigore”, e sempre, com o coração.

Odalice de Castro Silva
Professora Titular de Teoria Literária e
Literatura Comparada, na Universidade Federal do Ceará

**I – Dante, o poeta forte medieval
e Gilmar de Carvalho, um
poeta entre trovadores**

DANTE ALIGHIERI: PEREGRINAÇÃO, CRÍTICA E FÉ EM *A DIVINA COMÉDIA*

Terezinha Marta de Paula Peres

(IMPARH)

Resumo:

O presente trabalho tem como proposta uma reflexão sobre a travessia de Dante Alighieri (1265-1321) como personagem de sua mais complexa obra: *A Divina Comédia*. Sete séculos após a morte de Dante sua Comédia continua atual e suscitando os mais diversos sentimentos em seus leitores. Neste trabalho discutiremos a “difícil união” entre autor e obra e assim refletiremos sobre as andanças do poeta como eu lírico de sua própria criação. Nomes como Dominique Maingueneau em *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* (2001), Francesco De Sanctis em *Storia della letteratura italiana* (1991), pontífices como o Papa Francisco, o Papa Paulo VI, o Papa João Paulo II¹, entre outros, nos darão o devido apoio teórico para revisitarmos o além mundo na companhia de Dante Alighieri e assim observarmos suas manifestações de crítica e de fé presentes em sua obra.

Palavras-chave: Autor. Obra. Ficção. Fé. Crítica.

¹ Os pontífices Papa Paulo VI, bem como o Papa João Paulo II, foram proclamados santos pelo Vaticano. Este em abril de 2014, aquele em outubro de 2018. Ambos canonizados pelo atual pontífice Papa Francesco Bergoglio.

1 Dante: um “fiorentino” ilustre

A Divina Comédia é poema da paz: lúgubre canto da paz perdida para sempre é o Inferno, suave canto da paz esperada é o Purgatório, epinício triunfal da paz eterna e plenamente possuída é o Paraíso. (Papa Paulo VI-1966)²

O ano de 1265 marca o nascimento do mais ilustre “Fiorentino”, dada a relevância de sua criação literária. O ano de 2021 marca o sétimo centenário de sua morte. Nascido em Florença, capital da Toscana, além de pai da língua italiana, para uns ele é o “poeta supremo”, para outros “o maior poeta do ocidente”, outros, ainda, o consideram a “síntese suprema de toda cultura medieval”, “insigne poeta”, além de “porta-voz de toda consciência moral, religiosa e cultural da idade média”. Estamos falando de Dante Alighieri (1265-1321), o poeta que perpassou os limites do mundo terreno para outra dimensão: o além mundo, através de uma obra que nos desafia a cada leitura a uma viagem ao mais íntimo das nossas entranhas espirituais e morais.

Do pouco que se sabe sobre a vida de Dante, alguns relatos mostram experiências fortes de sua juventude que, mais tarde, ecoariam em sua criação literária como reflexos de suas vivências. Descendente de uma família nobre, Cacciaguida, por parte do pai, e Alighieri, por parte da mãe, Dante nasceu quando a família já amargava uma decadência financeira. Apesar da crise financeira, teve uma educação de alto nível, com ilustres mestres, vindo a estudar em Paris. Por ter passado por Bologna, há quem acredite que ele tenha freqüentado a universidade daquela cidade, famosa por ser a mais antiga do mundo.

2 Papa Paulo VI *apud* Papa Francisco. Carta Apostólica *Candor Lucis Aeternae*. Disponível em www.vaticano.va. Acesso em 20/04/2021.

Sua juventude foi marcada por lutas que envolvem “a batalha de Campaldino e a conquista do castelo pisano de Caprona”, além da luta política marcada por um esforço incansável e justo em nome da segurança e da paz de seus conterrâneos. Seu principal desafio no terreno da política foi resistir à ingerência papal que, naquele momento, sob as ordens do papa Bonifácio VIII, interferia de forma direta no andamento político da cidade. Daí sua militância junto aos *Guelfi* brancos em oposição às políticas da igreja e do império, “as duas forças rivais da Idade Média” (DISTANTE, 1998, p. 10).

As lutas pela paz e pela segurança de Florença renderam a Dante o exílio. Condenado injustamente por corrupção, foi exilado em sua própria pátria. Sua pena foi alta: exílio perpétuo, confisco dos bens, ameaça de prisão perpétua e de morte o afastaram definitivamente de sua terra natal, situação que ele lamenta nos versos 55-60, do canto XVII do Paraíso:³

Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l’arco de lo esilio pria saetta.

Tu proverai si come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e l’alir per l’altrui scale.

(De teus mais caros bens a aventura
tu perderás, e essa é a flecha fatal
que, de primeiro, o arco do exílio lança.

3 Optamos por manter a versão original e a versão em língua portuguesa, conforme Edição bilingüe da Editora 34, 1998.

Tu provarás como tem gosto a sal
o pão alheio e, descer e subir
a alheia escada é caminho crucial).⁴

Jamais retornou à terra natal, vagando de cidade em cidade veio a morrer em Ravena, em 1321. Durante suas andanças, errando de corte em corte, nasceram obras como *La vita Nuova* escrita entre 1291 e 1293, dedicada ao amor por Beatrice, jovem por quem Dante se apaixonou ainda criança, na qual manifesta também sua peregrinação como exilado; *Il Convivio*, escrita entre 1303 e 1308, a qual narra a convivência de Dante com o desejo de saber, que celebra o conhecimento, seu amadurecimento intelectual; *De Vulgari Eloquentia*, escrita entre 1303 e 1304, cuja proposta é a importância da língua vulgar; *De Monarchia*, escrita entre 1310 e 1313, a qual expressa o pensamento e a filosofia de Dante sobre a política, principalmente no tocante à divisão do poder, “conferindo à Igreja a soberania do poder espiritual e ao Imperio a do poder temporal”. Também é autor de *Espistolas*, todas em latim, assim como *De Monarchia* e *De vulgari eloquentia*, sendo as demais obras escritas em língua vulgar. A partir de 1307 se dedicou completamente à escrita de sua *Commedia*. Obra que, mais tarde, viria a se chamar *La divina commedia* tal a admiração que causou a críticos como Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, entre outros.

2 Dante: a fé de um peregrino

Após sete séculos da morte de Dante a leitura de *A divina Comédia* continua suscitando no leitor os mais diversos questionamentos. Seguindo a proposta inicial, nesse trabalho discutiremos

4 (Par. XVII, 55-60, p. 123).

até que ponto a vida de um autor dialoga com sua composição literária. Dominique Maingueneau nos assegura que

O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre “a vida” e “a obra”. Trata-se de fato de uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim a fez nascer. A ponto de se discutir muitas vezes para se saber onde passa a fronteira entre o texto e o “antetexto” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47).

Maingueneau nos provoca a pensar em que medida vida e obra se cruzam. No caso de Dante Alighieri, poeta que refletia com muita seriedade sobre a caminhada do homem para entender-se como pessoa e dar sentido a sua existência, onde passa a fronteira entre as suas correntes de pensamentos e a sua obra, sobretudo aquela considerada sua obra prima? Para Dante, segundo Carmelo Distante, “o homem sem Deus é um ser perdido, no sentido de que jamais poderá encontrar em si mesmo, enquanto homem, a razão última e verdadeira da própria vida” (DISTANTE, 1998, p.7). Daí o processo de peregrinação do eu lírico como um meio de revisitação do homem a sua vida, na observância de onde os seus atos podem conduzi-lo: se ao inferno, ao purgatório, ou ao paraíso.

Dante atravessa Inferno, Purgatório e Paraíso, se faz andarilho como personagem de sua mais notável obra. O período de escrita da referida obra compreende o mesmo período de andanças do autor durante o exílio. A obra nasce dentro de um conturbado contexto histórico, político, moral e cultural tornando-se, além de uma obra do mais alto valor poético, “um elevado documento” no qual Dante expressa, do início ao fim, “aquilo que sentia a respeito do seu tempo e dos males de que este sofria”

(DISTANTE, 1998, p. 11). Ou seja, os motivos da composição do poema denotam certa preocupação do poeta com os rumos que a sociedade florentina tomava frente aos interesses e ao apego a bens materiais.

É sabido que à medida que uma sociedade cresce, junto ao crescimento surgem os contrastes de interesses que, normalmente, culminam em um processo de desunião entre os homens. Dante viu como perigosa a forma como o homem se perdia moralmente, já que naquele momento Florença despontava como centro de interesses político e econômico. Mais perigosa ainda, para Dante, era a instabilidade moral e espiritual do homem, já que a Igreja Católica, como instituição eclesiástica, se desviava em demasiado de sua missão primeira: conduzir o homem às práticas cristãs que o levam a Deus. Carmelo Distante nos ajuda a compreender os motivos que instigaram os sentimentos do poeta a uma viagem tão desafiadora e complexa ao além mundo:

A razão da viagem está no fato de ele, com a *Comédia*, propor uma redenção moral da humanidade que via submetida ao apego aos bens terrenos e às paixões mundanas e, portanto, destinada à perdição eterna [...] Desse modo, podemos, e devemos, dizer que a *Comédia* é em essência um grande livro escrito para a salvação moral da humanidade, vale dizer para libertá-la, com a ajuda e assistência da graça de Deus, do pecado a que o poeta, cristão e crente absoluto, a via submetida (DISTANTE, 1998, p. 13).

Fazer a travessia com Dante coloca o leitor diante de um grande desafio: compreender a composição de *A divina Comédia* como um livro de reflexões sobre as andanças do homem em sua passagem pelo mundo físico sem jamais perder de vista a sua importância como composição poética.

Em carta a Can Grande della Scala, Dante explica o objetivo de sua obra: “É preciso dizer brevemente que a finalidade do todo e da parte é tirar os viventes nesta existência dum estado de miséria e conduzi-los a um estado de felicidade”⁵. Nesse sentido, nos deparamos com a genialidade de Dante Alighieri como poeta, narrador e personagem de sua própria criação. O Papa João Paulo II nos ajuda a compreender tal processo ao exaltar *A Divina Comédia* como “uma realidade visualizada que fala da vida do além-túmulo e do mistério de Deus com a força própria do pensamento teológico, transfigurado pelo esplendor da arte e da poesia simultaneamente”.⁶ O pensamento do sumo pontífice, assim como o de Dominique Maingueneau, nos ajuda a compreender a linha tênue que separa autor e obra como numa espécie de reciprocidade em que o movimento da vida e o movimento da arte dialogam, gerando assim

um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor vive, entre aspas, a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir (MAINGUENEAU, 2001, p. 47).

Dante experimentou o dilaceramento da exigência de criar ao trazer para o universo da ficção a peregrinação da humanidade, da passagem do mundo físico ao mundo espiritual, ilustrando assim a nossa fragilidade humana mesclada a uma força que nos leva a romper os obstáculos e alcançar a luz.

5 Cf. Carta Apostólica do Papa Francisco. Candor Lucis Aeternae no VII centenário da morte de Dante Alighieri. Disponível em www.vaticano.va. Acesso em 20/04/2021.

6 Cf. Carta Apostólica do Papa Francisco. Candor Lucis Aeternae no VII centenário da morte de Dante Alighieri. Disponível em www.vaticano.va. Acesso em 20/04/2021.

Dividido em três partes: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, o Canto I que abre a primeira parte da obra nos coloca diante de Dante como narrador, o qual nos atualiza sobre o início da travessia de Dante, eu lírico, como peregrino no vale doloroso que compõe o *Inferno*:

No meio do caminho, ou seja, do tempo expectável da vida humana, portanto aos 35 anos de idade, Dante se encontra perdido numa “selva selvagem” que representa o resultado do extravio da certa via da virtude. Após uma noite inteira de angústia ele consegue escapar da selva, mas é impedido seguidamente por três feras. Alegoricamente, ele não estava livre da investida das três transgressões principais (Canto XI, versos 22-66) que são: incontinência, violência e fraude, exemplificadas pelas três feras, respectivamente a onça, o leão e a loba que o impedem de seguir o caminho do monte que ele avista iluminado já pelo Sol da Graça divina. Aparece-lhe então a alma do poeta latino Virgílio que irá desde então representar sempre a Razão humana, a qual para a sua salvação se propõe acompanhá-lo, vivente, num percurso pelo Inferno, e Purgatório até ao limiar do Paraíso, onde ele poderá ser guiado por uma alma “mais digna”. Esta, que ele não nomeia, será a alma beata da paixão de Dante adolescente, Beatriz, que ele encontrará na terceira parte do poema, o “Paraíso” (ALIGHIERI, 1998, p. 25).

O narrador nos apresenta o mais tenebroso estágio que o homem, em espírito, pode atingir. De forma alegórica, ele mostra as dificuldades que podemos encontrar para alcançar a luz divina após nossa caminhada na terra. A personagem, como um homem de 35 anos, característica perfeitamente compatível com o jovem Dante, no vai e vem da vida de exilado, nos mostra que em muitas situações da vida não podemos vencer sozinhos. Processo que

justifica a presença de Virgílio como guia. Em seguida Dante, como sujeito lírico, confirma, em primeira pessoa, o que diz o narrador:

Nel mezzo del cammino di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura.

(A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha vida perdida.

Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura).⁷

Tanto as falas de Dante, como narrador, como as primeiras palavras do sujeito lírico no início do Canto I, nos dão ciência do protagonismo de Dante em todas as esferas que compõem a *Divina Comédia*. Processo que nos faz lembrar a importância de como o escritor se coloca, de forma completa, em sua criação sem confundir jamais o leitor em relação àquilo que é ficção e àquilo que é vida.

Na segunda parte da obra o narrador nos orienta como será a travessia de Dante pelo segundo reino, o purgatório:

Sáidos do centro do Inferno, e da Terra, por um longo e tortuoso caminho subterrâneo, atravessando por um arroio que

7 (Inf. I, 1-6, p. 25).

eles acompanharam contra sua corrente, e chegados ao ar livre da praia do Purgatório, Dante e Virgílio se encantam com a visão da noite estrelada, especialmente com as quatro estrelas que correspondem, no céu austral, à constelação da Ursa Menor no céu setentrional. Encontram, logo mais, o guardião do Purgatório, que é Catão de Útica, o famoso legista da República da Roma antiga, o qual os interpela, maravilhado e suspeito pela maneira insólita de sua chegada ao Purgatório, vindo necessariamente do Inferno, mas acaba aceitando as explicações de Virgílio e fornecendo-lhes todos os ensinamentos para seu novo cometimento (ALIGHIERI, 1998, p. 13).

Dante, por meio do eu lírico, nos mostra a travessia que a humanidade tem que fazer para alcançar a glória após a vida terrena. Ao mesmo tempo nos mostra o processo de purificação para aqueles que, de alguma forma, se distanciam da luz e se perdem por caminhos tortuosos. O sujeito lírico nos explica, nos versos 4, 5 e 6, o que representa sua passagem pelo reino do purgatório:

e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire aciel diventa degno

(Ora o segundo reino vou cantar
onde a alma humana purga-se e auspícia
torna-se digna de ao céu se elevar).⁸

Na terceira e última parte da obra a voz do narrador nos guia ao Paraíso junto a Dante, personagem:

Dante, voltando do Empíreo, que é onde a glória de Deus brilha com maior intensidade, não pode descrever o que a sua mente lá percebeu porque, por ela ter-se tanto afundado no

8 (Purg. I, 4-6, p.13).

seu desejo a memória não a pode acompanhar. E pede ajuda de Apolo para relatar o que a sua memória possa ter guardado dessa inefável experiência. Ainda no Paraíso Terrestre, Beatriz olha fixamente para o Sol. Dante tenta acompanhá-la com sua menor capacidade e, ofuscado, sente-se transumanar. Beatriz lhe revela que os dois estão sendo transportados para o alto e responde à dúvida de Dante de como ele, com o peso do seu corpo, possa transcender corpos mais leves. Beatriz lhe explica que todos os corpos tendem a se ligar à sua origem e, a exemplo do fogo, também os seres dotados de intelecto e amor tendem a se reunir com Deus, embora possam, por serem dotados de livre arbítrio, desviar desse caminho e voltar-se para a Terra. Dante não deve se admirar de estar subindo; estranho seria se ele tivesse ficado lá embaixo, “como imóvel na terra um fogo vivo” (ALIGHIERI, 1998, p. 13).

São muitos os elementos nas três partes da obra que comungam com as experiências do poeta, como a sua fé em Deus como aquele que tudo pode expressar nos primeiros versos do paraíso:

La gloria di colui che tutto move
per l’universo penetra, e risplande
in una parte più e meno altrove.

(A glória do Senhor, que tudo move,
no Universo difunde-se e esplandece
onde mais onde menos se comprove).⁹

Entenda-se que Dante é partícipe da *Divina Comédia* como autor, narrador e personagem, mas que prevalece a voz poética que separa a ficção da realidade. Daí a importância da decifração dos indícios deixados pelo poeta como elementos pertinentes à sociedade na qual ele deu forma a sua obra mais notável. Processo

9 (Par. I, 1-3, p. 13).

que Dominique Maingueneau explica como um modo de “efetuação numa existência”:

Ser um escritor engajado é assinar petições, tomar a palavra em assembléias, exprimir-se sobre os grandes problemas da sociedade; mas é igualmente exceder por sua escrita qualquer território ideológico, de maneira que tenha o direito de se colocar como sentinela do Bem. A dificuldade consiste em encontrar o improvável ponto de equilíbrio entre as duas exigências (MAINGUENEAU, 2001, p. 54).

Acredita-se que Dante encontrou seu ponto de equilíbrio ao tomar o coletivo como elemento principal de sua obra. Ou seja, não colocar em seus versos suas vivências pessoais, e sim as dores, os vícios, as virtudes, enfim, a humanidade como um todo, características que conferem a sua poesia um tom universal, por cantar as vicissitudes do homem num poema rico de engenho poético que eleva a humanidade do seu estado de miséria, como pecadora, ao estado da graça divina.

O Papa Francisco descreve Dante como “profeta de esperança e testemunha da sede de infinito presente no coração do homem”.¹⁰ Dante, como sujeito lírico, assume a nossa condição humana na *Divina Comédia*. Alegoricamente, a peregrinação de Dante aos três reinos representa a nossa peregrinação na tentativa de atingir a perfeição como seres em evolução que somos. Como explica De Sanctis:

Dante raccoglie da’ misteri la commedia dell’anima, e fa di questa storia il centro di una sua visione dell’altro mondo. Tutta questa rappresentazione non è che senso letterale: la visione è allegorica, i personaggi sono figure e non persone; ma

¹⁰ Carta Apostólica Candor *Lucis Aeternae* do Papa Francisco. Disponível em www.vaticano.va. Acesso em 20/04/2021

ciò che è attivo nel suo spirito lo porta verso la figura e non verso il figurato [...] Visione e allegoria, trattato e leggenda, cronache, storie, laude, inni, misticismo, scolasticismo, tutte le forme letterarie e tutta la coltura dell'età sta qui dentro sviluppata e vivificata, in questo gran mistero dell'anima o dell'umanità; poema universale, dove si riflettono tutti i popoli e tutti i secoli che si chiamano il "médio evo" (DE SANCTIS, 1991, p. 120-121).¹¹

Dante nos coloca diante de uma obra poética cujos elementos apontam para a sensibilidade do homem que a compôs colocando em evidência traços da história e daqueles que a vivenciaram. Sua genialidade poética nos leva a refletir sobre a condição da humanidade e os caminhos que a levam a Deus. As palavras de De Sanctis corroboram com o pensamento de Dominique Mainguenu sobre a "difícil união" entre vida e obra, o qual atribui à história literária "tecer correspondências entre as fases da criação e os acontecimentos da vida" (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

O Papa João Paulo II chama atenção para um termo chave na obra de Dante: "transumanar", que significa "fazer que o peso do humano não destruisse o divino que existe em nós, nem a grandeza do divino anulasse o valor do humano"¹². O pontífice nos ajuda a compreender a genialidade do poeta ao mesclar o

11 Dante recolhe dos mistérios a comédia da alma, e faz dessa história o centro de uma visão sua do outro mundo. Toda essa representação não tem outro sentido senão literal: a visão é alegórica, os personagens são figuras e não pessoas; mas isto que é ativo no seu espírito o conduz verso à figura e não ao figurado [...] Visão e alegoria, tratado, legenda, crônicas, histórias, louvor, hinos, misticismo e escolástica, todas as formas literárias e toda a cultura de uma época está aqui dentro desenvolvida e vivificada, neste grande mistério da alma ou da humanidade; poema universal, onde se refletem todos os povos e todos os séculos que se chamam "medieval". (Tradução livre).

12 Cf. Carta Apostólica *Candor Lucis Aeternae* do Papa Francisco. Disponível em www.vaticano.va. Acesso em 20/04/2021

humano e o divino, dentro de uma composição ficcional, sem perder a medida entre a beleza da poesia e o sentimento do homem, características que o colocam entre os grandes nomes da Literatura Universal.

3 Dante: a voz crítica de um peregrino

A fé cristã do poeta, refletida em várias passagens de *A Divina Comédia*, não cala sua voz crítica. Suas relações com a Cúria romana não eram amigáveis. Dante não concordava com a intromissão da Igreja na política, o que a desviava de sua missão. Comportamento visto pelo poeta como mau exemplo. O Papa Paulo VI reconhece em Dante uma voz crítica ao lembrar à Igreja Católica sua principal missão que é representar Cristo e não a si mesma:

Nem me custa recordar que a voz de Dante se ergueu pungente e severa, contra mais de um romano pontífice, e teve amargas reprimendas para instituições eclesiásticas e pessoas que foram ministros e representantes da Igreja; contudo resulta claro que tais atitudes inexoráveis nunca abalaram a sua fé.¹³

As palavras do pontífice ressaltam a missão do poeta como crítico da sociedade de seu tempo. Não à toa papas como Bonifácio VIII e Nicolau III encontram-se no *Inferno*, no círculo VIII, junto aos fraudulentos:

Ed el gridò: “Se’ tu già costì ritto,
se’ tu già costí ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentí lo scritto.

13 Papa Paulo VI *apud* Papa Francisco. Carta Apostólica *Candor Lucis Aeternae*. Disponível em www.vaticano.va. Acesso em 20/04/2021.

Se' tu sí tosto di quell'aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?"

("Já estais aí plantado?" foi seu grito,
"Bonifácio, já estais aí plantado?
de vários anos engano-me o espírito!

Das riquezas estais já tão saciado,
pra que ultrajaste a formosa mulher
após tê-la com dolo conquistado?"¹⁴)

Dante mostra o Papa Nicolau esperando trocar de lugar com Bonifácio. Ambos sofrem os castigos do inferno, de cabeça para baixo, com fogo ardendo sobre a planta dos pés. Dante não age de forma irônica ao colocar os papas no inferno. Além da crítica ferrenha à Igreja, ele nos deixa a lição do que pode acontecer àqueles que se desviam do caminho reto que nos leva à luz divina.

Diante do exposto, concordamos que *A Divina Comédia* concentra em si as mais diversas formas de expressão do comportamento humano, mesclado a uma genialidade poética admirável pela importância dada à História, às culturas, à Literatura Ocidental, bem como às doutrinas da Igreja Católica Romana entre os séculos XIII e XIV, dentro e fora da Europa. Processo que confere a Dante Alighieri reconhecimento como um representante autêntico de seu tempo.

14 (Inf. XIX, 52-57, p. 135).

Riassunto: Il presente lavoro ha come proposta una riflessione sulla traversata di Dante Alighieri (1265-1321) come personaggio di sua più complessa opera: *La Divina Commedia*. Sette secoli dopo la morte di Dante sua Commedia continua attuale e suscitando i più diversi sentimenti ai suoi lettori. In questo lavoro discuteremo la “difficile unione” tra autore e opera e così rifletteremo sulle peregrinazioni del poeta come io lirico di sua creazione stessa. Nomi come Dominique Maingueneau in *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* (2001), Francesco De Sanctis in *Storia della letteratura italiana* (1991), pontefici come il Papa Francesco, il Papa Paulo VI, il Papa João Paulo II, tra altri, ci daranno il dovuto supporto teorico per rivisitare oltre il mondo insieme a Dante Alighieri e così osservare le sue manifestazioni di critica e di fede presenti nella sua opera.

Parole-chiave: Autore. Opera. Finzione. Fede. Critica.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALIGHIERI, Dante.. *A divina comédia: purgatório*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

BERGOGLIO, Francesco. Carta Apostólica *Candor Lucis Aeternae*. No VII Centenário de Dante Alighieri. Disponível em www.vaticano.va

DISTANTE, Carmelo. “Prefácio”. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Introduzione di Cesare Milanese. Roma: Grandi Tascabili Economico, 1993.

DORFLES, Piero e CARDINI, Franco. *L'epoca storica di Dante Alighieri*. Disponível em www.raicultura.it. Acesso em 3/3/2021.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. – 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARABÉLUM, DE GILMAR DE CARVALHO: ENTRE O PARABÓLICO E O ALEGÓRICO

Lídia Barroso Gomes Castro
(UFC)

Resumo:

Neste artigo, propomo-nos a examinar o fragmento “Pais e Filhos Pródigos”, de **Parabélum** (1977), obra do escritor cearense Gilmar de Carvalho (1949-2021). Nesta discussão, consideraremos os conceitos de *parábola* e *alegoria* que serão entendidos como recursos fundamentais à leitura e interpretação da obra em questão. A parábola do Filho Pródigo, narrada no “Evangelho de São Lucas”, **Novo Testamento**, é mencionada no fragmento de forma alegórica. Utilizaremos como aparato teórico: **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos (1985), de Flora Sussekind; **Alegoria** (1986), de Flávio R. Kothe; e **Claves de interpretación bíblica** (2010), de Tomás de la Fuente. Por último, faremos uso de uma das entrevistas de Gilmar de Carvalho concedidas à autora deste artigo, em 2019, e a consulta de documentos do arquivo pessoal do escritor, disponíveis no Acervo do Escritor Cearense (UFC). Este conjunto de leituras norteará a discussão que ora propomos.

Palavras-chave: Fragmento. Parábola. Alegoria.

Preâmbulo

Este texto busca ampliar a fortuna crítica sobre *Parabélum*, do escritor e jornalista Gilmar de Carvalho, cuja obra continua consideravelmente desconhecida pela crítica literária, tendo um público leitor bastante reduzido, mesmo depois de quarenta e quatro anos de sua primeira edição. Ao longo de quatro décadas, o livro foi objeto de estudo de duas dissertações de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC)¹⁵.

Parabélum, publicado em 1977, põe o leitor diante de uma gama textual, consequência da leitura, recepção, pesquisa e formação de um escritor jornalista que direciona olhares sobre o tempo, o homem, a linguagem, a vida e suas incertezas, nos quais a dimensão poética requer do leitor olhares também aguçados para uma leitura caleidoscópica.

Devido à dimensão que os textos de *Parabélum* nos propõem, concentramo-nos no fragmento “Pais e Filhos Pródigos” a fim de examinarmos como a *parábola* e a *alegoria* se encontram nesse texto.

Informações biográficas sobre o escritor

Francisco Gilmar de Cavalcante Carvalho nasceu em Sobral, Ceará, em 1949. Cursou o ginásio Ginásio S. Inácio (1959-1963) e o colegial nos colégios Castelo Branco (1964-1965) e Lourenço Filho (1966). Bacharelou-se em Direito pela Universidade Federal do Ceará (UFC) (1967-1971), graduou-se em Comunicação

15 ARAÚJO LEMOS, Saulo de. **Expectativas heroicas**: mito, história e leitura em *Parabélum*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará. CASTRO, Lídia Barroso Gomes. **Literatura e jornalismo**: entrevista e notícia em *Parabélum*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará. Ambas as dissertações foram orientadas pela Professora Doutora Odalice de Castro Silva (UFC).

Social também pela mesma instituição (1969-1972), cursou o mestrado em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, (1986-1988) e o doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, (1994-1998).

Atuou profissionalmente nas seguintes empresas de publicidade: Scala Publicidade Ltda, como Redator, e Mark Propaganda Ltda, como Diretor de criação (1981-1984). Sua passagem por empresas jornalísticas ocorreu entre agosto e setembro de 1971, quando foi Editor da coluna “Palanque” de *O Estado*, e, de fevereiro a agosto de 1972, da coluna “Balaio” da *Gazeta de Notícias*.

Após o encerramento de suas atividades em empresas jornalísticas, passou a colaborar com publicações em jornais, dentre os quais se destacam o *Unitário*, *O Povo* e o *Diário do Nordeste* e escrever para revistas literárias e de notícias. Gilmar de Carvalho exerceu atividade docente (1985-2010) no Curso de Comunicação Social (UFC), da qual aposentou-se na condição de Professor Associado nível 2.

Quanto à produção ficcional do escritor, temos *Pluralia Tantum* (1973), livro de contos, *Parabélum* (1977), romance, *Resto de Munição* (1982), ensaios, *Queima de Arquivo* (1983), reunião de crônicas duplamente datadas, “Passado a limpo”, crônicas escritas para *Gazeta de Notícias* em 1969, “Terceiro Mundo”, escritas entre agosto e dezembro de 1978, publicadas no Jornal *O Povo*, na “Revista Fame”, publicação interrompida pela censura, *Buick Frenesi* (1985), novela e *Pequenas Histórias de Crueldade* (1987), contos.

Gilmar produziu igualmente obras dramáticas: *Orixás do Ceará*, com estreia no Teatro do IBEU no dia 11 de julho de 1974; *O Dia em que vaiaram o Sol na Praça do Ferreira* que estreou no dia 12 de setembro de 1982, no Teatro do IBEU, dentro do espetáculo “Made in Ceará”; *Vice & Versa* com estreia no dia 3 de maio de 1984, no Teatro Universitário em Fortaleza;

e *Leste-Oeste Side Story*, que estreou no dia 10 de dezembro de 1986, no Teatro Carlos Câmara (EMCETUR).

Fundou, com Geraldo Markan, em 6 de dezembro de 1976, o “Grupo Balaio”, grupo teatral, com nome inspirado no tabloide “Balaio”, da *Gazeta de Notícias*, do qual foi editor. O primeiro espetáculo deste grupo foi encenado no dia 15 de dezembro de 1976, “Cesário, o imperador do mundo”, de Geraldo Markan, com produção de Gilmar de Carvalho. Em 2011, *Parabélum* foi reeditado pelo Armazém da Cultura e o *Teatro Completo* publicado em um só volume pela SECULT – CE.

A parábola do Filho Pródigo em “Pais e Filhos Pródigos”

A parábola bíblica, narrada no *Evangelho de São Lucas* 14:11-32, tem como narrador Jesus e apresenta a história de um homem que tinha dois filhos. O mais jovem pede ao pai sua parte da herança, pois deseja sair de casa em busca de novas experiências. Depois de haver gastado todo o seu dinheiro e de viver dias de fome longe do amor paternal, o jovem se recorda da fartura que há na casa de seu pai e para lá decide regressar. O retorno é marcado pelo arrependimento do filho e pelo banquete promovido pelo pai. O outro jovem, o filho mais velho, ao saber da festa que o pai fizera, entristece-se porque nunca foi digno de tal comemoração, sendo ele um filho obediente. O pai lhe responde que os bens dos quais dispõe também são dele e que a festa foi em comemoração ao regresso de um filho considerado morto.

Em *Parabélum*, a história é contada por um narrador personagem que apresenta possibilidades narrativas nas quais os pais também podem ser pródigos. No fragmento “Pais e Filhos pródigos” temos as seguintes situações:

“Um homem teve dois filhos: eu sou esses dois filhos” (p. 52).
“Um homem teve dois filhos: eu sou o filho que ficou” (p.52).
“Dois filhos tiveram um pai: eu fui esse pai” (p. 53).
“Um pai não teve um filho: eu sou esse pai” (p. 55).
“Um filho não teve um pai: eu sou esse filho” (p. 55).
“Um pai não teve dois filhos. E assim não pude expulsar um deles” (p. 56).

O texto não possui uma sequência linear como a parábola bíblica e deixa nas mãos do leitor possibilidades de leitura e interpretação que parecem não se esgotar. Diante do emaranhado de textos, esse reconhece as referências bíblicas mencionadas no fragmento e, aos poucos, constrói significados. O ponto de partida é o título “Pais e Filhos pródigos” e a partir do seu conhecimento sobre a parábola do Filho Pródigo, é possível elencar as possibilidades acima mencionadas.

Razões das parábolas de Jesus x *Parabélum* e alegoria

Para Tomás de la Fuente (2010, p. 114), as parábolas de Jesus podem ser entendidas a partir de quatro razões, a saber: 1) o ensinamento de forma eficaz de determinadas verdades àqueles que não estavam com os corações preparados para receber a mensagem do evangelho; 2) a forma enigmática da parábola provocava nos ouvintes a reflexão; 3) a clareza de várias parábolas serviria para convencer os ouvintes de sua cegueira espiritual; 4) o caráter obscuro da parábola também serviria para ocultar determinados ensinamentos sobre o reino de Deus aos inimigos de Jesus.

A partir desse entendimento, examinamos que a parábola possui um aspecto didático e, ao mesmo tempo, complexo, pois compreende a clareza e o obscuro. A característica dúbia deste gênero textual proporciona não uma interpretação rígida, mas um

leque que amplia os horizontes da leitura e recepção do leitor de *Parabélum*, o que nos faz recordar a probabilidade matemática. Quando criamos um roteiro com as possibilidades oferecidas em “Pais e Filhos Pródigos”, surge a necessidade de um esquadrinha-mento desses caminhos oferecidos pelo texto.

A leitura de “Pais e Filhos Pródigos” remete o leitor ao conhecimento prévio do que é uma parábola e o desperta para outras indagações: por que e para que o autor de *Parabélum* alterou a parábola bíblica? Até que ponto a parábola pode ser entendida no fragmento “Pais e Filhos Pródigos”? Em qual momento a alegoria surge no texto? Qual relação inferimos entre vida e obra neste fragmento de *Parabélum*?

Em nossa leitura, observamos que o narrador personagem recorre à linguagem da parábola bíblica como meio de recriação poética, mas possui como referencialidade o contexto histórico, político e social dos anos 70. Ou seja, a parábola bíblica, cuja natureza é didática e tem como objetivo comunicar algum ensinamento espiritual, amplia-se num contexto em que o domínio da linguagem poética é o recurso eficaz para um *eu* que escreve situação num momento histórico e teme ser reconhecido pela censura.

Flora Sussekind (1985, p. 10) justifica a preferência dos escritores brasileiros por alegorias e parábolas em seus textos após o golpe militar de 1964 e justifica que essa escolha era uma forma de responder indiretamente “[...] à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias”. Se por um lado a informação jornalística era controlada pela censura, por outro lado “[...] cabia à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas)”. Deste modo, a produção literária era tratada como se o seu principal interlocutor fosse a censura. Isto é, o discurso poético estava

direcionado não ao público convencional, o leitor comum, mas aos órgãos do governo que controlavam os meios de comunicação e a informação.

Na intenção de entendermos a produção de *Parabélum* no contexto de repressão ditatorial pós-64, examinamos uma das entrevistas concedidas pelo escritor¹⁶ ao referir-se à própria escrita, assim como a consulta de alguns documentos de seu arquivo pessoal que direcionaram nosso olhar crítico para marcas históricas na ficção de Gilmar de Carvalho. Em 2019, após 42 anos de publicação de seu segundo livro, o escritor reforçou que escreveu *Parabélum* para se opor à ditadura militar, respondendo-nos, em parte, os questionamentos anteriormente apontados.

Este posicionamento nos leva a observar em *Parabélum* um lado confessional do escritor e jornalista atento aos acontecimentos de seu tempo. A crítica contra o regime autoritário é encontrada não apenas no fragmento “Pais e Filhos Pródigos”, mas no conjunto de textos que compõe a obra. Ao final da edição publicada em 1977, o trecho “não editou o AI-5” foi retirado a fim de que a censura não identificasse Gilmar de Carvalho como opositor ao regime militar.

A parábola do Filho Pródigo dialoga com os casos reais de famílias que perderam seus entes queridos durante os anos de ditadura militar no Brasil. Dentre os casos mais marcantes, destaca-se a morte do jornalista Wladimir Herzog, em 1975, que deixou uma viúva e dois filhos órfãos. A notícia sobre o seu sepultamento foi publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 28 de outubro de 1975, publicação arquivada por Gilmar de Carvalho enquanto escrevia *Parabélum*.

16 As entrevistas mencionadas foram realizadas pela autora deste trabalho, em 2019, durante a conclusão da pesquisa de mestrado **Literatura e Jornalismo**: a entrevista e a notícia em *Parabélum*.

O laudo do médico que periciou o “suicídio” de Herzog pode ser lido no fragmento “Últimas versões”, quase ao final do livro, no qual uma das possibilidades para o desaparecimento do herói é “- *O herói teria se suicidado, de acordo com a versão oficial comprovada pela perícia*”¹⁷. Este fragmento pode ser relido também em “Pais e Filhos Pródigos” dentro das possibilidades “Um homem teve dois filhos: eu sou esses dois filhos” e “Dois filhos tiveram um pai: eu fui esse pai”. A voz que fala em nome dos dois filhos é uma alegoria dos filhos que perderam o pai, assim como o pai que deixou os filhos e não retornou à casa porque “suicidou-se” enquanto estava preso.

Dois filhos tiveram um pai: eu fui esse pai. E saí de casa na parábola às avessas do pai que não será recebido com festas ou que talvez não será recebido porque salgarão minhas partes e a cabeça será espetada num poste. Também essas coisas não poderão sair nos jornais. Quando eu fugi de casa compreendi que todo aquele por quem eu luto é meu filho e meu pai e também companheiro. Não deixei rastro nem dissipei a fortuna que não tenho (CARVALHO, 2011, p. 53).

A saída de casa pode ser interpretada não como uma vontade própria do pai, uma vez que acontece às avessas da parábola bíblica. Nesta, o filho pródigo realiza o desejo de deixar a casa do pai e para lá retorna depois de haver gastado sua fortuna. Em *Parabélum*, o pai “não será recebido com festas” e não dissipou fortuna. Implicitamente, o texto nos permite interpretar que o pai foi forçado a deixar sua casa em “essas coisas não poderão sair nos jornais”. Estes não poderiam noticiar tal qual a “saída” aconteceu, mas conforme o que a censura permitia divulgar nos meios de comunicação.

¹⁷ CARVALHO, 2011, p. 247.

A possibilidade “Um pai não teve um filho: eu sou esse pai” pode ser entendida como a privação de um homem que não teve um filho devido a alguma circunstância. Nesta leitura, inclui-se outro fragmento da obra “Os dias de ira”, no qual o herói se encontra numa cidade em “campo de batalha”.

Foi quando mataram um rapaz e não nas celas de tortura como dizem e o laudo médico atesta que foi asfixia ou suicídio provocados por meios mecânicos. Mataram o rapaz no meio da rua e o povo exigiu o corpo e erigiu monumento e levantou os braços anunciando a disposição para o combate. Não marcaram o rosto do rapaz no estandarte, mas improvisaram um sudário e o imprimiram porque o pano estava roto, marcas de sangue e uma data 28 de março.

[...]

(O rapaz morto sou eu e não morri sozinho e já não cheiro mal quando esquecerem meu nome na crônica desses dias de ira. E disserem que um estudante morreu. E quando se esquecerem de que um dia a tarja negra pendeu de dentro dos bolsos e das janelas das escolas. E eu tiver sido o morto inútil a fermentar a repressão e a não deixar a marca de minha passagem além da morte no meio da rua.) (CARVALHO, 2011, p. 179-180).

No cenário aparece um jovem assassinado. A data é 28 de março e o local é a rua, diferente de outras mortes que aconteciam nas celas de tortura. A morte do jovem que não é identificado se torna uma bandeira de luta. A data nos faz lembrar o dia da morte do estudante secundarista Edson Luís (1950-1968), assassinado em 28 de março de 1968, por policiais militares no Rio de Janeiro. Após este acontecimento, houve a Passeata dos Cem Mil, na praça da Cinelândia. O trecho de *Parabélum* recria o cenário de tragédia e de comoção durante a passeata. Gilmar de

Carvalho, em 2019¹⁸, comentou sobre as mortes de Edson Luís e Wladimir Herzog:

[...] o Wladimir Herzog foi um fato tão importante, né, que foi um dos elementos que desencadeou uma redemocratização, que fez com que afastasse o comandante do Exército, da região de São Paulo [...].

O Wladimir Herzog não morreu em vão. O Edson Luís, a morte dele passou mais em branco, porque era um menino jovem, ninguém não sabe nem muito bem quem era, nunca vi, assim, uma pesquisa, uma biografia, uma recuperação da vida dele, ninguém fez. Mas o Wladimir Herzog era um jornalista, era uma pessoa muito respeitada, muito querida em todos os meios onde frequentava, uma pessoa muito importante pra ter tido aquele fim que ele teve. E uma coisa é que uma pessoa que a gente sabe que tinha domicílio, que tinha laços familiares, que tinha laços de emprego, que não era uma pessoa ligada à luta armada.

O jornalista era conhecido, deixou filhos, esposa, amigos e trabalho. Ou seja, tinha reconhecimento na sociedade, enquanto Edson Luís era um anônimo. O jovem havia saído de Belém, Pará, para estudar no Rio de Janeiro e perdeu a vida num confronto entre policiais e estudantes, não deixou filhos e esposa, como Herzog. Gilmar de Carvalho atribui ao anonimato de Edson Luís a falta de informações familiares. Na leitura de “Pais e Filhos Pródigos” reencontramos o jovem assassinado na recriação do personagem herói, um filho que saiu da casa dos pais e não retornou. A morte o privou de ser pai. “Um pai não teve um filho: eu sou esse pai”, também podendo ser interpretado como o pai anônimo que perdeu o filho anônimo.

18 Entrevista concedida à autora deste trabalho em 8 de julho de 2019.

Nesta etapa interpretativa, encontramos-nos diante de uma parábola que passa por uma releitura e ganha um sentido alegórico. Sobre esta relação, Tomás de la Fuente (2010, p. 116) afirma que é quase impossível haver regras precisas para que a alegoria seja reconhecida nos detalhes de uma parábola. O autor acrescenta que cada texto deve ser lido e apreciado por sua narração e mensagem. Nem todas as parábolas são interpretadas como um ensinamento espiritual, uma vez que são acontecimentos terrenos. De la Fuente (p. 127) afirma que o diferencial entre a parábola e a alegoria é a riqueza de detalhes significativos que essa pode proporcionar ao texto, enquanto a parábola tem uma mensagem principal. Isto é, a alegoria está aberta à interpretação de modo mais amplo.

Em *Alegoria*, Flávio R. Kothe (1986, p. 52) afirma que “alegoria significa dizer o outro, nela cada elemento quer dizer outra coisa que não o sentido original”. Desta forma, compreendemos que a alegoria não é um conceito limitado, pois sua realização depende da leitura e interpretação daquilo que se quer dizer.

Kothe acrescenta:

A alegoria é a própria ontologia da obra literária. À medida que o leitor lê a si mesmo através do texto, ele não lê propriamente o texto do autor nem o autor do texto, mas apenas o autor que ele mesmo se torna por meio do texto do autor. O texto do leitor e o texto do autor não são absolutamente idênticos, um é a alegoria do outro (KOTHE, 1986, p. 66).

A alegoria é entendida como leitura de um texto, que não é o inicial, aquele escrito pelas mãos de um autor, mas uma leitura com alterações de significados, uma vez que há identificação do leitor com um texto e isto o atualiza e expande-o através dos “detalhes” próprios da alegoria.

Em *Parabélum*, a alegoria se realiza no movimento de leitura e interpretação, iniciado com as experiências leitoras de Gilmar de Carvalho, isto é, de seu conhecimento sobre a parábola do Filho Pródigo e sua identificação com esse texto no momento da escrita de “Pais e Filhos Pródigos”. Essas experiências são transferidas ao narrador personagem e o leitor, por sua vez, identifica no texto elementos da parábola bíblica e as modificações interpretativas, mas cabe-lhe esquadrinhá-lo e encontrar novos significados.

O ciclo de leitura e interpretação se renova à medida que outras leituras são realizadas, seja por via do mesmo leitor ou por novos leitores. A parábola do Filho Pródigo transforma-se em alegoria no fragmento “Pais e Filhos Pródigos” de *Parabélum*, tendo como ponto de partida o texto bíblico. Este, ao ser lido e interpretado, transforma-se poeticamente diante do contexto histórico dos anos pós-64 vivenciado pelo escritor. A alegoria se renova e outros significados surgem enquanto houver leitura e interpretação da obra.

Considerações finais

A discussão acima nos permitiu identificar que a parábola bíblica do Filho Pródigo não é apenas mencionada no fragmento “Pais e Filhos Pródigos”, de *Parabélum*, mas que há um sentido alegórico à medida que a leitura e a interpretação são ampliadas não apenas pelo leitor, mas também pelo escritor na condição de leitor e receptor de textos, sejam estes: parábolas, notícias, entrevistas, confissões.

A diversidade de gêneros textuais em *Parabélum* e as experiências de leitura, interpretação e escrita abrem caminhos para novos significados (alegoria) que a obra propõe aos leitores.

Resumen: En este artículo, investigaremos el fragmento “Pais e Filhos Pródigos”, de *Parabélum* (1977), obra del escritor cearense Gilmar de Carvalho (1949-). En esta discusión los conceptos de *parábola* y *alegoría* serán comprendidos como recursos fundamentales a la lectura e interpretación de la obra estudiada. La parábola del Hijo Pródigo, narrada en el *Evangelio de Lucas, Nuevo Testamento*, es mencionada en el fragmento de forma alegórica. Utilizaremos como aporte teórico: *Literatura e vida literária: polémicas, diários e retratos* (1985), de Flora Sussekind; *Alegoria* (1986), de Flávio R. Kothe; y *Claves de interpretación bíblica* (2010), de Tomás de la Fuente. Consideramos aún una de las entrevistas de Gilmar de Carvalho concedidas a la autora de este artículo, en 2019, y la consulta de documentos del archivo personal del escritor, disponibles en el Acervo do Escritor Cearense (UFC). Este conjunto de lecturas orientarán la discusión propuesta.

Palabras clave: Fragmento. Parábola. Alegoria.

Referências

Bíblia de estudo de Genebra. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

CARVALHO, Gilmar de. **Parabélum.** 2. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2011.

CASTRO, Lídia Barroso Gomes. **Literatura e jornalismo:** entrevista e notícia em *Parabélum*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará.

FUENTE, Tomás de la. **Claves de interpretación bíblica.** 27. ed. Edición actualizada. Colombia: Editorial Mundo Hispano, 2010.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria.** 1. ed. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

O Estado de S. Paulo. São Paulo, 28 out. 1975, p. 21-22.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária:** polémicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo)

II – VIDA & FICÇÃO

O INVENTÁRIO DA MEMÓRIA LITERÁRIA, EM *FILHOS DA AMÉRICA*, DE NÉLIDA PIÑON

Angela Maria Rodrigues Laguardia

CLEPUL/Letras de Minas-UFMG

Resumo:

A coletânea de ensaios, *Filhos da América*, ultrapassa a tessitura ensaística para conduzir o leitor pelos labirintos da memória e dos alicerces da literatura. Desde a imediata cumplicidade sugerida pelo primeiro ensaio: “Em cada página de minha floresta abandono pedaços de pão que orientam o leitor” (PIÑON, 2016, p. 14), à reverência aos que a antecederam no ofício da palavra, ou aqueles que se incorporam em sua “genealogia romanesca”, a escritora magistralmente encena seus textos para encantar. Elegemos alguns de seus temas entre a Galícia e o Brasil, buscando analisar os marcos significativos desta trajetória, círculo emblemático da vida e literatura da autora, em criação e memória.

Palavras-chave: Memória. Narrativa. Ensaio. Brasil. Galícia.

Filhos da América, publicado em 2016, reúne 28 ensaios de Nélide Piñon, escritora que domina a arte de narrar. A coletânea de ensaios, produzida em diferentes momentos, inclui parte dos textos que foram escritos ao longo de 2015, ano em que Nélide ocupou a cátedra José Bonifácio, da Universidade de São Paulo (USP), e abarca um continente “De assuntos. De ideias. De riscos. De afetos. De apostas. De saudades. De paixões. De – por que não? – obsessões”, como bem descreve Carlos Andreazza, o editor de *Filhos da América*, na orelha do volume.

A obra, que ultrapassa a dimensão ensaística para conduzir o leitor pelos labirintos da memória e dos alicerces da literatura, reverencia aqueles que a antecederam no ofício da palavra, ou aqueles que se incorporaram na sua “genealogia romanesca”. Para o crítico literário, João Cezar de Castro Rocha, *Filhos da América* “[...] em que pese a dicção ensaística, é o romance de formação da autora Nélide. Por isso mesmo, ilumina seus percursos de leitora dos gregos aos hispano-americanos, ou seja, dos clássicos aos contemporâneos” (ROCHA, 2017).

Sob o ponto de vista da romancista, da cronista ou da ensaísta, Nélide transita entre narradores que fazem parte de seu esforço “[...] por existir [...] como quem desenterra Tróia [...] A cidade que desenterei sendo eu mesma” (PIÑON, 2016, p. 15). Em corajosa confissão, ela afirma: “Não é natural falar em primeira pessoa. É um incômodo ” (Id. p. 15). Porém, lembra do conselho da mãe que a encorajara a engolir “o espinafre do marujo Popeye”, e segue ciente de que não está só enquanto narra: “Pois não ando sozinha no mundo” (Id. p. 15). Nélide traz consigo um repertório de vozes, que assim enumera: “[...] um infindável número de personagens, transeuntes, vizinhos, todos à deriva” (Id. p. 15). E, como catalisadora desta arte de narrar, enuncia:

“Sou muitas, múltipla. Portanto, em mim a linguagem reverbera, a psique padece, sob o fardo da memória coletiva” (Id. p. 15).

Somos seduzidos por este suposto legado e pela luminosa lição que sucede a esta afirmação da escritora: “A memória está em cada esquina. Conquanto falhe, se distraia, ela está viva, respira. Nada do humano jaz soterrado nos seus escaninhos. O detalhe mínimo apresenta-se de repente e aviva o que ficou para trás” (PIÑON, 2016, p. 16).

Assim, ao longo da leitura de *Filhos da América* somos conduzidos por Mnemosyne, a deusa da memória, segundo a mitologia grega. Podemos atribuir a ela, a mãe das musas, aquela que canta “[...]tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será[...]” (VERNANT, 1973, p. 73), a condução dos fios que pertencem à tessitura destes ensaios.

Logo no primeiro ensaio, “Heródoto e a aprendiz Nélide”, nos tornamos cúmplices da narradora quando ela parece sussurrar apenas para nós: “Em cada página de minha floresta abandono pedaços de pão que orientam o leitor” (PIÑON, 2016, p. 14). Somos advertidos de que “nenhuma narrativa é inocente” (PIÑON, 2016, p. 10), podendo se revestir da ambiguidade, dos subterfúgios ou da mentira, porém, a narradora nos assegura: “Só dentro da moldura literária, que serve aos comandos do autor, subsiste a arte. A narrativa é o seu ninho natural” (Id. p. 10).

Na oficina deste aprendizado, como discípulos de Nélide, vamos seguindo suas pistas, “Tudo é matéria ficcional. Memória e invenção são assim inseparáveis, uma não vive sem a outra. Conjugadas, restauram a história do mundo. Ensejam que a arte esplende. Expressam as turbulências do pensamento e do coração” (PIÑON, 2016, p. 16). Segundo ela, “Tudo serve de base para a cobiça narrativa inventar, ou reconhecer, os seres lendários

que graças a sua persuasão arquetípica ainda prosseguem em nós, comem conosco à mesa” (PIÑÓN, 2016, p. 12-13). Sobre a força imanente destes arquétipos, ela cita aqueles que foram utilizados por Joyce, Victor Hugo, Hamlet e Freud, que comparados às hidras e suas cabeças, que “[...] mesmo amputadas, prontamente regeneram. [...] sobrevivem ao subterrâneo da imaginação coletiva, e que identificam o arcaico de outrora que persiste em nós. Somos o que esses personagens foram no passado” (PIÑÓN, 2016, p. 13). E ensina: “A vida, em conjunto, conflui para a dimensão da escrita, onde tudo deságua. A aventura de narrar, sob o signo do estético, integra tradição e modernidade retifica a construção literária que esteja em curso” (PIÑÓN, 2016, p. 11). No exercício metalinguístico destas reflexões, ela destaca o papel fundamental dos narradores, sua importância no resgate dos “rastros civilizatórios”, muitas vezes esquecidos ou abandonados, mas que devem ser atribuídos, segundo ela,

[...] à grei humana composta dos aedos, dos poetas da memória, dos autores dos códices milenares, dos incas amautas, dos xamãs, dos nômades, dos goliardos, dos profetas do deserto, dos peregrinos de Jerusalém, dos oráculos, com Delfos na vanguarda. Dos seres que ao longo dos séculos cederam o material épico com o qual se recuperam a verdade narrativa e a gênese humana. (PIÑÓN, 2016, p. 11-12).

Da primeira parte deste arcabouço literário, Néida transita entre suas origens, o Brasil e a Galícia. Cita o seu nascimento em “Vila Isabel, terra de sambistas”, apesar da descoberta recente de que o sambista de seu coração é o paulista Adoniran Barbosa, e faz um relato sobre a origem de sua família espanhola, “[...] da Galícia, uma região fecundada por lendas, narrativas, superstições, credices, apostas no sobrenatural [...] Guardo estas terras

galegas no ninho da memória” (PIÑÓN, 2016, p. 17). Nélida parece desprender-se da narrativa para mergulhar no tempo, imersa em lembranças entre o tempo vivido e o revivido, em camadas da memória afetiva, “a família surgiu imperativa na minha urdidura narrativa. No Brasil, na Galícia, no mundo” (PIÑÓN, 2016, p. 23). Da dupla cultura, a herança ancestral e a escritura que se convertem em memória e criação, “Enquanto o Brasil é minha língua, residência da minha alma, Galícia é o reduto de um imaginário que me intriga e que não traduzo” (PIÑÓN, 2016, p. 19). E declara:

[...] conquanto tivesse aprendido o galego na temporada vivida em Galícia, o português tornou-se a língua que elegi para viver e falar dos sentimentos. A escrita do coração e dos livros. Com esta língua portuguesa sou desabrida, temerária, heróica, venço os sete mares do verbo, em cuja fundura ouço Simbad designar heróis e miseráveis, o que é sombra e luz. E faço da língua lusa a chave com que abro o cofre do mundo. (PIÑÓN, 2016, p. 27).

De volta para o presente mais próximo, cria um novo espaço narrativo, recurso que utiliza com maestria. Nélida discorre, então, sobre o cotidiano de dona de casa; o amor aos cães Gravetinho e Suzy, “ambos Piñón”; as idas à Academia Brasileira de Letras, em habitual reverência à estátua de Machado de Assis; a paixão pelos místicos e a descrição de suas viagens.

Como autora de seus livros, sente-se na condição de depositária da civilização ocidental, que faz dela “[...] um aedo, um poeta ao serviço da memória, que preservou o poema narrativo de Homero, o esplendor da Ilíada e da Odisseia, berço de túmulo dos meus” (PIÑÓN, 2016, p. 31). E argumenta que não pode cessar de narrar, está “proibida de esquecer”. Esta preocupação

com a instrumentalização da memória e o papel do narrador, foi também descrita sob o ponto de vista de Walter Benjamin, no capítulo sobre “O narrador”:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração [...] Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Assim, na importância de lembrar, as histórias são tecidas, articuladas. Narradora de si mesma, Nélide há muito participa deste universo: “A narrativa ficcional chegou-me cedo. Sob a forma de aventura que o livro me convidava a reviver” (PIÑON, 2016, p. 32). De sua precoce vocação para a escrita e de sua exacerbada imaginação originou a busca incessante pelos enredos nos “compêndios de História Clássica” e a submersão nas antigas culturas, com seus desdobramentos narrativos, em lendas, mitos, e outras formas de fabulação. A amálgama deste conhecimento municiou seu “imaginário em formação”.

A ensaísta “embrenha pelas simetrias”, “pelos encadeamentos” na História grega, persa e hebraica, “[...] à procura dos fundamentos comprometidos com a arte precária de viver, com as substâncias inventivas capazes de abrir brechas na imutável noite da história” (PIÑON, 2016, p. 33). E lia, segundo ela, sem critérios, “[...] Heródoto, Tucídides, Plutarco, Plínio, Velho e Jovem, Dumas, Monteiro Lobato, Karl Max, Balzac, que considerava indispensáveis” (PIÑON, 2016, p. 34). Foram eles, segundo ela, que lhe “deram a medida humana”. E foram estas leituras que reforçaram sua convicção “[...] de haver simbiose entre ficção e história” (Id. p. 34). Ciente que, pretensão para ser escritora como pretendia, era preciso mergulhar pelos “tempos arcaicos”, e

compreender esta “matéria” comum das sucessivas civilizações, e fazer uma arqueologia das palavras e dos sentimentos.

Neste percurso, “como aprendiz da arte narrativa”, Nélida elege Heródoto, e descreve os feitos e o mérito do historiador grego. A ele credita a sua introdução “[...] ao banquete encantatório da História Antiga” (Id. p. 34), e o refinamento de seu conhecimento, apresentando-lhe à antiguidade, aos lugares que nem mais existem, mas que existiram. Descreve com admiração os seus feitos narrativos e sua capacidade de “apalpar o âmago da história”, impulsionado pelo seu desejo de transcrever histórias que ainda não tinham sido contadas, de relatar fatos desconhecidos e não documentados. E, mesmo destituído de recursos, ele ousou por terras, se destacou entre seus contemporâneos. E conclui: “Predestinado a servir a História do seu tempo, Heródoto exercia plenamente a vocação de narrador” (PIÑON, 2016, p. 35).

E como narrador sem igual, ao abordar o passado, Heródoto recorria ao maravilhoso, às lendas, “[...] observava de perto a construção dos mitos que serviram de base para o surgimento de outros mitos [...] Aqueles mitos que, retocados em seu teor emocional, desembocaram um dia nas tragédias de Eurípidés” (PIÑON, 2016, p. 36).

São estas lições, do legado da oralidade e do aprendizado da invenção, que transfere para o cotidiano dos bairros em que viveu no Rio de Janeiro, nos “[...] oráculos como vizinhos [...]” (PIÑON, 2016, p. 37). No aprendizado de que “[...] a tragédia estava apta a eleger quem quer que fosse, e a bater à sua porta. Sem critérios, os deuses e os oráculos aplicavam castigos aos mortais” (Id. p. 37).

Neste relato, muitos nomes da História e da Literatura, oriundos de diferentes períodos e lugares, ilustram seu extenso

repertório, onde não faltam também figuras como Saci Pererê, a Mula sem Cabeça e outras referências do folclore brasileiro, com as mesmas almas desencaminhadas do Brasil e da Galícia. Entre um episódio e outro, as experiências pessoais e as indagações da narradora mesclam diferentes dimensões de seu texto, e são tochas que iluminam o caminho do leitor, aproximam.

Nélida transita entre dimensões individuais e sociais para descrever a formação de sua escrita, trazendo para seu texto literário reflexões sobre a importância dos gêneros literários “tidos como mortos” e sobre a criação, “A epopéia, para mim, é imortal, Ela tridimensionou o destino dos povos antigos, e não excluiu meu destino” (PIÑON 2016, p. 42). Em suas afirmações, ela destaca o papel relevante das narrativas de Heródoto e de seus sucessores, Tucídides e Fernão Lopes, e também reconhece a grande importância da leitura destes narradores para a construção de sua escrita literária, e conclui:

Que aprendizagem difícil eu devia empreender para avaliar o que todos escreveram. Fazer a exegese de suas mestrias. A partir deles, porém, tornou-se impossível abandonar a moldura mitológica, os arcanos, os traços poéticos, as lendas soltas, sem donos. Afinal a natureza da ficção não se moderniza, ela é brumosa, ela resiste a despovoar-se das figuras paradigmáticas e arquetípicas. Cabe-me, então, relê-los. Eles continuam desbravando o mundo (PIÑON, 2016, p. 43).

Do instigante caleidoscópio deste capítulo, ainda salta a protagonista de seu livro, *Vozes do deserto*, a encantadora Scherezade, “[...] um dos mitos do saber narrativo [...]” (PIÑON, 2016, p. 50), na oralidade da personagem e na escriba Nélida, a narrativa persiste.

Da narradora deste ensaio, ouvimos a voz que sonda o enigma que persegue com sua escrita: “Vida e ficção são uma equação

insolúvel. Imperfeitas, ambas se completam. Isoladas entre si, não se salvam. E a despeito do esforço conjugado, juntas, elas não decifram o mistério humano” (PIÑON, 2016, p. 45).

“Heródoto e a aprendiz Nélide” dá início ao inventário da memória literária de *Filhos da América*, embora, completo. Seleccionamos mais quatro ensaios, cujos títulos, “A épica do coração”; “Meus escombros”; “O mito da criação” e “A longa jornada”, pertencem a um bloco temático que contempla as seguintes palavras-chaves: memória, narrativa e criação.

O segundo ensaio, “A épica do coração”, foi publicado anteriormente como discurso de posse de Nélide Piñon na Real Academia Galega, em setembro de 2014.

O compromisso com a escrita e a memória é enunciado nas primeiras linhas de seu texto: “Sigo a trilha pavimentada pela arte e combato o esquecimento ao acender o botão da memória. Ungida pelo mistério humano, fertilizo a imaginação e o expediente narrativo” (PIÑON, 2016, p. 80). E vai reafirmá-lo ao longo de suas descrições sobre a arte da fabulação, consciente desta tentativa de “[...] redimensionar a história de seus ancestrais e dos contemporâneos” (PIÑON, 2016, p. 80). Em seu relato, resgata a origem de seu contato “[...] com as histórias dos notáveis mentirosos, cujas aventuras ainda hoje tento recitar. Desde Tia Benta, de Monteiro Lobato, até Os Três Mosqueteiros que são quatro” (PIÑON, 2016, p. 82).

Nélide envereda pelas histórias contadas por seus avós galegos, “[...] uma aventura interior que desembocaria na narrativa” (PIÑON, 2016, p. 83). E, ao pensar sobre a Galícia, faz sua “exegese”, segundo ela. Narra os acontecimentos ligados à infância e, sobre o encontro com este lugar, que ocorreria mais tarde, sobre o qual iria “jurar inextinguível amor”. E ao discorrer sobre sua

ancestralidade, ela destaca a importância da história dos galegos, além de mencionar sua importante contribuição para a trajetória pessoal e literária:

Estes galegos de sangue acrescentaram à minha imaginação o fato histórico de haverem vencido as mesmas correntes elísias palmilhadas no passado pelos navegantes portugueses. De modo que eu herdo igual exaltação anímica que os fizera acreditar ser o Brasil o Éden a arrancá-los da penúria em que viviam em suas aldeias (PIÑON, 2016, p. 89).

As vozes que habitaram a paisagem galega povoam o texto da narradora Nélide, são camponeses, marinheiros e poetas como Martin Codax, e outros que pertencem à “cosmogonia galega”, povoam também o interior da autora, e surgem através dos personagens, reféns desta memória e da “épica do coração”.

Em “Meus escombros”, terceiro ensaio que elegemos, Nélide encarna a memória, veículo consciente de seu papel como arauto desta “voz ou entidade” individual e coletiva, aparentemente invisível, que emerge do anseio profundo de quem buscou “nos escombros” da história, personagens, textos e pergaminhos esquecidos. Além disso, reconhece e aponta as pegadas que outros arqueólogos da escrita deixaram como legado para a nossa civilização.

Sob esta “missão”, confessa o seu propósito, e dirige-se ao leitor: “Falo-lhes como uma escritora a serviço da memória brasileira [...] Ao mesmo tempo sou o corpo que a memória tem em mira, e encarno os mortos do passado que apagamos das páginas literárias” (PIÑON, 2016, p. 296).

Nélide disserta sobre a memória, aludida como “produto meu e da cultura”, no testemunho de vários caminhos percorridos, nos resgates históricos e literários que permeiam e permearam seus

textos, articulados a partir desta busca, assim apontada: “Essa memória minha e coletiva, impulsiona o processo associativo, tende a desembocar na invenção. Ajuda-me a compreender a fadiga dos meus anos e o colapso eventual das civilizações ao longo dos milênios” (PIÑON, 2016, p. 297).

Na oficina de sua escrita, a memória é a matéria fundamental, instrumento de que utiliza e serve, “[...] graças ao valor agregado à memória, enveredo pelas fendas da existência [...]” (PIÑON, 2016, p. 302). E ainda: “A memória, a que sirvo, é sempre abundante [...]. Coloca-se ao meu favor no campo da fabulação” (PIÑON, 2016, p. 302-303). Através destas e de outras reflexões sobre a memória, espreitamos os subterrâneos de sua criação, sondamos os elementos que compõem sua narrativa.

A elaboração deste processo criativo é descrita em “O mito da criação”, quarto texto selecionado. Piñon, em mais um exercício metalingüístico, expõe ao leitor de seu texto os ingredientes que fazem parte desta gênese:

A criação tem rastro difícil, imperceptível, mal se enxerga as suas marcas e as suas origens. Qualquer ato criativo se confunde primordialmente com a vida, com a língua, com a pátria, com a própria biografia, com a memória coletiva, e com o tempo presente e pretérito (PIÑON, 2016, p. 356).

Para a ensaísta, tudo que está a sua volta faz parte do mundo da criação, nada se perde: “[...] a rua onde se vive é, muitas vezes o universo. A terra onde se está é suficiente, se soubermos bordar, com o auxílio das agulhas e das linhas humanas, personagens, intrigas ardilosas, metáforas [...]” (PIÑON, 2016, p. 357). Enfim, tudo serve ao tecido do texto, ao ofício do narrador.

O veículo desta expedição narrativa é a língua. Porém, segundo a escritora, não se pode falar sobre as particularidades do

texto e do mito que gira em torno de si, sem antes “[...] proclamar a identidade da língua, que é a forma física da nossa alma. Temos todos a língua nas mãos e no coração. Ela está em toda parte, ela é o que somos, o que fazemos dela” (PIÑON, 2016, p. 358).

Em defesa da língua que adotamos, Nélida relata seu percurso em território brasileiro, antes e depois da chegada dos descobridores portugueses ao Brasil, num discurso inflamado e amoroso sobre a “fábula de uma nação”, em palavras cunhadas por ela.

O texto segue em luminosas lições sobre a criação, texto e criador, o mistério e o mito da criação. Somos conduzidos por este labirinto, em um simulacro criado por sua autora, com a finalidade de transmitir as experiências de seu ofício de escritora, batalha que transcende para testemunhar seu comprometimento com a língua, a literatura e a memória.

Com “A longa jornada”, o último ensaio submetido a nossa análise, temos uma narradora que aparentemente se afasta para falar da mulher. De um passado distante, esta “mulher” submerge em seu texto. Presente, inicialmente, em um cenário doméstico onde “[...] ia bordando no tabuleiro sucessivas versões da história que os homens da casa lhe contavam, e que ela sob o impulso de perplexa melancolia, reproduzia com fios coloridos e a cada movimento da agulha” (PIÑON, 2016, p. 378). Muitos séculos se passaram, exilada na casa ou em sucessivas frustrações, a mulher buscava seu lugar no mundo. Seu empenho foi testemunhado pela História e pela Literatura:

Esteve na Bíblia, ressentiu-se com o Deus hebraico, que a dispensara como ativa interlocutora. Em Troia, com o astuto Ulisses, sofreu com o descrédito que Apolo impingiu a Cassandra, a fim de suas profecias jamais serem acatadas. Recriminou a contraditória Ártemis, que cortava rente os

cabelos das donzelas na noite de núpcias, como sinal de que lhes extirpara qualquer traço de rebeldia. E na tenda de Júlio César presenciou como ele, despojado da imortalidade, assumiu sua ambiguidade (Id. p. 378).

Somos informados sobre seu percurso, sobre o apagamento de sua palavra, apesar da mulher estar sempre presente na história que não foi contada, exercendo múltiplos papéis “desde a fundação do mundo”, até, segundo a narradora, “[...] tornar-se ela a matriz geradora da intriga narrativa, capaz de albergar a fala oral e as metáforas” (PIÑON, 2016, p. 380).

Diante de uma realidade que emparedava sua memória, de forma surpreendente, “[...] melhor uso a mulher fazia dos subterfúgios, do simbólico” (Id. p. 380).

“A mulher” é a única personagem de “A longa jornada”, que reúne todas as figuras femininas anônimas ou lendárias sob o signo do mistério, do simbólico e da necessidade de “decifração poética”. Sob as vestes da metáfora, da imaginação, da criação e da memória, a “mulher” atravessou um longo caminho, “nos livros que não escreveu”.

É da matéria guardada no coração feminino, em sentimentos diversos, de mãe, de amante ou de uma carpideira, em saberes “clandestinos” ou misteriosos, de que os narradores dependiam em suas criações. Senhoras de acontecimentos que pertenciam aos seus mundos, como em dores do parto ou em confissões “feitas nos leitos de morte”, as mulheres foram guardiãs de muitas histórias.

A narradora termina seu relato concluindo: “Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Camões muito devem à mulher, coautora de suas Obras” (PIÑON, 2016, p. 381). E assim, afirma-se o poder da mulher.

Filhos da América oferece um grande substrato literário que vai muito além da escolha de cinco ensaios da obra, os temas que elegemos não esgotam nesta parcela também. Nosso itinerário iniciou com “Heródoto e a aprendiz Nélide”, seguindo os passos deste aprendizado, que não por um acaso, abre a antologia, nos transporta para muitos locais históricos, entre personagens, mitos e lendas. Dele partem também as palavras que fertilizam os outros textos escolhidos: memória, narrativa e criação.

Como “Fios de Ariadne”, elas nortearam a busca até “A longa jornada”, onde tudo parece retornar ao centro e à criação.

Abstract: The collection of essays, *Filhos da América* goes beyond the essayistic fabric to lead the reader through the mazes of memory and the foundations of literature. From the immediate complicity suggested by the first essay: “In every page of my forest I abandon pieces of bread that guide the reader” (PIÑON, 2016: 14), to reverence to those who preceded it in the craft of the word, or those who incorporate themselves in her “Romanesque genealogy,” the writer masterfully stages her texts to delight. We chose some of her themes between Galicia and Brazil, seeking to analyze the significant milestones of this trajectory, emblematic circle of the author’s life and literature, in creation and memory.

Keywords: Memory. Narrative. Essay. Brazil. Galicia.

Referências

BENJAMIN, W. (1994). *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense.

PIÑON, N. (2016). *Filhos da América*. Rio de Janeiro: Record.

ROCHA, J. C. C. (2017). “Ao forjar repertório, Nélida Piñon inventa seu lugar no mundo”. *Folha de São Paulo* <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846991-ao-forjar-repertorio-nelida-pinon-inventa-seu-lugar-no-mundo.shtml>> (consulta: 13 de setembro de 2018)

VERNANT, J-P. (1973). *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Editora Difel.

VIDA E OBRA: O AUTOR EM DOIS LUGARES OU EM NENHUM

Marcelo Almeida Peloggio
(UFC)

Resumo:

Este estudo examina a relação entre autor, vida e obra a partir de uma perspectiva teórica integrada na estrutura geral de sua produção literária. No entanto, análises apenas genéticas, biográficas ou psicológicas são investigadas em suas contradições e omissões. O objetivo principal, portanto, é enfatizar a integridade estética do trabalho do autor, em vez de dissociar seus elementos constitutivos abstratamente.

Palavras-chave: Autor. Vida. Obra. Antinomia estrutural.

I

Um dos problemas centrais da exposição unilateral, em qualquer ramo, é a clara perda de perspectiva do método de análise envolvido. Porque será sempre empobrecedora ou deformante, não raro, a abordagem que tome o todo por aquilo que ele não é: a expressão de suas partes; com efeito, ao se prescindir da organicidade do conjunto em nome de uma função mecânica, não só se oblitera nesse as características, como se leva a deficiências incontornáveis, aluindo-lhe a integridade mesma.

O paroxismo de alguns modelos de observação, ao enfatizar no objeto, destacando do todo, um ou outro setor, como que legitimou a ideia de que mais vale as relações estruturais que a estrutura em si. Todavia, enfatiza Kant, “a representação dessa unidade não pode, pois, surgir da ligação; foi antes juntando-se à representação do diverso que possibilitou o conceito de ligação” (KANT, 2018, p. 131).

O procedimento analítico contrário fomentará uma série de abstrações, que afastam o ser estudado de si próprio em virtude de determinada “ligação”. E por tal maneira que este passa a designar, em seu significado e valor, o mero resultado de uma extravagância teórica. O grau de objetividade de uma dada investigação não deixa de ter por isso um caráter individual, particular, definindo aí a natureza do todo observado. O caminho é portanto o da inversão: o estudo partirá sempre do sujeito em direção ao objeto, cuja validade no mundo da experiência dirá respeito, antes, a uma proposição formulada, fruto de um subjetivismo abstrato (de quem enxerga *para si*) ou de uma *abstração* (de quem enxerga *por si mas do alto*), a qual dilata e aprofunda a noção essencial de concretude.

Entendemos ser possível, sob essa última perspectiva, a abordagem e descrição da obra literária – esta em seus elementos

virtuais, isto é, não mais como uma rede de associações autônomas, mas como síntese concreta de uma totalidade dada.

II

Em uma obra literária, como em qualquer objeto passível de análise, o conjunto é o que deve importar, antes do mais. Graças a este, e não o contrário, os elementos composicionais se podem mostrar organizados e indissolivelmente associados, assim como indissolúveis são os liames que vinculam o fundo e a forma estética correspondente. Essa concepção orgânica de um romance, poema etc. é decisiva.

Com efeito, o princípio de determinação de um tal ângulo não valida uma unidade que seria apenas *externa*: o componente que garante, em si e para o outro, o acesso a uma dada conformação plástica; no caso da literatura, o elemento gráfico propriamente dito. A organização por capítulos, seções, partes, a quantidade de estrofes, versos, e assim por diante, dizem respeito a uma expressão material do texto, ou antes, a uma estética no âmbito do que está *dado* de modo puramente sensorial.

A contrapartida a todo esse conjunto de ordem, por assim dizer, fenomênica, mas igualmente complementar, e daí a antinomia estrutural da obra, é garantida por uma unidade *interna*, a qual se situa menos no campo do que pode ser pensado, em termos cognitivos, e mais no que será imaginado até a reflexão, à medida que se avança pela expressão escrita. Cuida de ser, pois, a estética do que está *dado* do ponto de vista espiritual.

Donde se conclui que, para que uma obra literária exista, é necessária a *real* presença de dois elementos, a saber: o *dado externo sensível* e o *dado interno espiritual*. Indissolivelmente associados, constituem ambos os componentes essenciais à estruturação estética de um romance, de um drama, de uma ode etc. Sem mais,

não há dado sensível existente sem uma contrapartida espiritual, e, de igual modo, sem esta, nada daquele seria exequível, de vez que, se assim fosse, a realidade concreta de uma obra artística passaria a contar então entre o número das quimeras.

III

Assim é em relação ao leitor e à obra, que se tornam como que uma só e mesma coisa. O leitor confere à obra, via o conteúdo da mesma, uma tangibilidade possível, assegurando a cada elemento da composição, em uma ação puramente virtual, uma dada conformação plástica, seja de coisas sensíveis – uma taça, “toda de roxas pétalas colmada” (OLIVEIRA, 1997, p. 142) –, seja de coisas abstratas como, por exemplo, o amor, representado na experiência por meio de uma diversidade de elementos – pessoas, coisas, ambientes, palavras, gestos: “Passam as estações e passam as mulheres.../E eu tenho amado tanto! E não conheço o Amor” (BILAC, 1997, p. 154). Inclui-se também nesse mesmo processo, porque humano, as coisas ditas incognoscíveis: a imortalidade, Deus, o mundo das ideias, os cenários da *Divina comédia*, quer dizer, o cometimento altamente poético de se atribuir plasticidade a coisas imateriais: “Tudo nas cordas do violão ecoa/e vibra e se contorce no ar, convulso” (SOUSA, 1997, p. 161).

Tangível aqui não significa dizer, de maneira alguma, sensível, do ponto de vista empírico. E não fosse o conteúdo plenamente realizado na forma, esta não teria como ser conhecida em sua virtualidade mesma: cenário, personagens, o elemento psicológico ou a estrutural global de uma obra. Por outro lado, um conceito qualquer nada é sem aquilo que lhe confere forma, ou melhor dito, a teleologia de um conceito não tem como ser apreendida ao evadi-lo daquilo que o “envolve”. Donde se diz que o leitor *vê* para além do que vê.

Na sentença “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema” (ALENCAR, 1965, p. 85), conteúdo e forma veem-se consubstanciados integralmente. As características fundamentais do gênero epopeico – chamemos esse a *forma estética global* – têm asseguradas aí uma tangibilidade possível por meio de uma conceituação muito própria; por sua vez, esta se objetiva à perfeição, digamos, a partir dos elementos composicionais, ou a *forma estética sensível*. Não fosse isso, e toda a carga conceitual da estrutura lendária achar-se-ia destituída de significado e valor. A ausência de uma base sensível adequada à ambiência mítica faria esboroar o arco brilhante do conjunto: o horizonte rasgado pelo azul das montanhas; com tal ambiência, as noções de uma inacessibilidade espaço-temporal a uma tal época (“além, muito além”), de um mundo arredondado, fechado, perfeito em si mesmo, e por isso inalterável (em razão de sua inacessibilidade), e seu caráter ciclópico, monumental, majestoso (a serra a azular em um horizonte sem fim), em suma, na inexistência de tais conceitos, o conteúdo não se realizaria.

IV

Tratamos do leitor, que em sua relação interna com o que denominamos *dado externo sensível*, ou o objeto literário em si, como que forma com este um *todo uno e coeso*. Num dado percurso textual, em que ergue uma rede de significações e valores, o leitor o faz conjugando a imaginação e o entendimento até um ato puramente reflexivo; designa, do ponto de vista estético, “o princípio vivificante no ânimo” (KANT, 2012, p. 170).

E por tal modo que confere à passividade material da obra, uma existência concreta, *tangível*, como síntese real do todo considerado.

Poder-se-ia indagar que o objeto *livro* traz consigo uma conformidade a fim que nos levaria a prescindir do ato de leitura, tomado o livro em seu *design* ou valor decorativo; todavia, arte alguma é expressão por si, e, sim e tão somente, expressão *para alguém*, como algo que seja extrínseco ao fenômeno e que portanto venha de nós (LALO, 1948, p. 3). Porque um livro fechado sobre uma mesa poderia atestar, de fato, uma arte como expressão *por si*, mas se fosse o caso de não existirmos; ora, uma tal condição é reveladora de um grande absurdo.

Situado em algum lugar no tempo, e assim historicamente considerado, o leitor atribuirá, por exemplo, a um romance ou drama, uma série de noções e categorias, ligadas indissoluvelmente à forma. É portanto na interação umbilical do leitor com a obra, como síntese reflexiva, que se confere concretude e significação histórica ao “mundo do conhecimento” e ao “ato ético” propriamente dito (BAKHTIN, 2010, p. 32). Logo, o universo *sui generis* de uma peça literária, e por isso sem se ver obrigado a uma função moral, científica, religiosa etc., não será menos efetivo do que a realidade concreta de onde deriva, em maior ou menor grau; ele concentra, condensa, exibindo-a de um modo muito próprio: vale-se de uma gama de conceitos, sem submetê-los, no entanto, a um contorno cediço, o que dá muito *o que pensar*, diria Kant. O mesmo se verifica na relação do autor com a obra; à exceção de um acréscimo, a saber, o papel que o primeiro desempenhará será todo ele de caráter originário e não necessariamente criador.

V

“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista”; todavia, arremata Heidegger, o “originário da obra de arte e do artista é a arte” (HEIDEGGER, 2010, p. 37 e 145).

Nessa linha, digamos ser a arte literária o *todo uno* a que nos referimos, a renuir, de modo inseparável, e pela perspectiva interna, o *leitor* e a *obra*, quer dizer, a unidade sintética reflexiva de uma totalidade dada. Acrescendo-se aí o *autor*, o que leva à formação de uma tríade, ou sistema literário, conforme Antonio Candido (2009), e o *todo* pode se ver completamente formado internamente.

VI

Com o autor, em verdade, não há obra possível, mesmo que seja tomado, muito que mecanicamente, como o seu elemento criador; e não tratamos aqui, claro, do objeto físico, o *livro*, mas do *dado externo sensível*: um soneto ou o grafismo jocoso do *Tristram Shandy*, por exemplo. A distinção da origem é, nesse ponto, decisiva e fundamental. Porque “o próprio ser que escreve não mantém talvez a sua existência senão pelo seu ato de escrever, fora do qual se dissolve” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 287). Ele – o “ser que escreve” – se situa menos na condição de criador do que de participante ou colaborador de todo o processo ficcional; isso talvez exija ou leve a um posicionamento mais modesto, todavia de fundamental importância, por parte de quem depende da intermediação que a obra é capaz de realizar, não como se costuma dizer entre o *médium* e o *público*, mas entre valores, carreados, concretamente, por emoções e pensamentos diversos. Sendo assim, a origem do objeto artístico não estaria no autor, apesar da opinião acertada de que este não se confunde com a própria obra, ainda que a tenha criado; nem seria esta, de resto, a designação de uma origem qualquer. Daí ter razão Heidegger: o ponto nevrálgico, aquele responsável pela visão corriqueira que localiza no autor a origem de uma obra e vice-versa, é a própria *arte*.

A assertiva de Bourneuf e Ouellet, de que “o escritor tem o sentimento de se fazer ao mesmo tempo que faz” (1976, p. 288), leva a uma consequência teórica de alcance significativo. A ser por essa forma, a figurada proeminente, de relevância exagerada, atribuída ao *médium*, se esboroa: por um lado, na qualidade de instrumento e mero revelador de essências, e, por outro, como senhor de si e acima do comum dos seres, coisa de “uns poucos afortunadíssimos praticantes das artes” (OSBORNE, 1974, p. 180).

O autor não se confunde com a ficção a qual ajuda a dar forma; e ante sua condição de sujeito histórico, concretamente situado no tempo e no espaço, soa equivocada, por exemplo, a posição de Marthe Robert, ao lançar mão de termos como “ilusão”, “mentira”, “falsidade”, atribuídos à esfera mesma do romance, que a estudiosa parece tomar então como algo isolado (2007, p. 27-28). Chamamos a isso *isolacionismo crítico*, à guisa dos que se empenham em insular, como fazemos com as engrenagens de uma máquina, os elementos fundamentais de uma unidade sintética reflexiva.

Agente participante e efetivo da síntese concreta de uma dada totalidade, a posição do autor é também central no âmbito do processo reflexivo, engendrado em um *todo uno e coeso*. A ideia de ancestralidade, e em decorrência a de primazia, ancianidade, antecedência, e assim por diante, do autor em relação à obra, e também, por meio desta, ao ato de leitura correspondente, levam a situações equivocadas ou absurdas.

O autor não se evade, em razão de sua autonomia e determinação, de forma alguma, da totalidade artística erigida; ainda que independente (em que pese todo determinismo implicado), ele, em seu modo de ser, mostra-se unido a esta de forma indissolúvel.

VII

Do ponto de vista teórico, no que tange à realização estética, o autor pode incorrer no ato frívolo e pedante de se acreditar, ele mesmo, o todo formal consumado. Conforme Lavelle, “a representação artística rejeita por completo [tal] abstração”, sendo portanto “inseparável de uma criação ou de uma gênese” (2012, p. 88), de vez que o sentimento artístico “não pode ser confundido com aquele que o artista experimenta em sua vida real” (2012, p. 88); este último sentimento, com efeito, “permanece desprovido de valor estético, enquanto não é transposto e transfigurado” (2012, p. 89).

A sujeição do conjunto estético aos caprichos, obsessões e preconceitos de seu organizador, pode-se dizer, constitui um dos efeitos que melhor caracterizam o subjetivismo abstrato; de saída, empreendimento assaz danoso, porque empobrecedor e deformante, a converter a totalidade artística em um reflexo pálido de si mesma. Desfocada, envolta em uma carapaça de preceitos e valores exclusivistas, vê-se então ordenada para atender a certas exigências pessoais. A idealização e consecução de um mundo perfeito é a indicação clara do lado quixotesco dessa aventura, articulado não apenas pelo ressentimento, mas também pela negação, em certos casos, do momento histórico-filosófico correspondente, tal como revelado pelo anacronismo ou extravagância da *forma estética global*. Exemplo que se colhe à perfeição no bucolismo de Gessner (1802, p. 9) – “*Have you not seen the young shepherd [...]*?” –, alvo da censura de Hegel: “se nos aprofundarmos em tal vida, logo ela se torna para nós tediosa” (2001, p. 262).

Mudada em um repositório de queixas íntimas ou em cenário artificial e pueril, a obra literária deixa de se apresentar como

uma unidade íntegra, resultado da seleção, reunião e condensação de elementos diversos – sociais, psicológicos, morais etc. Processo que dilata e aprofunda a particularidade de certas contradições dentro de limites formais precisos, quer via o conceito, quer via a imagem sensível. O que explica o fato de ser a obra inseparável de uma “gênese”, isto é, a representação estética em seu caráter configurador e unitário, podendo-se dizer com Bakhtin, em função disso, que “a arte é rica, ela não é seca nem especializada” (2010, p. 33).

VIII

Gênese não pode designar outra coisa, em todo o seu conjunto, senão a riqueza da razão dialética de uma unidade originária, sintética e reflexiva. Daí que o ato configurador de uma obra literária não será simples nem linear; ele é fruto de um embate; por conseguinte, algo perene em seu estado de elaboração.

Correntemente ou por força do hábito, na falta de uma melhor expressão, chamamos ao artista *criador*. De fato, ninguém o negará: é por iniciativa sua e tão somente sua que uma obra qualquer ganhará vida; mas isso apenas do ponto de vista da expressão material de um dado objeto estético, ou como um *elemento externo puramente sensível*: metal, rocha, cor, palavra, notação musical. Esse âmbito é, sem mais, o do artesão, do artífice. Nesse plano, a dita “obra” não passa ainda de “coisa isolada”, na expressão de Schopenhauer (2003, p. 89), fenômeno, pura abstração, algo sem nenhum valor concreto, portanto.

Ao contrário do que se costuma pensar, a criação não constitui o fato estético consumado (escultura, pintura, versos, melodia), mas o modo pelo qual esse se consumou, ou o seu processo próprio de elaboração, que nada mais é que a conjugação do *dado*

externo sensível com o seu contrário, o elemento *interno* ou *espiritual*. E assim, em referência a uma obra artística em sua efetividade, se transitará da abstração do fato para a real concretude de sua gênese, como um *todo vivo, uno e coeso*. Ou seja, o ato criador não guarda qualquer relação com o que é simplesmente visto ou ouvido, mas com o que, a partir daí, se imagina e reflete, efeito então de um primeiro embate em seus desdobramentos respectivos.

IX

O autor cria *à medida* que compõe, isto é, nem *antes* nem *depois*, selecionando, reunindo e associando os elementos estruturantes de uma dada obra: é isso que deve ser buscado em uma realidade artística consumada. Não se trata de indagar, em momento algum, o modo como foi feito ou por que se fez (algo próprio do biografismo ou da crítica genética), mas de especular com base no que está realizado, ou como enfatiza Bilac: “E, natural, o efeito agrade/Sem lembrar os andaimes do edifício” (1997, p. 156). Essa consciência é de tal ordem que nos leva à hipótese incompreensível de alguém que enxerga um objeto diante dos olhos sem vê-lo.

É nesse momento, o da composição, que se notabiliza o embate entre a vontade do autor e a matéria resistente a uma maleabilidade que se lhe impõe. Não é o caso aqui de andaimes à vista, de forma alguma, mas de uma tensão ricamente configurada; nas palavras de Cláudio Manuel da Costa: “vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução” (2002, p. 48).

À luz disto, a obra passa a ser o próprio *ato criador*, não pelo fato de estar realizada, mas por constituir o produto de um embate sem fim.

X

Em sua natureza mesma, a razão dialética originária, ou o princípio geral à conformação de um *todo uno e coeso*, não comporta, ou senão rechaçará, a presença do dado solipsista.

O autor, e não poderia deixar de ser, baseia-se em reminiscências e experiências pessoais, e também em convicções, crenças e ideologias, que defenda ou com as quais se simpatize, em seu diálogo com o mundo a que vai dando forma. Ainda que abraçe, por outro lado, a tese de um objetivismo máximo, tal como observado no fastígio naturalista, só o faz por causa de uma decisão que é única e exclusivamente *sua*, nas linhas da emoção e do pensamento.

Todo esse componente de jaez particular, íntimo, confessional, à luz da razão dialética, vê-se pois transfigurado mediante um processo de filtragem ou burilamento; do contrário, viabiliza-se como ferramenta da atitude isolacionista, quer anulando de vez a personalidade do autor (vertente panfletária), apartando-o assim da própria obra, quer o transformando na razão de ser da totalidade enformada (vertente solipsista), e, neste caso, negligenciando o leitor.

Sem o diálogo com a realidade ficcional, a qual elabora sob um grau de tensionamento, e com o leitor, que a enfrenta, o autor não passa de uma simples abstração, portanto, sem lugar para enraizar-se. Sua existência se define pelo mesmo motivo em que é possível constatar-la em uma dada obra: no devir do embaite do leitor com a configuração desta, ou antes, na índole indissolúvel dessa relação como síntese originária e real de um *todo vivo, uno e coeso*. Isto é, passa-se “a criar o que, na verdade, é um romance dentro do romance escrito pelo autor” (LUBBOCK, 1976, p. 14).

XI

A atitude isolacionista na crítica é tão ou mais equivocada e danosa que a do ficcionista que atue sob uma tal inspiração. O isolacionismo crítico é ao mesmo tempo credor e devedor, podemos dizer, da fidúcia panfletária em seu determinismo, e igualmente do seu contrário, o gesto autobiográfico. Ora, o traço íntimo da personalidade literária deve ser considerado, então, no que de fato é: como o componente da síntese de um processo, e não como o seu agente ou princípio diretor.

É curioso observar a dissonância profunda que pode haver entre a apreciação crítica e o objeto literário, quando se toma as teses de um dos ramos do isolacionismo como parâmetro – o psicologismo. Neste, o que mais importa frisar em uma análise estética é a presença ostensiva da vida pessoal do autor na própria obra. Orientação essa que Álvaro Lins (1982) mostra ter no seu importante estudo acerca do perfil literário de Graciliano Ramos. De saída, assevera o crítico: “Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam os seus autores. No caso do sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem” (1982, p. 128); ou, em uma palavra: “a interpretação da sua figura psicológica através dos seus romances” (1982, p. 129). O que importa em uma empresa dessa ordem, portanto, é o acesso às “raízes da vida do romancista” (1982, p. 137), de forma a se ter “o conhecimento psicológico do autor” (1982, p. 138). Esse domínio explicaria a impiedade de Graciliano Ramos com os seus personagens: o autor estaria “projetado neles” (1982, p. 137).

Ainda que possa ter razão, o método psicologista leva a efeito um seguinte quadro, a saber: no todo ou em parte, depauperar-se, e muito, a integridade do caráter unitário de uma síntese concreta originária de uma dada totalidade. Apartam-se em um conjunto

uno e coeso os elementos que, na razão dialética desse, encontram-se indissolúvelmente associados, apesar da autonomia de cada qual: o autor e a obra¹⁹. Assim, qualquer acontecimento na obra, portanto interno, é mecanicamente associado a episódios da intimidade do autor; de acordo com Lins, “a autobiografia [*Infância*] do sr. Graciliano Ramos explica o caráter áspero e sombrio da sua obra de romancista” (1982, p. 142).

Já tivemos a oportunidade de referir ao tipo de abstração o qual um movimento desses é capaz de produzir, desatando a obra do que lhe é próprio, transformando-a, em todo o seu conjunto, no reflexo pálido do que a constitui; não à guisa, todavia, de um “romance dentro do romance”, conforme Lubbock, mas de um espectro de si mesma erigido a partir *de fora*. Nesse caso, o autor deixa de ser encarado como participante ou colaborador de todo o processo ficcional; com efeito, torna-se uma espécie de intruso, um elemento estranho à própria obra; ou é convertido, no caso em questão, em um colaboracionista involuntário de certa agenda crítica.

XII

Mas essa unilateralidade nada tem de perene, de forma que pode ser afastada, tendo como motivo do revés a atuação do próprio autor; mas este agora em sua consciência ética.

O diálogo entre o autor e o mundo da obra dá-se sob uma nova perspectiva: em uma condução aberta, franca, em que recorrerem-se um ao outro (o autor em direção à obra, na busca de material a configurar, esta resistindo àquele, isto é, impondo-se por meio de recursos dotados de autonomia e força). E de modo

¹⁹ Como diria Croce (2008, p. 117): “Consinta-se que cada afastamento e cada isolamento dos dois termos da relação não poderia ser mais do que obra de abstração”.

que asseguram o espaço de uma síntese concretamente considerada para que possam, antes do mais, *ser*.

Em sua obra de cunho autobiográfico, *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos reduz a voz narrativa a níveis toleráveis de expressão: por sua posição ética, o autor impõe limites rígidos ao narrador, levando a uma configuração que pode ser denominada, em razão do quadro geral, *artística*. Daí dizer o autor-narrador: “Desgosta-me usar a primeira pessoa” (RAMOS, 1984, p. 37); e acrescenta: “Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário” (RAMOS, 1984, p. 37). Ou seja, cuidasse de ser um romance, e o narrador seria encarado como uma instância do conjunto estético moldada pelo autor, que não toma as rédeas da voz narrativa e nem lhe assume o lugar, sob o risco, como vimos, de desaparecer. Ser “mais ou menos imaginário” é algo próprio, portanto, de todo sujeito ficcional, já que esse traz junto a si, devidamente filtrados, alguns traços da vida íntima do autor de mistura com outros tantos de natureza externa, exibindo aí uma dada conformação plástica, ou antes, se personagem, o aspecto físico, a personalidade, o tipo social. O que revela uma “coerência mais apurada” (GOLDMANN, 1967, p. 19), efeito de uma “relação arbitrária” que se estabelece com o mundo exterior (CANDIDO, 2000, p. 13). Assim, e de modo assaz objetivo, exagera-se ou acentua-se, na busca de um efeito qualquer, a demarcação usual (teleológica) dos elementos composicionais, chegando-se mesmo às raias da deformidade absurda: o olho de Polifemo, o inseto kafkiano, Grendel, o “demônio destruidor” do *Beowulf*, e assim por diante.

Mas há um dado de grande destaque em tudo isso, por seu sentido e alcance – a atitude ética de Graciliano Ramos, decisiva na filtragem e confecção da obra autobiográfica: porque longe da

lide ficcional propriamente dita, torna-se algo “desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo” (RAMOS, 1984, p. 37). Articula-se aí, com esse juízo, o contrário do que defende Álvaro Lins, a saber: em um libelo de teor confessional, o autor de *Vidas secas* ajusta a voz narrativa, inexoravelmente, às exigências de uma consciência ética e artística irretocável, para que dessa forma, cedendo em seu tamanho, o homem dê voz à humanidade inteira: “Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se” (RAMOS, 1984, p. 37).

XIII

A “coerência mais apurada”, que se deve buscar na culminância do ato criador, nada mais é do que a pura expressão de um consórcio, isto é, da ética com a arte em um só e mesmo plano: o de uma unidade sintética efetiva de uma dada totalidade. O que afasta, de modo decisivo, a atitude isolacionista ou exclusivista.

No plano filosófico, essa medida de contensão do “eu” (desse “pronomezinho irritante”) é adotada abertamente por Cícero em seus estudos sobre a amizade, ou em um “gênero de exposição, posta sob a autoridade de homens do passado” (2013, p. 74). Conforme Cícero: “Gostaria que, por um momento, desviasse teu espírito de mim, que imaginasses ouvir discorrer o próprio Lélío” (2013, p. 74).

Podemos concluir dizendo que a conjunção dessas duas forças, a ética (impondo limites ao “eu”) e a arte (enquanto um *todo uno e coeso*), é fundamental para a determinação da objetividade e, por extensão, da concretude mesma de uma unidade sintética reflexiva. E assim realçam ou vivificam os elementos da expressão literária, associando de forma indissolúvel, para que *sejam* no mundo, o autor, a obra e o leitor.

Abstract: This study examines the relationship between author, life and work from an integrated theoretical perspective in the general structure of their literary production. Genetic, biographical or psychological analyses alone however are investigated in their contradictions and oversights. The main goal therefore is to emphasize the aesthetic integrity of authors' work rather than dissociate its constitutive elements abstractly.

Keywords: Author. Life. Work. Structural antinomy.

Referências

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini *et ali*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BILAC, Olavo. A um poeta. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). **Clássicos da poesia brasileira**. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 155-156.

BILAC, Olavo. Última página. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). **Clássicos da poesia brasileira**. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 154.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.

CÍCERO, Marco Túlio. **Saber envelhecer e A amizade**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

COSTA, Cláudio Manuel da. A poesia dos inconfidentes. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **Obras**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 41-305.

CROCE, Benedetto. **Breviário de estética**. Tradução de José Serra. Lisboa: Edições 70, 2008.

CRUZ E SOUSA, João da. Violões que choram. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). **Clássicos da poesia brasileira**. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 161-163.

GESSNER, Salomon. **The works of Salomon Gessner**. Translated from the German. Liverpool: J. M'creery, v. II, 1802.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HEGEL, Georg W. Friedrich. **Cursos de estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, v. I, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

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

KANT. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

LAVELLE, Louis. **Ciência estética metafísica**: crônicas filosóficas. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 48ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1982, p. 127-155.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1976.

OLIVEIRA, Alberto de. Vaso grego. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). **Clássicos da poesia brasileira**. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 142.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 2ª ed. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 19ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, v. 2, 1984.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FIÇÃO E VIDA: ÂMBITOS ENTRECruzANDO-SE FRENTE AO INTÉRPRETE EM EQUILÍBRIO

Rafaela de Abreu Gomes

(UFC)

Resumo:

Neste trabalho, observamos algumas relações e entrecruzamentos entre vozes escriturais, autorais e de personagens. A partir do romance **Luzes de Paris e o fogo de Canudos** (2006), da escritora cearense Angela Gutiérrez, construímos um percurso analítico/reflexivo, com ênfase para a formação de vozes, ao longo do texto. Procuramos seguir uma prática interpretativa que nos pusesse, enquanto leitores, em lugar ativo, observando de que modo as ligações entre vida e ficção podem integrar os fundamentos de uma narrativa, desde a riqueza de detalhes e de vozes que encontramos nesse romance de Angela Gutiérrez, o que nos permitiu, inclusive, uma inserção natural ao processo interpretativo, observando referências e alusões possíveis e prováveis.

Palavras-chave: Romance. Leitura. Interpretação. Literatura Cearense.

I. O leitor e as vozes no texto

“A obra do intelecto só existe em ato.”

Paul Valéry

A epígrafe que inaugura esta discussão, de Paul Valéry (1871-1945), é um motivo que nos ajuda a pensar de que modo o romance **Luzes de Paris e o fogo de Canudos** (2006), de Angela Gutiérrez (1945-), pode ser compreendido como espaço de realização para algumas vozes narrativas, que exigirão, do leitor, a atenção necessária, capaz de percebê-las em “todo” significado a envolvê-las, integrando-as, ao mesmo tempo, à escritora que assina a obra, à voz autoral manifestada no texto, ao leitor continuamente lançando-se em interpretações prováveis.

Elaboradas pela escritora, essas vozes narrativas aproximam os âmbitos de vida e ficção, pois unem possibilidades de criação ficcional a potencialidades de interpretação. Além disso, ao passo em que avançamos na leitura do romance, nos perguntamos em que medida cada uma dessas vozes se manifesta como elemento independente da voz escritural e, também, diretamente ligado a ela. Isto porque “O discurso não tem apenas um tipo de referência, mas dois; ele remete a uma realidade extralinguística, digamos o mundo ou um mundo; mas também se refere ao próprio locutor, mediante procedimentos específicos que funcionam apenas na frase, portanto no discurso” (RICOEUR, 2011, p. 73).

Um texto literário, que se constitui a partir de um ou mais discursos, exige, nesse sentido, que o leitor observe tanto os signos linguísticos, seus formadores fundamentais, quanto as referências que eles guardam e sugerem, bem como os espaços de união entre as duas instâncias, a fim de que prevaleça, na ação do leitor-intérprete, uma perspectiva linguístico-social.

Ou, explicando de outro modo: os “procedimentos específicos que funcionam apenas na frase” são as escolhas linguísticas (pronomes, tempos verbais etc.), feitas pelo escritor que assina o texto, mas as potencialidades significativas, sugeridas a partir dessas combinações entre signos, podem nos levar a compreensões de realidades extralinguísticas, próximas ou distantes de nós, pois o escritor se movimenta desde circunstâncias distintas das nossas e, com elas, é possível que ele elabore aspectos e elementos caracterizadores de sua ficção.

Então, por um lado, não ignoramos, num texto ficcional e/ou poético, a confluência de situações circunstanciais, ligadas ao artífice, ao escritor que assina a obra. Por outro lado, enquanto leitores, consideramos que o nosso lugar de entendimento precisa lidar com vozes narrativas e discursivas continuamente em movimento, seja em relação ao modo como estão realizadas no espaço textual, seja em possíveis referências e alusões, diretas e indiretas, a episódios e personalidades, ou mesmo a formas de pensamento e de posicionamento frente a acontecimentos históricos, reconhecíveis em personagens e/ou situações da narrativa.

Ademais, uma percepção complexa do texto literário, como universo ficcional para o qual confluem uma série de elementos e de referências, laborados pelo escritor como matéria de ficção, nos permite a prática de uma leitura que reconheça, no que lemos, uma força motriz ligada à vida, à nossa (de leitores) e à do ficcionista, continuamente tornando-se o autor de suas narrativas.

Dizemos “continuamente” porque um escritor realiza mais de uma voz autoral e/ou narrativa, em cada texto escrito. No que diz respeito à escritora Angela Gutiérrez, como autora de **Luzes de Paris e o fogo de Canudos**, não podemos dizer que ela realize, neste romance, a mesma voz autoral que realiza em outro, anterior, chamado **O mundo de Flora** (1990). Neste, encontramos

inúmeras ligações entre a personagem Flora e tudo o que acontece em “Luzes de Paris”, uma vez que os dois romances compreendem tecituras em torno de uma mesma família; apesar disso, não podemos dizer que Angela tenha construído vozes autorais idênticas para os dois casos, ou mesmo que suas personagens sejam exatamente as mesmas, pois as conjunturas narrativas são distintas.

Ao mesmo tempo, não ignoramos um percurso entrecruzado²⁰ de leitura, observando a constância de situações ficcionais motivadas em experiências da escritora, dentre as quais destacamos uma característica de Flora, como personagem quase devotada ao hábito da leitura – o que também seria uma prática de Angela, desde a infância. Em entrevista²¹, a escritora comentou, de um modo bastante didático, que ela e Flora não eram a “mesma pessoa”, mas que ela teria, isto sim, “emprestado” algumas de suas vivências à Flora; e completou, dizendo que também o contrário teria acontecido, pois ela havia aprendido com a personagem, e com outras.

Isto é possível, uma vez que a elaboração ficcional compreende não a feitura de personagens vazios, desprovidos de discurso, mas de seres de ficção, integrados a universos e com suas próprias paixões. De modo que, se a escritora “empresta” experiências à personagem, como ela afirma ter feito, também é possível que ela perceba, com a feitura de sua personagem, outros nuances do aspecto humano.

20 Expressão em referência ao capítulo “O entrecruzamento da história e da ficção” (In: **Tempo e Narrativa**, vol. 3), de Paul Ricoeur.

21 “Projeto Encontros: live com a escritora Angela Gutiérrez”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7gn7Nz2n9BI> (Acesso em 16/02/21).

II. O leitor, o escritor e o texto

Em **Luzes de Paris e o fogo de Canudos**, lemos, ainda no topo da “orelha” esquerda do livro, o seguinte: “No final do século XX, Flora busca reconstruir, através de papéis e objetos antigos e em conversas com a mãe e a tia, a história da tia-avó, Branca, gentil coração, e de sua irmã de leite, Morena, nascidas em 1877.”

A apresentação desses poucos elementos é indispensável para o que encontraremos nas páginas do romance; a partir dessa passagem breve, sabemos que uma personagem, chamada Flora, procura conhecer duas outras, integrantes de sua família, com ajuda da mãe e da tia, numa espécie de investigação por entre registros escritos e objetos antigos.

Antes disso, porém, diríamos, pensando com Philippe Lejeune (1938-), que o título do romance já requer, do leitor, a aceitação de um “pacto”²² de confiança, necessário para o prosseguimento da leitura. Trata-se de título relacional, pois aproxima as luzes de uma cidade (Paris, neste caso) ao fogo que pôs fim à comunidade²³ que se formou em outra cidade (Canudos, no interior da Bahia). São dois lugares geograficamente distantes, mas aproximados pelo que encontraremos no espaço desse romance; não sabemos ainda em que medida isso acontecerá, mas nossa escolha por continuar a leitura representa uma aceitação para o “pacto” entre leitor e obra, que fizemos no instante em que lemos e interpretamos o título do livro.

Nesse momento, inclusive, nos integramos a uma proposta ficcional em que uma escritora, tendo realizado uma obra de ficção, torna-se autora da obra – autora porque inscrita, “[...] a um

22 Referência direta ao título do livro **O pacto autobiográfico** (1975), de Philippe Lejeune.

23 Ver **Os Sertões** (edição de 1984), de Euclides da Cunha.

só tempo, no texto e no extratexto” (LEJEUNE, 2014, p. 27), pois está, na função autoral, o elo por onde se entrecruzam os elementos formais e linguísticos que compõem a obra, e as experiências circunstanciais e sensíveis, particulares à vida da escritora.

Depois, já na primeira página do romance, uma voz narrativa assume o discurso e passa a nos contar a respeito de uma paisagem e de sua composição, ligando-a ao nascimento de Branca, que já conhecemos, de certo modo, porque soubemos, lendo a orelha esquerda do livro, que ela seria objeto de curiosidade para outra personagem, chamada Flora.

É importante destacarmos, dessa primeira página, a riqueza de alguns detalhes, particulares, ao mesmo tempo, à narrativa que começamos a ler, e a cenas da cidade de Fortaleza, em fins do século XX. Além disso, Branca é integrada a uma atmosfera temporal particular, que se forma neste espaço romanesco, mas é, também, envolvida por um conjunto detalhado de situações históricas:

No tempo da grande seca, quando Branca nasceu, a Praça dos Mártires, antigo Campo da Pólvora, já era cercada por grades. De um lado da praça, erguia-se a Santa Casa da Misericórdia, para onde acudiriam, muitos anos depois, esperançados doentes da cidade e do interior em busca de tratamento com o renomado médico, formado na Capital Federal, Dr. Carlos Passos, com quem viria a casar-se a irmã de Branca, Nívea Romeu. Defronte à Santa Casa, a velha fortaleza que deu nome à cidade resplandecia toda branca, como se sempre tivesse estado ali, surgida das areias e da claridade ofuscante do sol. Nos domínios da Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, fora construído, em 1862, o Quartel de 1ª linha. Nele, também muitos anos mais tarde, iria incorporar-se o alferes Peroba, que tantos desgostos causaria à família Romeu. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 5)

Sabemos que a relação entre elementos históricos e ficcionais não se configura como assunto inédito. Acontece, por outro lado, que o fio tecido a partir dessas relações exige, fundamentalmente, que os âmbitos de vida e ficção sejam aproximados e entrecruzados, tanto pelo escritor, quanto pelo leitor, pois a presença histórica de cenas, lugares, eventos, realizada ficcionalmente, será motivada por escolhas de escrita, isto é, por decisões do indivíduo que assina o texto de ficção.

Embora não seja imprescindível saber por que um ou outro elemento foi escolhido pelo escritor, é importante notar que, de fato, houve uma escolha referencial e que é necessário compreender de que modo ela passará a integrar à narrativa.

Em “Luzes de Paris”, consideramos que a estrutura construída favorece não apenas o lançamento natural dessas questões, mas uma inserção do leitor ao espaço narrado. Não que o leitor passe ao lugar de personagem, mas caberá a ele, como se estivesse assumindo a posição de Flora (a recompor uma história), a organização dos registros e a interpretação dos objetos (quadros, esculturas), dos quais toma conhecimento ao longo do texto.

Philippe Lejeune (2014, p. 19) nos explica que “o narrador assume, em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, em sua narrativa, uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica”. Diríamos que o narrador (ou voz narrativa, como temos chamado) pode assumir um lugar sobre o qual incida uma presença histórica mais ou menos forte, bem como uma subjetividade mais ou menos forte. E Lejeune aproxima a função do narrador ao personagem que ele foi (no passado) porque toda obra, no momento em que é dada ao leitor, estaria, já, num instante passado, pois já teria alcançado

o status de finalização e, além disso, como neste romance de Angela Gutiérrez, a voz narrativa nos contaria a respeito do que já teria acontecido e que estaria, por isso mesmo, no passado, desde o ponto de vista dessa voz que narra.

Observemos que temos tratado de assunto complexo, mas não incompreensível; uma aproximação ou o afastamento de significantes mais abstratos e/ou concretos é prática necessária para que um escritor possa construir, através dos elementos narrativos dos quais disporá, um universo em que seja possível o vislumbre de uma transcendência. Neste caso, a relação de acontecimentos narrados, em torno de dois lugares, Paris e Canudos, nos leva, enquanto leitores, para um espaço de sentido diretamente ligado aos motivos e escolhas da escritora; são eles os responsáveis por nossa inserção, de leitores/intérpretes, num universo de ficção específico, este que conhecemos através das páginas de “Luzes de Paris”.

Ainda no que se refere à estrutura romanesca desse livro de Angela, após o primeiro contato com a voz narrativa, passamos a ler um conjunto de cartas, de postais, de registros em diário, através dos quais vamos, pouco a pouco, conhecendo as espessuras das relações entre duas “irmãs de leite”, Branca e Morena, bem como os lugares para os quais as duas seguiram e as relações que construíram.

Aprendemos, com Paul Ricoeur (2011, p. 72), que “Todo discurso é feito como acontecimento, mas é entendido como significação”. A primeira parte desta afirmação, “todo discurso é *feito* como acontecimento”, nós a aproximamos ao processo de criação ficcional, pois os elementos prováveis, utilizados pelo escritor para a feitura de seu texto, passam a integrar uma realização em discurso ficcional; a segunda parte, [todo discurso] “é *entendido*

como significação”, compreende a caracterização dos acontecimentos como acontecimentos narrados, isto é, como realizações em âmbito narrativo.

Acrescentamos, a essa explicação, o entendimento do que Carlo Diano (1902-1974) desenvolve, a partir de Aristóteles, como “evento²⁴”, algo que acontece para alguém, pois uma “passagem” (façamos apenas didaticamente), no texto literário, de um âmbito do que acontece e se realiza ficcionalmente, para o que pode ser interpretado a partir disso, pelo leitor, exige que o texto se converta em “evento” para o leitor, que ele “aconteça” para o leitor. De modo que os elementos iniciais, aproximadores de vida e ficção para o escritor, o artífice de literatura, são também elementos que passam a integrar o horizonte de leitura dos que se lançam à interpretação do texto ficcional.

Nesse sentido, diríamos que relações entre vida e ficção integram fundamentalmente o processo de criação ficcional, pois um escritor não poderá utilizar senão elementos com os quais as suas circunstâncias e aprendizados foram cruzados. Para o caso de Angela, que fala, ainda na mesma entrevista, a respeito da importância do pai, como alguém a sugerir livros e a conversar sobre eles, e da mãe, como “contadora de histórias”, sobretudo de histórias da família, ainda que o leitor não soubesse desses comentários, feitos pela escritora, ele poderia perceber, no espaço textual de “Luzes de Paris”, romance que temos comentado, uma força motriz, unindo um tom coloquial, de vozes que contam muitas histórias, a um conjunto variado de referências literárias, artísticas, culturais, políticas, entre outras.

Então, o leitor participa ativamente desse processo significativo, que não separa vida e ficção, mas também não confunde as

24 Ver **Forma y Evento** (1952).

duas instâncias, pois observamos, em “Luzes de Paris”, uma preocupação formal e textual muito consciente. Se não existe um fio narrativo considerado linear, ao longo do texto, pois o que vemos é um discurso múltiplo, formado a partir de muitas vozes, desde registros epistolares, da recordação de diálogos e de situações passadas, também encontramos, para cada registro textual, a utilização de uma letra distinta, de modo que o leitor percebe, de um registro a outro, a mudança de voz discursiva, ao mesmo tempo em que assume, naturalmente, o lugar de intérprete/investigador, curioso para saber até que ponto da vida de Branca e Morena os registros acompanham.

Assim, em movimentos naturais, o leitor passa a integrar um espaço de ação, a partir do que lê, uma vez que vai se envolvendo ativamente com a narrativa, como intérprete que, para o caso do leitor crítico, não pode ignorar uma confluência de relações e de situações, integradoras do processo de criação ficcional.

Esse leitor não pode, por isso, na medida em que segue a leitura dessa narrativa de Angela, correr o risco dos

[...] pontos de vista que pecam pelo mesmo defeito: *eles tentam encontrar o todo na parte*, isto é, a estrutura da parte isolada de modo abstrato é apresentada como a estrutura do todo. Entretanto, o “artístico” em sua totalidade não se encontra no objeto nem no psiquismo isolado: o “artístico” abarca todos os três aspectos. Ele é *uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística*. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 115, grifos do autor)

Vejam: para o âmbito “artístico”, segundo o autor, conflui uma relação entre a capacidade criadora do autor, a partir de sua subjetividade, de sua própria vida e, também, a ação interpretativa do leitor, frente ao objeto, isto é, frente a narrativa que ele

passa a ler. O que é realizado pelo escritor, desde sua disposição para realizar, e o que é compreendido pelo leitor, como intérprete ativo, convergem, desde a obra literária, para uma força de vida que se renova a cada nova leitura, pois o livro, ligado ao “passado” de sua própria finalização, parece renovado ao contato com os leitores que, provavelmente, chegarão até suas páginas, indefinidamente.

III. O leitor, intérprete do texto

Apesar de encontrarmos um conjunto de vozes em “Luzes de Paris”, chama nossa atenção o fato de que a escritora elabore, através da voz autoral e para cada uma das vozes das personagens, um lugar de destaque. Isto porque, mesmo encontrando depoimentos e reflexões, feitos por Branca e/ou ligados a ela, em momentos diversos de sua vida, em cada um, somos apresentados a uma personagem modificada, seja pelos acontecimentos aos quais ela se integra, seja pelo que outras personagens dizem sobre ela.

Há, nesse sentido, uma predominância de voz em primeira pessoa, mesmo quando o agente discursivo muda; por exemplo: ainda que uma das falas de Morena seja recuperada por Branca, desde suas lembranças e conversas com a irmã, o leitor percebe a distinção entre as duas – não seria exatamente uma fala de Morena, interpretada por Branca, desde o que esta pensaria sobre a “irmã de leite”, mas a própria Morena se faria presente como agente de um discurso, em sua subjetividade, embora seja Branca a lembrar-se dela.

Esse comentário, tomando o exemplo de Branca e Morena, pode ser estendido às outras personagens; há um espaço de projeção, ainda que mínimo, para cada uma, a fim de que o leitor se aproxime das vozes ao redor de Branca. Diríamos, inclusive, que

a elaboração narrativa, feita por Angela, sugere uma escritora realizando uma variedade considerável de personagens e de situações narrativas, mesmo quando, desde algumas delas, o leitor encontre elos com episódios históricos.

Não observamos, como é possível cogitar, uma transferência de situações, vividas pela escritora, para o espaço romanesco; mas não ignoramos, ao mesmo tempo, uma “teia” de ligações entre fatos historizados e fatos narrados. Sobretudo porque, na medida em que lemos o texto, somos tomados de curiosidade pelas representações de objetos, de capas de livros, de gravuras e fotografias, especialmente pela representação de uma medalha, em alusão a Jeanne D’arc, que encontramos na última página do romance.

Estivemos investigando a história de Branca, ao lado de Flora; todavia, finalizada a leitura, sentimos como se ainda pudéssemos seguir um pouco mais com esse movimento de investigação, percebendo os detalhes de cada representação que a escritora incluiu ao texto. São itens e signos levados para a construção de um romance, como se fossem “chaves” sugestivas, não apenas de interpretação, mas também de outras possibilidades para o alimento da curiosidade. Ao final do livro, já estamos tão próximos de Branca, que também a nossa vida se integra um pouco à ficção lida – o “artístico” une, num único tempo (o tempo das possibilidades), as vidas de escritor, obra e leitor.

Numa das falas finais, e reflexivas, de Branca, lemos o seguinte: “Não pareço com essa infeliz mulher? Nem tempo de vida tenho e nem talento para imitar o filho do Dr. Adrien Proust, Marcel, que muito viveu através das vidas que recriava” (GUTIÉRREZ, 2006, p. 204). Essa é uma referência que a personagem faz ao escritor francês Marcel Proust (1871-1922), cuja presença ao longo da narrativa, retomada por Branca nesta

passagem, foi uma escolha da escritora Angela. Se “o filho do Dr. Adrien Proust muito viveu através das vidas que recriava”, podemos dizer que também a voz autoral de Angela muito vive nas vidas que re-cria, através de suas personagens, que não aparecem sozinhas, estão continuamente recuperando relações e situações, vividas e/ou imaginadas por elas mesmas.

De modo que, em “Luzes de Paris”, notamos mais que entrecruzamentos entre vida e ficção, necessários para a feitura do texto literário; observamos que essas duas instâncias integram, inclusive, o espaço e o tempo narrados, pois nos parece que a mão da escritora obedece a um equilíbrio escritural que não perde de vista a construção de uma subjetividade complexa para cada uma de suas personagens, ao passo em que identificamos referências importantes para Angela Gutiérrez, a escritora, em todos os fios com os quais é tecida a narrativa.

Uma conexão “eu, tu, ele” (LEJEUNE, 2014, p. 18) acontece naturalmente em “Luzes de Paris”, porque os procedimentos escriturais de Angela abrem espaço para que suas personagens assumam o discurso, e o leitor, que integra diretamente o processo de leitura/interpretação, compreende mais claramente a sua inserção em tal processo, uma vez que caberá a ele o necessário entendimento dos elementos mais diretamente ligados à vida, realizados em forma de ficção, e o contrário, pois encontramos, no texto literário, um universo de vidas em potencialidade.

Além disso, a interpretação da obra literária, neste caso, permite, ao leitor, “Compreender a si mesmo em face de um mundo, e é exatamente o contrário de se projetar, de projetar suas próprias crenças e seus próprios preconceitos; é, em vez disso, deixar a obra e seu mundo expandir o horizonte da compreensão que [ele tem de si]” (RICOEUR, 2011, p. 87).

Nessa “expansão” possível de si mesmo, o leitor também aprende que o seu lugar, de intérprete, não exige a prática das transferências gratuitas, mas, isto sim, oferece oportunidade de aproximação e de distanciamento, em relação ao que está realizado ficcionalmente. Com essa perspectiva, ele poderá, assim como a voz da escritora (desdobrando-se em outras e diversas vozes), manter-se em equilíbrio, mantendo sua prática interpretativa, ao mesmo tempo em que não ignora a riqueza incontável que se estabelece entre vida e ficção, para a feitura de um texto literário como “Luzes de Paris”.

Finalmente, os recursos narrativos e representacionais, utilizados por Angela Gutiérrez, contribuem para uma leitura crítica do texto literário que se faz, em primeiro plano, como exercício prazeroso e despreocupado. É pelo gosto de ler, envolvendo-se com os elementos textuais, com as referências históricas e com os “empréstimos” que Angela faz às suas personagens, que o leitor se coloca como um intérprete em equilíbrio.

Resumen: Este trabajo comprende observaciones de algunas relaciones y conexiones entre las voces escriturales, autorales y de personajes. A partir de **Luzes de Paris e o fogo de Canudos** (2006), de la escritora cearense Angela Gutiérrez, construimos un camino analítico / reflexivo, con énfasis en la formación de voces, a lo largo del texto. Intentamos seguir una práctica interpretativa que nos pusiera, como lectores, en un lugar activo, observando cómo las conexiones entre la vida y la ficción pueden integrar los fundamentos de una narrativa, a partir de la riqueza de detalles y voces que encontramos en este texto de Ángela Gutiérrez, lo que nos permitió, incluso, una inserción natural en el proceso interpretativo, observando posibles y probables referencias y alusiones.

Palabras-clave: Romance. Lectura. Interpretación. Literatura Cearense.

Referências

GUTIÉRREZ, Angela. **Luzes de Paris e o fogo de Canudos**. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RICOEUR, Paul. **Escritos e conferências 2: hermenêutica**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

ESCRITURA OSMANIANA: LIGAÇÕES BIO/GRAFIA

Odalice de Castro Silva

(UFC)

Resumo:

Este artigo desenvolve algumas considerações concentradas em Osman Lins (1924 – 1978), a respeito de relações complexas entre escrita literária e indícios de situações biográficas atribuídas à autoria, que detém a assinatura da obra, entre as quais se instalam perguntas inquietantes. Na elaboração discursiva gravitam ilações autorais, figurações de vozes narrativas, processo(s) de construção das ações, atores que vivem o enredo, dando surgimento a uma peça ficcional, através de diferentes contribuições textuais. A reciprocidade do movimento da vida na direção da escrita e da escrita alimentando-se da vida (MAINGUENEAU, 1995, p. 46), para romper a discutível intransitividade dos dois elementos, exige um “intérprete”, aquele que desliza entre signos e movimentam-se como um criador de significações. De sua intervenção, abrem-se símbolos e metáforas que se apresentam como enigmas: ocultam e sugerem os segredos de um pacto, o faz de conta da ficção. No pleno terreno da escritura (BARTHES, 1988, p. 5) um “quem” autorial esquivo ameaça, de forma constante, as certezas do intérprete: que mal equilibra uma dispersão de papéis, entre pretensão autor implicado, personagens-projeções em primeira ou terceira pessoa, fiapos de vida ficcionalizados por uma autoria legitimada por diferentes tipos de escrita, tentativas de inscrever, pela escrita, um jogo feito de trapaças e charadas, entre o que pode ter acontecido e o que parece que aconteceu. Para o intérprete, significa a busca de um possível equilíbrio entre escritas da vida e da arte.

Palavras-chave: Bio/grafia. Escritura. Ficção. Intérprete.

“Todo problema de forma, se tem densidade, está sempre relacionado a uma concepção do mundo.”

“Mencionaria... seu propósito de elaborar uma ficção na qual se projetasse a substância do mundo entrevisto por ele (o poeta) e não seus acidentes. Transpusera uma porta, não sabia qual, uma porta qualquer, também ignorava quando, mas não fora há muito. Estava *do outro lado*, desvendara uma esfinge e não mais interrogava o real: subjugara-o.”

(Osman Lins, *Guerra sem Testemunhas*, p. 174)

“Uma visão revela o mundo enquanto portador de um segredo, que pode muito bem ser um enigma e não uma resposta. Uma visão nos põe além do mundo do conhecimento, que admite o desconhecido; ela emerge do mundo do saber, que admite o enigma, o limite, o silêncio.

(Flávio Aguiar, “Visões do Inferno o Retorno da Aura”, p. 318)

Prelúdio

Embora um notável destaque para a obra poético-ficcional, por muito tempo, no Ocidente, nas culturas letradas, se tenha creditado à autoria, a História Social registra ocasiões em que uma figura indispensável ao sistema de comunicação ganha visibilidade, resgata a importância que não lhe fora negada em tempos outros, e passa a atuar de forma decisiva para a dinâmica literária, e torna-se tão vital, que ela é reassimilada ao mito do mensageiro, aquele que trans-porta, o que leva para longe o que dizem os escritos: o intérprete.

Ele é aquele que religa o “quem” a “o que” dizem os antigos cancioneiros, enquanto trazem à luz, as vidas dos poetas.

Lembro o mito de Hermes, como um símbolo do que decodifica os sinais gravados, articula-os entre si, numa lógica, para “fazerem sentido”, as peças de uma arquitetura, o que comporta o tangível e o que se oculta nas ligaduras da construção.

Hermes faz renascerem suas sugestões, o riso e os lamentos, a alegria das vitórias e as lágrimas do abandono, o frio e o desamparo, memória guardada de quem moldou a peça. Reordena-as, leva-as a outros o que alcançou, mas igualmente ouve os interditos, o presumível, a fim de que os ouvintes recomecem o trabalho interminável de colocar-se entre sinais, palavras, talvez, para vislumbrar um equilíbrio.

O intérprete tem de concreto, diante de si, uma ordenação de linguagem, com alguns orientadores: um título, tipo de escrita, informações de fora relacionadas à autoria, ao lugar e a que tem por cargo dar aquela peça a outros, um editor.

A leitura do artefato verbal vai, por experiências anteriores, comprovar informações externas. Inicia-se uma arte interpretativa, um exercício técnico de colocar-se entre “quem” e o que diz o escrito.

Inicia-se a dinâmica das ilações, combinações, rejeições, possibilidades, entre a obra, uma operação de alguém, através dos recursos de elaboração e as condições circunstancializadas da vida desse “quem”, nomeado e designado como autor.

As relações, entre o que se diz e suas meias-verdades, seu faz de conta, o fingimento de fatos registrados e arquivados, o que instaura a potencialidade virtual da imagem, quando a ligação palavra e materialidade do humano, quem escreve em circunstâncias sócio-históricas, são indispensáveis ao leitor, agora quase uma âncora da leitura, a fim de que sejam iluminadas as projeções vida/obra. Segundo Dominique Maingueneau (1995, p. 46), “o

escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo [...] Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida”, em “relação instável”.

Neste exercício, algumas das vertentes de narrativas da primeira contística de Osman Lins (1924 – 1978), o escritor pernambucano, são examinadas dentro das circunstancialidades que envolveram sua vida, nos anos iniciais de colaboração jornalística, com crônicas de feição variada e de proto-temas desenvolvidos para o *Jornal do Comércio*, do Recife e publicados em **Os Gestos** (1957).

São temas como o tempo, o espaço da casa, a solidão que consolidam escolhas enraizadas em memória ficcionalizada, em esquecimento criativo, recursos que, em meados da década seguinte, serão responsáveis pela maturidade formal e pela especulação filosófico-existencial de **Nove, Novena** (1966), cume ansiosamente buscado e descoberto, em plano traçado a esquadro.

Interlúdio

1.

O intérprete, ao examinar as tensas, embora plausíveis ligações entre bio/grafia, naturalmente hesita ao definir-se por aquelas que seriam explícitas, as quais resvalam para uma autoficção, mas ficção de “quem”?

Se a primeira pessoa (eu), ou a terceira (ele/ela) se ficcionaliza em “auto”, de si e por si, como o texto atrairá leitores, com que possam se identificar, se o texto se apresenta (uma leitura possível, é razoável afirmar) como confissão pessoal, diário íntimo, depoimento, afastando-se de significações mais amplas, salvando

a trama textual de um alcance menor, “localizando” personagens identificáveis, ou presumíveis, situações potencialmente registradas por outros (parentes, pessoas próximas) em notas, falas, comentários a respeito da vida do escritor em destaque?

A outra possibilidade, aquela que se entranha nas malhas do texto, ou implícitas, acontece na espessura da linguagem, através dos núcleos metafóricos da trama, em que possíveis indícios ficcionalizados são virtuais raios de um farol, cujas emissões de luz ofuscam referências facilitadoras a um biografismo psicologizante, e dificultam qualquer colagem entre dimensões de errância, no mais das vezes.

Alusões, dissimuladas pelas significações, mal são identificadas, em geral, entre dispersões em jogo, lançadas no espaço de metatextos, exigem do intérprete que este ocupe o intervalo crítico do discurso, e participe do entrançado da forma e aceite os dois desafios: compreender humanamente “o fruto de suas ações e a gesta de seus antepassados”, ou seja, reconhecer o intransponível limite entre o acontecido e o “como se”, a não ser, por re-apresentação, pela mimese criadora de simbologias, processo aberto em “análise que mostra efeitos de realidade, cuja *verdade* só se desvenda pela interpretação”, caminho da compreensão:

A compreensão, à medida que se debruça sobre o fenômeno simbólico, não se contenta com um discurso monolítico. Postula o princípio de que forma verbal do signo é aparente, mas não transparente. E o símbolo ao mesmo tempo exprime e supõe, revela e oculta; explícita, mas traz implícito um processo subjetivo e histórico que o funda e o ultrapassa. (BOSI, 1988, p. 284, grifos do autor)

Confirma-se, para um entendimento de compreensão da linguagem poética, forma simbólica do signo verbal, uma relação de

forma, com “densidade” e “concepção do mundo”, cuja dinâmica contém a ultrapassagem necessária entre a condição do sujeito que produz e a História. A ultrapassagem garante a fuga a uma pretensa idealização da subjetividade do autor “transferida” para o enredo da ficção.

Um terceiro termo flutua entre possibilidades, umas um tanto explícitas, outras implícitas, em trans-aparência, o reino do diáfano: “revela e oculta”.

Uma linguagem feita de matizes, entre memória e esquecimento, a liberdade das imagens, para que aconteça a ficção, como o leitor encontra nas relações entre as crônicas da efemeridade do jornal e uma reunião de histórias híbridas, em livro, textos cheios de acenos de um passado recente, para a busca da forma por uma concepção do mundo que gradativamente se intensifica em verticalidade, o que dará “corpo significante a *eventos*”, tal como Alfredo Bosi compreendeu com Carlo Diano (BOSI, 1988, p. 285), acontecimentos para quem escreve, articulados no “espaço-tempo habitado pelo sujeito poético, narrativo ou dramático”. Concepção dupla de mundos que se fundiam: o das linguagens de casa, as imagens arcanas, e o mundo escrito de muitas dimensões, que persistiam em mistério.

É com esse sujeito poético do qual se irradiam as trans-aparências que se torna possível ao leitor compartilhar os fios (os dados) do tecido (o jogo) da ficção.

2.

Vejo entre “A Casa”, crônica ficcionalizada por uma memória, escrita por Osman Lins para o Diário de Pernambuco (Recife, 14 de outubro de 1951), a liberdade dos leitores no domínio das imagens de um “antes” alterado pelo desaparecimento, por

demolição, de uma casa e um “depois”, com as transformações, a fazer as lembranças desmoronarem no sofrimento de perdas, como âncoras perdidas.

A Crônica cenariza o conto: “A Casa” pode conter “A Partida”, enfeixado em **Os Gestos** (1957), à diferença de seis anos, entre uma escrita e outra, ou “eu” de uma mesma origem, aproximados pelo esquecimento necessário à ficcionalização, responsável pela estilização, o que permitirá que os dois textos encontrem Osman Lins, ao sair de Vitória de Santo Antão, cidade em que nasceu, e à qual retorna, por outro “eu”, este que volta na escrita, como “anima”, em efígie projetada:

(Não ouve mais o eco com o qual dialogava em longos corredores, nem mais encontra uma porta que ressoava de modo peculiar, quando o vento a atirava de encontro aos batentes). [...] E em certas noites, se houvesse silêncio, poderemos ouvir um murmúrio de chuva, vozes amigas, o canto de um pássaro invisível ou os uivos de um cão morto, sobre os edifícios de uma rua demolida. (LINS, 2019, p. 32)

Sobrepõe-se, à memória de 1951, uma concepção de mundo para uma outra vida, a concepção de uma outra forma para as imagens obsessivas de um “eu” que se confessa na abertura de “A Partida”:

Hoje, revendo minhas atitudes quando vim embora, reconheço que mudei bastante. Verifico também que estava aflito e que havia um fundo de mágoa ou desespero em minha casa, minha avó e seus cuidados [...] Na véspera da viagem, enquanto eu a [a avó] ajudava a arrumar as coisas na maleta, pensava que no dia seguinte estaria livre e imaginava o amplo mundo no qual iria desafogar-me: passeios, domingos sem missa, trabalho em vez de livros, mulheres nas praias, caras

novas. Como tudo era fascinante! Que viesse logo. Que as horas corressem e eu me encontrasse imediatamente na posse de todos esses bens que me aguardavam. Que as horas voassem, voassem! (LINS, 1994, p. 33)

Um “eu” desidentificado, mas consumido pela vontade de liberdade, desprende-se de laços excessivos, num momento em que se definem planos de evasão, conjuga a “esperança de um abraço final”, à descrição de uma “natureza morta”, na disposição dos objetos de uma consoada, uma vez que ainda era noite, e ainda não era dia.

O evento, “todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como tempo, realidade e subjetividade” (BOSI, 1988, p. 275), ou seja, o momento que distende a tensão final, para aquele que se desvencilhava do aperto amoroso dos cuidados, concentra-se no último e “rápido olhar para a mesa (cuidadosamente posta para dois, com a humilde louça dos grandes dias e a velha toalha branca, bordada, que só se usava em nossos aniversários”. (LINS, 1994, 35)

“A Partida” leva consigo a mudança para o Recife, em 1941, a conquista de meio de subsistência, e, ao longo dos próximos dez anos, da experimentação da escrita, na revista Memorandum, da Associação Atlética Banco do Brasil, no Suplemento literário do Diário de Pernambuco, e participação na Rádio Jornal do Comércio.

Na palestra datada de 3 de agosto de 1955, “Palavras à juventude”, o leitor encontra alusões que podem ser associadas ao conto “A Partida”, como “houve uma época em que fugir destas ruas tão nossas conhecidas era uma necessidade de minha adolescência. E permiti que vos confesse foi com alívio que parti. Mas [...] processa-se o que poderíamos chamar de fenômeno de recuperação,

um movimento do espírito destinado a converter numa espécie de síntese as sucessivas e múltiplas experiências de vida...” (LINS, 2014, p. 27)

Em “A Partida”, o leitor pode perceber a incontida ansiedade de libertar-se para as aventuras de seus próprios voos, como nas frases límpidas e nos períodos precisos de quem se desafoga em confissão: “Sim, também a afeição de minha avó incomodava-me. Era quase palpável, quase um objeto, uma túnica, um paletó justo que eu não pudesse despir”. (LINS, 1994, p. 33)

Embora a confissão possa conter não menos amor, mas, muito mais ânsia pelo enfrentamento do desconhecido e um confronto de força e limite, não se possa isolar em privilégio do “quem” em questão, o embate entre os cuidados e o cerceamento de movimentos para a idade de muitas transformações às pessoas que provam dessa adolescência que avança, instigada por outra “dinamis”. Os limites da subjetividade à autoria são forçados pela expansão de significações, o que confere ao texto híbrido de Osman Lins potencialidades de identificação com seus leitores, lançando sua escrita para outros liames.

Entre a saída de Vitória de Santo Antão e a palestra são quatorze anos e Osman Lins já experimentava um domínio da crônica, pois em 1956, começava a publicar as primeiras colaborações críticas para o jornal O Estado de São Paulo, inicialmente para “Carta do Recife”, coluna que passa a ser denominada “Crônica do Recife”.

3.

Os movimentos transformadores da escrita poético-ficcional no Brasil podem ser sintetizados em alguns marcos: 1922 e 1926, a primeira com a Semana de Arte Moderna, a segunda

com o Manifesto Regionalista do Nordeste, liderado por Gilberto Freyre, e acrescente-se a produção expressiva da década de 1930, que consagrou nomes representativos da Literatura brasileira, no século XX.

Em 1943, a publicação de **Perto do Coração Selvagem**, de Clarice Lispector, em 1946 e 1956, **Sagarana e Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa.

Vejo como indispensável lembrar os marcos em destaque, uma vez que os primeiros exercícios de linguagem ficcional instalam Osman Lins bem no centro de uma convergência desafiadora para a crônica, o conto, o romance e o teatro.

Bio/Grafia se entrelaçam sob o peso de poetas que se fortaleciam, sob a pressão de desconcertos políticos internos a explodirem em meados dos anos 60 e a conjuntura internacional, que começava a colocar em julgamento as conflagrações que marcaram o século XX e revelaram a face cruel do desumano.

Em “A Casa”, o leitor não deixa de perceber que ressuma das sombras, uma memória sofrida de um mundo dividido, uma separação para que ressurgissem outros caminhos, e eles vêm das dilacerações inevitáveis entre faces do real e o que cresce no imaginário:

Ignoram que temos muitas almas... ficam vagando para sempre nos lugares onde amaram. Podemos encontrá-las quando retornamos à região do seu amor e vemo-las entregues a divertimentos distantes, ou velhas amarguras, com a mesma alegria ou igual sofrimento. [...] Por muitos dias erra nas vizinhanças, escoraçada pela geometria de inutilidades que não compreende, mas com a apagada esperança de que cesse o pesadelo e tudo volte ao que era. (LINS, 2019, p. 32)

Há tanto um nexa na construção de “A Casa” e de “A Partida”, como no ponto de vista de uma voz que reordena as imagens de um passado recente a um presente que se lança a outros destinos, rumo a uma busca – a da elaboração de “uma ficção na qual se projetasse a substância do mundo entrevisto por ele” (LINS, 1974, p. 174).

O núcleo matricial é a casa, na afirmação de Gaston Bachelard (1993, p. 24), “o nosso canto do mundo”, “o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”.

No caso de Osman Lins, a partir de **O Visitante** (1955) e de **Os Gestos** (1957), os destinos por vir reforçarão “os vínculos antropocósmicos”, como “o primeiro mundo do ser humano”, nas imagens de Bachelard.

Compõe-se também, no “teatro do passado que é a memória”, um personagem, que como desenho de um vitral, se dividirá em partes, como *personae* para “viver” muitos papéis nos dramas a compor na grande verticalização a ser encontrada desde as densas e complexas narrativas de **Nove, Novena** (1966).

A análise de Leyla Perrone-Moisés a respeito da relação Bio/Grafia, considera a posição de Roland Barthes, que se declara “marcelista”, “apegado à pessoa civil do escritor”, diferente dos “proustianos”, especialistas de sua obra”:

De fato, o que lhe interessa [a Roland Barthes] não é como a biografia do homem Marcel Proust desembocou no romance [“pressuposto habitual dos manuais de história literária”, segundo Leyla Perrone-Moisés], mas como a escrita do romance criou uma personagem “Marcel”, desde então inseparável da biografia do escritor, recriada e justificada pela obra. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 200)

O personagem nascido entre *bio* e *grafia* torna-se, no espaço ficcional, a fonte geradora de uma escritura, a partir da qual emanam as forças criativas de sua memória pessoal, princípio de sua linguagem e de seu estilo de várias feições.

À medida que uma consciência escritural toma o seu lugar na linguagem osmaniana, com uma crescente consciência histórica, entre forma e estilo, como Roland Barthes reflete a respeito da relação língua e estilo, observa-se a floração de imagens, a exemplo das primeiras ficções, já preparatórias para romance e narrativas curtas:

[...] imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. [...] é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. [...] É a parte privada de um ritual, ergue-se a partir das profundezas míticas do escritor [...] O estilo [...] tem uma dimensão vertical; mergulha na lembrança enclaustrada da pessoa, compõe a sua opacidade.” (BARTHES, 2000, p. 10-11)

Para dizer outra vez, com outras palavras, Roland Barthes confirma o estilo como um “segredo”: “uma lembrança encerrada no corpo do escritor”, em que no espaço construído entre as linguagens e o estilo se desenvolve uma densa “realidade formal: a escrita”, ou seja, o que seria mais condizente com o original, *écriture*, a escritura osmaniana.

Acrescente-se, ainda, ao conjunto das reflexões acima, uma conjugação de forças que, ao longo dos anos produtivos, tornam-se as marcas do compromisso social de Osman Lins, “a escrita [...] como um ato de solidariedade histórica”, “uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua

dimensão humana e ligada assim às grandes crises da História” (BARTHES, 2000, p. 13-14).

Do corpo e da história de seus mitos pessoais, uma vida e uma escritura, em que não há promessa de legitimar fatos, pessoas ou situações registradas por outros canais informativos, o que é possível constatar na análise de Maria Eneida de Souza, como um engendramento de “si próprio”, uma autoria nascida da autoescrita, pela ficcionalização da vida:

A escrita literária tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas, instaurar genealogias bastardas e permitir o livre trânsito entre presente, passado e futuro. [...] A ambiguidade gerada pela relação entre realidade e ficção é fortalecida pela utilização da narrativa em primeira pessoa, permitindo aos defensores do realismo confundir autor e narrador, escritor e personagem. (SOUZA, 2011, p. 72)

Estas reflexões evitam o endosso realista de suposta transferência referencializada por leitores que preferem ajustar, como uma correspondência desproblematizada, bio/grafia, e aderem, como também o afirma Maria Eneida de Souza em relação a escritores de inícios do século XX, à conservação de uma “descoberta da representação psíquica”, com questionamentos freudianos, uma escrita centrada em concepção moderna de literatura que se autodefine como “artifício e invenção”. (SOUZA, 2011, p. 64)

Os possíveis ecos, quando aludidos pelo leitor com trânsito entre informações biográficas e frequência à escrita de narrativas curtas e romances, devem ser articulados em sua devida complexidade, menos como justificáveis entre si e mais como “astúcias” de um autoconsciente processo criador.

Poslúdio

O enigma, o limite, a paixão.

A obra osmaniana, uma estilização compósita, em que se desenvolve, em diferentes tipos de textos, uma percepção a colocar sob suspeita as aparências, desconfia da fase mais visível do mundo em que, desde cedo, cresciam as perguntas, a começar sobre os possíveis do que acontece entre os fatos e as palavras, as pessoas e a expressão, entre a natureza e seus fenômenos.

Aos poucos, a vivência com essas linguagens encaminha o leitor a uma perspectiva de enigma, ao mesmo tempo, à constatação de que os caminhos percorridos também apontam os limites rumo a um vir-a-ser alimentado pela angústia de uma consciência de si, autoria, sujeito civil, obra literária, de passagens sempre entreabertas, a evitar a consumação do silêncio, a evitar a causalidade vida-obra.

As vozes que partiram do sujeito da escritura dramatizam uma História partida em muitas visões, desde as descobertas que se transformaram em mitos obsessivos: o combate ao arbítrio, a todas as formas de sujeição, à inércia, à neutralidade diante de um mundo difícil de se viver.

As vozes começaram a tomar sua dicção própria e, depois de 1978, o ano da morte do escritor, foram reenergizadas pelos leitores, que tomaram a si um dos enigmas mais desafiadores da escritura osmaniana, por admitirem que as densas visões do desconhecido, como uma busca incansável, impedem o silenciamento, o único recurso a calar a obstinada paixão osmaniana pela Literatura.

A escritura encena os dramas, as hesitações entre o concreto da vida e o instável da linguagem.

Abstract: This article develops some considerations concentrated in Osman Lins (1924 - 1978), regarding complex relationships between literary writing and indications of biographical situations attributed to authorship, which has the signature of the work, among which are disturbing questions. In the textual elaboration gravitate the author's relations, figurations of narrative voices, process (s) of construction of the actions, actors who live the plot, giving rise to a fictional play, through different textual contributions. The reciprocity of the movement of life in the direction of writing and writing feeding on life (Maingueneau: 1995, p. 46), to break the questionable intransitivity of the two elements, requires an "interprete", one that slides between signs and moves himself as a creator of meanings. From his intervention, symbols and metaphors open up that appear as enigmas: they hide and suggest the secrets of a pact, the make-believe of fiction. On the earthly plane of writing (Barthes: 1988, p. 5) an elusive author "who" constantly threatens the certainties of the interpreter: who barely balances a dispersion of roles, between alleged implicated author, characters-projections in first or third person, threads of life fictionalized by authorship legitimized by different types of writing, attempts to inscribe, through writing, a game made of cheating and riddles, between what may have happened and what seems to have happened. For the interpreter, it means the search for a possible balance between life and art writings.

Keywords: Bio / spelling. Scripture. Fiction. Interpreter.

Referências

AGUIAR, Flávio. "Visões do inferno ou o retorno da aura". *In*: Adauto Novaes (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ANDRADE, Ana Luiza. *et al.* **Imprevistos de arribação**: publicações de Osman Lins em jornais recifenses. v. 1. Navegantes, SC: Papaterra Ed., 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática Ed., 1988.
- BOSI, Alfredo. Aba Esquerda. *In*: **Transfigurações**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec, 2010.
- LINS, Osman. **Os Gestos**. 4. ed. São Paulo: Moderna Ed., 1994.
- LINS, Osman. **Nove, Novena**: narrativas. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos Ed., 1975.
- LINS, Osman. **Guerra sem Testemunhas**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Ática Ed., 1974.
- LINS, Osman. **Quero falar de sonhos**. Hugo Almeida e Rosângela Felício dos Santos (org.). São Paulo: Hucitec Ed., 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes Ed., 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SOUZA, Maria Eneida de. **Janelas Indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HERMILO BORBA FILHO: CAMPO LITERÁRIO E O GRITO DE RESISTÊNCIA

Rosângela Divina Santos Moraes da Silva
(Universidade de Coimbra-PT)

Resumo:

Este ensaio objetiva apresentar Hermilo Borba Filho, enquanto escritor consagrado do século XX, cujo projeto literário define-se pela luta da dignidade e liberdade do homem, tendo como aporte temático as suas próprias vivências e memórias, bem como os dramas, as alegrias e dores do povo do Nordeste, transfigurados pela teia da ficção. Contrapondo-se, dessa forma, “ao mercantilismo e aburguesamento” da arte em geral, o escritor adota um posicionamento político e ideológico nos diversos espaços de sua atuação profissional que, inter-relacionados, impactam nas suas criações (romances, novelas, contos, crônicas e textos teatrais) e no próprio campo literário. Nesse contexto, o auto *O Bom Samaritano* – isolado ou integrado na narrativa de *Os ambulantes de Deus* – constitui-se no objeto de análise e crítica, posto que consubstancia alegoricamente o Grito de Resistência do escritor contra o Regime Militar de 1964. Para tanto, os postulados de Dominique Maingueneau (2001;2006) são convocados como fundamentos básicos.

Palavras-chave: Borba Filho. Posicionamento. Campo Literário. Grito de Resistência.

Introdução

“O invencível Hermilo”! Assim, escreve Osman Lins (1977, p. 185), no dia 05 de junho de 1976, em homenagem póstuma ao amigo Hermilo Borba Filho, três dias após o seu falecimento. Passados trinta e um anos, em franco resgate parafrástico àquele discurso elogioso, Juarez Correyá (e Alves (orgs.), 2007, p.13) intitula, com o epíteto “inesgotável”, a nota de abertura da publicação inédita de *A Palavra de Hermilo*. Todavia, aquela modulação identitária não lhe parece suficiente e Correyá acresce outras referências, de igual impacto expressivo: “verdadeiro manancial”, “uma lição” etc.

As duas homenagens ratificam postumamente o estatuto conferido a Borba Filho de escritor renomado no campo literário do século XX. A esse propósito, os dois pernambucanos corroboram e robustecem a imagem multidimensional do conterrâneo palmarensense no âmbito da recepção crítica e no espaço sociocultural, tendo em vista que lançam luz sobre aspectos relativos ao seu fazer literário (“invencível/inesgotável”) que impactam a leitura de suas obras (“verdadeiro manancial/uma lição”). Com efeito, as duas homenagens e a publicação de *A Palavra de Hermilo* atualizam o *status* de Borba Filho enquanto escritor e homem de teatro consagrados na História Cultural e Literária nordestina e brasileira.

Assim, tratar do pertencimento desse escritor ao campo literário importa considerar que as suas obras resultam da tensão dialética estabelecida no “sistema de linhas de força” do próprio campo e das condições de enunciação de cada uma. Essa concepção apoia-se nos postulados de Dominique Maingueneau (2001; 2006) em que se reformula o conceito de campo literário, proposto inicialmente por Pierre Bourdieu (1996) em *As Regras da Arte*.

Por este “caminho” crítico, a obra literária é vista não só por sua imanência, mas também por todas as circunstâncias implicadas na sua criação, o que compreendem a vida do escritor e a realidade social, pois o “lugar” ocupado por ele no “sistema literário configura-se como resultado das lutas empreendidas para firmar seu posicionamento literário e ideológico, reflexo de angústias, submissões e superações, presenciadas ou vivenciadas por ele” (VIEIRA, 2011, p.560).

Com efeito, no caso de Borba Filho, merecem observação os seus desdobramentos nas carreiras teatral, jornalística e acadêmica, além da literária, entre 1935 a 1976, que, de forma imediata, corroboram as suas obras e o seu reconhecimento nacional e internacional.

No entanto, como testemunha Osman Lins (1977, p. 186), já citado, não foi tarefa fácil para o palmarense conciliar tudo isso, haja vista “as incompatibilidades das funções exercidas”, além do desgaste habitual por que passava o escritor durante o processo criativo cujo “doloroso esforço” impunha-se para “arrancar de si certos temas”. Acrescem-se a isso, o tratamento esquivo de alguns críticos e o ataque frontal de outros que o rotularam de escritor maldito, em Pernambuco, sobretudo em relação a sua ficção romanesca, devido a sua postura escancarada quanto ao sexo e ao uso de uma linguagem erótica, tida como pornográfica.

Nesse espaço tensional e conflituoso, Borba Filho consolidou-se no campo artístico-cultural de sua época. Nesse processo, dois fatos merecem destaque. Refiro-me à fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em 1946, e à criação do Teatro Popular do Nordeste (TPN), em 1960. Nestes, juntamente com Ariano Suassuna e os demais jovens intelectuais que o apoiam, Borba Filho implementa um programa de alavancagem

operacional do Teatro popular no Recife. O intuito disso? Promover uma arte autêntica, desprovida dos artificialismos da arte burguesa, configurando um trabalho intermitente em prol da renovação da arte cênica nordestina. Por conseguinte, o pernambucano assume um compromisso com a arte brasileira no sentido de redemocratizá-la à luz da valorização do autor nacional, da cultura popular e do resgate da pessoa humana e de sua condição no mundo. Nessa luta, destaca-se o homem nordestino com seus dramas, alegrias e tristezas, sendo elevado a sinédoque do brasileiro e, por correspondência, da humanidade. Assim, os dramas do povo e a cultura dos espetáculos populares do Nordeste – *Bumba-meu-boi*, *Mamulengo*, *Reisado*, *Pastoril*, *Fandango*, *Caboclinhos* etc. – ganham primazia nas representações levadas ao público pelo TEP e pelo TPN, bem como têm lugar de relevo nas composições de obras literárias não só de Borba Filho, mas também de outros escritores, sobretudo de novos talentos que surgiram naquela época a exemplo de Ariano Suassuna.

Partindo dessas premissas, este estudo visa apresentar Borba Filho enquanto escritor consagrado, no século XX, que faz de sua literatura um Grito de Resistência diante das injustiças, das desigualdades sociais e do alistamento da arte, não apartando suas obras de suas próprias experiências de vida e de profissão. Para tanto, a seção 1 apresenta um estudo “bio/gráfico” panorâmico do escritor. Entenda-se o termo grafado entre barra em consonância com o pensamento de Mainguenu (2001, p.46) em “que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida”. Já a seção 2 trata da peça *O Bom Samaritano* (1965) e de sua inserção na novela *Os ambulantes de Deus* (1976), configurando-se alegoricamente a Literatura e a Cultura de Resistências perseguidas por Borba Filho desde 1940 a 1976.

Seção 1- Aspectos bio/gráficos e contextuais

A certa altura do capítulo 10, de *Deus no pasto* (FILHO, 1972, p. 204), último romance da tetralogia *Um Cavaleiro da Segunda Decadência*, o protagonista afirma que a sua “Literatura é comprometida com as dores do homem e enquanto tiver um fiapo de voz” gritará a imoralidade “das guerras, das torturas, das bombas, todas as armas”. Com esta demarcação poética de implicações estéticas, a autor empírico Hermilo Borba Filho ratifica, na voz de um narrador autodiegético, a natureza denunciadora, contestatória e de resistência que perpassa todo o seu projeto literário, não se furtando às próprias experiências e memórias.

Tal compromisso expresso pelo “herói” Borba não é fortuito. Na verdade, guarda íntima relação com o que Borba Filho viveu e defendeu ao longo de sua trajetória existencial, sobretudo a partir de 1940. Refiro-me ao seu pertencimento “a uma cultura de resistência”, tomada como expressão da liberdade, já que esta e “a dignidade” estavam “em crise”. Por isso, sua literatura torna-se uma arma de defesa e de combate contra quaisquer tipos de “intolerância” em franco resgate aos direitos humanos. Daí advém o Grito de Resistência, pois segundo o palmarense “quanto mais sufoquem a liberdade e a dignidade mais devemos gritar por elas (CARVALHEIRA, 1986, p. 26; ALVES e CORREYA (orgs.), 2007, p. 173).

Sob essa postura ideológica, o grito heroico do protagonista de *Deus no Pasto* extrapola os limites da diegese e alcança uma dimensão extraliterária na medida em que ele pode e deve ser correlacionado com o ideal perseguido pelo autor empírico.

É preciso recuar no tempo para se compreender essa correlação. Quando finaliza a sua tetralogia, em 1972, Borba Filho já tinha empreendido um trabalho coetâneo em prol de uma arte

e cultura genuinamente brasileiras que, em consonância com os anseios e problemas do povo, pudessem conferir uma voz ao homem, especialmente, o nordestino e, por extensão, o brasileiro. De forma incisiva, esse empreendimento repercutiu sobre dois campos distintos e interligados de atuação: o teatral e o literário. Com efeito, no primeiro campo, o pernambucano consolidou-se como diretor, tradutor, encenador, pesquisador, professor e crítico de teatro. De igual modo, no segundo, ele destaca-se como dramaturgo, romancista, novelista e cronista. Além disso, é oportuno dizer que ele, também, transita pelo mundo do cinema como escritor de diálogos e por alguns cargos públicos ligados a setores culturais, no Recife, sendo inclusive Secretário Geral da Comissão de Folclore, ligado ao Ministério da Educação e Cultura. Seja em que campo for, ele expressa-se, com afinco e determinação, sobre a arte em geral e o caráter pragmático do teatro, encarando-o como “arte do povo e para o povo” e como “a mais democrática de todas as artes” (CARVALHEIRA, 1986, p. 123), seguindo fielmente os moldes preconizados nas conferências-manifestos de abertura do TEP e do TPN.

Em razão dos excelentes trabalhos desempenhados, ele recebe várias premiações, sendo uma delas a do governo francês que lhe conferiu o título honorífico de *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, em 1972. Acresce-se a essa consagração, o fato de algumas de suas peças terem sido encenadas na “Argentina, Chile, Uruguai, Portugal, Suíça, Holanda, Alemanha, Noruega e Finlândia” (Carvalho, 1986, p. 05; Alves e Correya (orgs.), 2007, p. 224), além de ter várias de suas obras lançadas no mercado editorial brasileiro e estrangeiro.

Tudo isso impacta na constituição das obras hermilianas. Nesse ponto, retomando o postulado de Maingueneau (2001, p. 54) de que a obra só surge e se efetua em uma existência autoral,

veremos que o escritor “transfigura oniricamente acontecimentos reais que, de fato, viveu: seus estudos, seus amores, sua luta” (ALVES e CORREYA (orgs.), 2007, p. 121).

É interessante perceber que, no trato das narrativas²⁵, de que a tetralogia é exemplar, o escritor mantém um diálogo com a realidade sociocultural, entretanto, ele assume um posicionamento dentro do campo literário em relação a si próprio, criando um mundo ficcionalizado de suas próprias memórias e experiências, ou melhor, explora “o seu inferninho particular” (Alves e Correya (orgs.), 2007, p. 70). Por isso, ele afirma que a sua literatura é, “ao mesmo tempo, uma confissão e uma ficção, a verdade se misturando com a vida, a vida com o mágico, pessoas diversas fundindo-se numa só, uma desdobrando-se em diversas” (Alves e Correya (orgs.), 2007, p. 99), ao passo que “a sua obra” é “uma imagem mutante das grandezas e misérias do povo brasileiro, das alterações das estruturas socioeconômicas, e, ao mesmo tempo, o registro do sofrimento e do gozo de um homem no mundo” (Alves e Correya (orgs.), 2007, p. 121). Nesse exercício tensional, ele alimenta seu trabalho “com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 68).

Dessa maneira, o escritor palmarense estabelece com a literatura vigente de sua época um modo peculiar de criação, em contraponto à arte literária em voga, porém ele não consegue se desvencilhar, por mais que se esforçasse, do campo a que pertencia. Por conseguinte, ele privilegia as suas próprias aventuras e desventuras como mote de suas ficções; elege os dramas do povo do Nordeste e sua cultura para enfeixar o seu projeto literário;

25 Para uma visão abrangente e crítica do universo narrativo hermiliano, vejam-se os estudos de Sônia Van Dijk Lima (1980); Sônia Lúcio (1989); Virgínia Silva (2009); Geralda Medeiros (2015); Josimeire Silva (2020).

causa um impacto desconcertante pelo acentuado erotismo com que apresenta a maioria de suas personagens, bem como pela linguagem utilizada, além de estilhaçar padrões técnico-compositivos. O discurso literário hermiliano é constituído assim, social e historicamente, em relação às condições do que se exercita no campo da literatura de seu próprio tempo.

Nesse aspecto, a diegese hermiliana, no geral, adquire um valor pragmático dentro de um plano maior engendrado e articulado pelo escritor, uma vez que se entreve na ficção romanesca, na trilogia de contos e nas crônicas (mais de setenta textos) a propositura de uma poética de índole teatral. No caso, ele serve-se dessas estruturas como espaços metaliterários, extrapolando o caráter autobiográfico e confessional que as atravessam, posto que, nelas, explica-se e pratica-se a literatura e a cultura de resistênciasde que já falamos. Dessa forma, infere-se que as narrativas seguem nas diretrizes do TEP e do TPN a que Borba Filho se propôs e defendeu. Ao ser inserido na novela, *O Bom Samaritano* torna-se em *Grito de Resistência* não só do escritor, mas também da própria Arte e da Literatura, sobretudo contra o Regime Militar.

Secção 2. O grito de resistência em o bom samaritano e do bom samaritano

Embora escrito em 1965, *O Bom Samaritano* somente virá a público de forma readaptada à novela *Os ambulantes de Deus*, em publicação póstuma de 1976, sob o título *Quem é rico morre inchado*. O texto originalmente, porém, será lançado em coletânea inédita do *Hermilo Borba Filho: Teatro Seleccionado*, no ano de 2007. Época, a partir da qual se intensificam atividades em prol da revitalização do nome do escritor nos espaços artístico-cultural e acadêmico, sobretudo do Recife, inclusive com a reedição

de suas obras no mercado editorial. A segunda edição da novela, porém, só se dará recentemente em 2017.

Antes demais, uma questão de fundo impõe-se sobre o lapso temporal entre a escritura da peça e sua primeira publicação: que razões justificariam-no, posto que, em 1965, o escritor já estava consagrado dentro e fora do Brasil, além de, na época, ter um certo trânsito com as instituições legitimadoras de seu trabalho a exemplo da Editora Civilização Brasileira?

Para elucidá-la, merecem atenção os aspectos sócio-históricos implicados na constituição da peça e que motivaram **a sua não edição e representação imediatas**. No ano anterior a sua escrita, o Brasil sofreu um Golpe Militar com o apoio das elites dominantes, da Igreja e dos Estados Unidos. Com ele, instala-se o Regime de Exceção que, somente, passou a ser arrefecido com a abertura política e a redemocratização do país desencadeadas no final de 1970. Mas, o Regime mantém-se até 1985. Por intermédio de Atos Institucionais (17, no total), as ações políticas dos militares foram legitimadas e legalizadas no país. Com efeito, o aparato censório e persecutório do governo, implementado desde a Era Vargas, adquire proporções avassaladoras. Cassaram-se diretos políticos e civis; milhares de cidadãos foram detidos e torturados; outros tantos desapareceram, hoje comprovadamente mortos; muitos se exilaram ou foram exilados do país. Em 1968, o AI-5 (o mais drástico e rigoroso de todos) consolida e acirra a Ditadura, ampliando o sistema de repreensão policial militar contra o povo brasileiro, sobretudo a partir de 1969, com o governo de Emílio Garrastazu Medici.

Nessa conjuntura, todas as formas de expressões artístico-culturais sofreram algum tipo de represália. O Teatro nacional, consolidado entre 1950 e 1960 como arte voltada para os anseios sociais, que já vinha sendo fiscalizado e cerceado, mais de perto,

pela censura desde o getulismo, passou a ser o “alvo da repressão mais violenta” e arbitrária dos militares (COSTA, 2006, p. 184). O teatro nordestino, portanto, não foi exceção à regra. Conforme Leda Alves (viúva de Borba Filho), em entrevista a nós concedida em 2011, o TPN sofreu com as fiscalizações e fora metralhado ao tempo daquele Estado de exceção.

Naqueles anos de chumbo, segundo Cristina Costa (2006, pp. 222- 258), tornou-se frequente a presença de censores ou de informantes (sociedade civil) “nos teatros e nos cinemas”, bem como a autocensura nos meios artístico e acadêmico. No entanto, a censura não foi homogênea e não tinha critérios preestabelecidos. No campo teatral, os censores adotavam procedimentos distintos, privilegiando uns em detrimento de outros a depender do tipo da peça, do autor e da companhia fiscalizada. Havia, porém, uma preocupação comum com o conteúdo dos textos, definido por quatro categorias de cortes que impunham censuras no âmbito moral, político, religioso e social. Apesar do acirramento das medidas coercitivas da liberdade da expressão artística, houve resistência de escritores, artistas, diretores e de muitos outros ligados ao teatro e às demais artes, em geral. Não houve, entretanto, um movimento sistemático da classe, uma vez que, no país, “a produção artística sempre foi dependente “do apoio das elites” dominantes. No caso, qualquer situação ligada à censura era resolvida no espaço privado de cada companhia teatral, diretores, artistas e dos escritores.

Para a estudiosa (COSTA, 2006, p. 253), “a censura”, no país, “não foi apenas uma prerrogativa do Estado, mas “um amplo processo de aliança entre o governo, a Igreja Católica, os setores conservadores da sociedade e os da elite obscurantista para coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística”.

Indubitavelmente, *O Bom Samaritano* foi uma reação imediata e simbólica de Borba Filho àquela opressão ditatorial. Ao incorporá-lo na novela, ele reafirma abertamente essa postura reativa e, vai além, ao representá-lo a um público ficcional. Se, no texto de origem, aquele fato histórico vem subjetivado na ação das personagens e na data de sua escrita, em *Os Ambulantes de Deus*, o Regime Militar é situado e expresso, circunscrevendo todo o quarto e penúltimo ano do enredo novelesco.

Esclarecidos os contextos principais, passemos, portanto, ao estudo das obras. Consideremos o texto de 1965. A começar pelo título original *O Bom Samaritano*, vemos que este *per se* antecipa ao leitor-espectador a dimensão religiosa com que se revestirá o percurso dramático. De modo idêntico, a epígrafe de abertura – compulsada do *Romanceiro Popular* – imediatamente ratifica o caminho a ser seguido: “... Viu-se amarrado e ferido/ nas cordas dos fariseus”. Entretanto, no remate final da peça, a última rubrica cênica indica: “Já saíram [**Manuel de Tal** e o **Ateu**]. A **Dama Caridosa**, o **Político** e o **Burguês** estão petrificados no meio da cena, enquanto a luz vai morrendo” (ALVES e REIS (orgs.), 2007, pp.183-199, negrito do autor, interpolação nossa). Com efeito, o dramaturgo compulsa o mito bíblico da História de Deus, narrado no Antigo e no Novo Testamentos, reconfigurando-o à luz do contexto histórico brasileiro da segunda metade do século XX.

Sob a forma de um mistério popular, o protagonista Manuel de tal – um homem simples do povo nordestino – é acusado de subversão. Sob o olhar impiedoso das elites dominantes, ele é arrastado, torturado, preso a um poste, interrogado e condenado em praça pública, por estar “distribuindo panfletos/reclamando contra a fome/[...], sem razão”. Todavia, um Ateu violeiro sai

em sua defensiva e sob protestos, num gesto altruísta, ampara-o, “desamarra-o do poste e enxuga-lhe o rosto” (ALVES e REIS (orgs.), 2007, p.185 e 197).

De modo paulatino, o arquétipo de Cristo reconfigura-se por intermédio de várias imagens mítico-simbólicas enfeixadas no protagonista e em suas ações ao longo do auto. Pelo nome Manuel de Tal, depois sabido em interrogatório, ser da Redenção, conforma a primeira transposição simbólica. Manuel é um teônimo, variante de Emanuel – nome de origem hebraica que aparece, tanto no Antigo (Is, 7.14) quanto no Novo Testamento (Mt, 1.23), em referência ao nome a ser dado ao filho da virgem. Além desse simbolismo teológico, o nome Manuel é muito comum na cultura popular brasileira, em especial, na dos autos populares do Nordeste de que são exemplos os textos de Ariano Suassuna: *Auto da Compadecida*, *A Pena e a Lei* e *a Farsa da Boa Preguiça*.

Em torno de Manuel da Redenção, as ações praticadas antes, ao tempo da Prisão e depois dela vão se (re) construindo de maneira imbricada, ganhando intensidade os últimos passos da Paixão e Deposição de Cristo no Calvário. No primeiro plano cênico, decorre a *Via Crucis* (Mt, **20**, 17-19; **26**, **27**; Lc, **22**, **23**; Jo, **18**, **19**); no segundo, a *Parábola do Bom Samaritano* (Lc, **10** 29-37) e, no último, fundem-se os dois primeiros planos, culminando, ao final do mistério, na Redenção de Cristo e na destruição de Sodoma (Gn. **19** 1-29).

Em contrapartida, o mito bíblico é dessacralizado. De forma hábil, Borba Filho transfigura o próprio Cristo ao colocá-lo no papel de um ativista nordestino distribuidor de panfletos, brutalmente martirizado pelos “Oficiais da Bela Companhia” (Sargento e Oficial) em praça pública, sob anuência da Igreja Católica (Padre-capelão) e da elite corrupta e oportunista (o Burguês, o

Político e a Dama Caridosa), para servir de exemplo aos demais populares. Todavia, Manuel de Tal não se intimida diante da opressão sofrida. Ele reage, afirma ter reclamado “com razão” ao Oficial (o Caifaz reconfigurado) que o interroga, tortura e o condena sumariamente, sem qualquer tipo de defesa. Fato ratificado pelo Padre-capelão (Pilatos) que, tirado do *Bumba-meu-boi*, mostra-se covarde, subserviente ao Estado opressor. Repetindo uma quadra do *Bumba*, o Coro reforça aquele ofício sacro-profano. Encerrada esta missão, Manuel de Tal é, novamente, torturado. Como forma de resistência, ele canta a sua liberdade de expressão, metaforizada no voo do seu caboré, na seletividade do gavião e pela sinédoque irônica da “palmatória” [que] “quebra dedo/faz vergão/quebra ossos, quebra a carne/ mas não quebra opinião”. Em reação, o Oficial, ao modo do Capitão do *Bumba*, chama-o de “Agitador bexiguento” e ameaça-o: “Vou buscar a minha escola/prá torcer seu pensamento”, saindo em seguida de cena. Diverso da narrativa bíblica, Manuel de Tal pede aos seus algozes para que dele tenham piedade e diz: “E se salvem, me salvando/e me salvando, se salvem”. Eles, representantes da elite social burguesa, escarnecem dele. (ALVES e REIS (orgs.), 2007, pp.191-195, interpolação nossa).

Dessa forma, o dramaturgo contextualiza, de modo implícito, o poder censório do Regime Militar que, apoiado pela elite dominante e pela Igreja, visa “aplar a consciência e a voz do povo. Por isso mesmo, Manuel de Tal incarna a figura de Salvador da pátria, mas que, por si só, não é capaz de assumir e cumprir tal papel” (SILVA, ROSÂNGELA, 2020, p.194). Daí, a relevância da atuação do Ateu no último quadro. Com efeito, as ações demandadas por essa personagem reforçam e ratificam a sátira político-social de fundo moralizante, que se instaura ao longo da

peça, contra a intolerância e truculência do Estado de Exceção e da hipocrisia social e religiosa.

Sem proceder alterações no núcleo temático desse auto, Borba Filho integra-o, sob novo título, já citado, na história de Dulce-Mil-Homens, Nó-dos-cegos, Amigo-Urso, Cachimbinho de coco e Recombelo que – numa jangada presa a um arame à beira do Una – empreendem uma viagem insólita e infundável sob o comando do negro Cipoal. Dividida em cinco atos, respectivamente: a nuvem, a calda, a cheia e o sol, a narrativa instaura o “realismo mágico”²⁶, perpassado pelo maravilhoso e pelo fantástico, em que a realidade, o devaneio e o onirismo imbricam-se e confundem-se. No ato da cheia, quando “houve um golpe militar”, o cordelista Cachimbinho de Coco escreve a peça. A seguir, iniciam-se os ensaios do elenco. Exceto Cipoal, as demais personagens transfiguram-se, conforme o papel a desempenhar na representação dramática. Assim, Nó-dos-cegos figura Manuel de Tal; Recombelo desdobra-se no coronel Dodói e no General; Amigo-Urso, em Facinho da Maioria; Dulce encarna a Dama Cruzada e Cachimbinho de Coco, o Ateu. Terminados os ritos de encenação, o espetáculo é representado à noite ao público ribeirinho. Ao fim do auto, os da jangada e os espectadores são atacados, de forma brutal, por soldados. Estes dizimam, com suas metralhadoras, todos à margem do Una e os da cidade, restando ilesos os ambulantes de Deus.

Nessa dimensão ficcional, Borba Filho relê e reescreve, pela via da anamorfose, *O Bom Samaritano* com um fim: (re) afirmar seu ponto de vista político, ideológico e literário sobre “o período de calamidades [em que] houve [...] um tristíssimo golpe militar

26 Denominação dada por Borba Filho às suas ficções. Sobre isso, ver *A Palavra de Hermilo* (2007, p. 87).

em nome da liberdade; [...] [quando] viam-se cabeças rolando no meio da rua, [...], testículos nos açougues, [...]; e houve morte lenta, [...] um morto em cada casa” (FILHO, 1976, pp. 97-98 interpolação nossa).

Para Luís Reis (2008, p. 396), *O Bom Samaritano* é bastante significativo e “fundamental” para se observar as relações entre o “Hermilo escritor e o Hermilo Homem de teatro”, sobretudo por ser “uma síntese precisa” da fase madura “do seu pensamento teatral” e por ter se enriquecido, “ganhando novos significados, políticos e artísticos” ao ser incorporado na novela.

Tais relações ocorrem sob expedientes diversos indo desde a estruturação até o conteúdo da obra. Valendo-se de sua ampla e profunda formação intelectual e experiência teatral, o escritor busca na Tradição os recursos técnico-compositivos e inova-os à luz de sua imaginação criadora. Do teatro medievo e vicentino, ele recorre ao auto e à temática bíblica, categorizando o seu texto de “mistério popular”. No entanto, “coexistem na peça” os três “grandes gêneros” medievais: “o mistério, a moralidade político-doutrinal” e “o milagre”. A ação é estruturada em versos (no estilo paratático), formando “um único ato” – dividido em três quadros cênicos relativamente independentes – sendo representado por “personagens típicas”, sem seguir a lei das três unidades. Além disso, observam-se: o uso da sátira político-social contrabalançada pelo lirismo religioso; do cômico; do grotesco; da alegoria, da carnavalização; da dualidade axiológica do Bem x o Mal, tirada do imaginário cristão medieval etc. Do teatro clássico, o dramaturgo compulsa o Coro. Todavia, o conteúdo vocalizado advém de excertos do *Bumba-meu-boi*. Deste, ele põe em cena o Capitão e seu ajudante, o Doutor e o Padre reconfigurados respectivamente, no Oficial, no Sargento, no Político e no Capelão,

adotando seus gestos e suas linguagens. Do teatro popular nordestino, ele ainda compulsa: o cenário da praça, desprovido de adereços; as rubricas curtas; a dança, os cantos irônicos intercalados no percurso da ação; alguns nomes das personagens: Manuel, Ivo Pancada-Mole (Sargento), doutor Pança-Forra (o Político), o Oficial da Bela Companhia e muito mais, valorizando a cultura popular nordestina (SILVA, ROSÂNGELA, 2020, pp. 190-207).

Ao situar a novela e, por conseguinte, a reescrita e a representação da peça, no espaço geográfico de Palmares, por via do rio Una, Borba Filho ata o nó ficcional com suas memórias de infância e de juventude e com o lugar de seu nascimento em 08 de julho de 1917, onde teve seus primeiros contatos com a Literatura erudita e popular. Tornando-se o Una e a cidade em lugares paratópicos do escritor à semelhança dos seus quatro primeiros romances, como também foram o Recife e São Paulo, respectivamente, na penúltima e última obra da tetralogia, o que perpassa outras narrativas e peças teatrais.

O escritor e o homem de teatro se fazem sentir, ainda, nos aspectos envolvendo a *miseenscène*. Estes são notáveis, sobretudo na descrição dos ininterruptos e repetidos ensaios do elenco; nos dizeres da faixa de divulgação do espetáculo; na indicação cenográfica e na iluminação feita na descrição do genocídio perpetrado contra a sociedade civil ribeirinha, como fecho do ano da cheia; além da mudança temporal da noite do espetáculo para o dia seguinte “era de Natal”, em retomada do enredo novelesco (FILHO, 1976, pp.121-122).

Conseqüentemente, a peça reescrita e o espetáculo representado no interior da jangada configuram-se no Grito de Resistência da Arte Literária e do Teatro que se fez ouvir pelo público espectador à margem do Una, ainda que dizimado logo a seguir.

Portanto, *O Bom Samaritano ou Quem é rico morre inchado* representa a Resistência e a Sobrevivência das Artes, em geral, bem como do povo brasileiro, ultrajado em seus direitos fundamentais, em cuja voz também estava a de Borba Filho.

Nesse plano, ambas as obras (auto e novela) alegorizam o Grito de Resistência de Borba Filho (anamorfoseado em *Cachimbinho de Coco* e no *Ateu-bom samaritano*) enquanto cidadão brasileiro, escritor e homem de teatro contra o cerceamento das liberdades e dignidades humanas, incluindo as suas próprias. Dessa maneira, ele reafirma e põe em prática aquele compromisso literário expresso pelo “herói”, de *Deus no pasto* que, em maior ou menor grau, perpassa toda a sua ficção narrativa, e foi anteriormente proferido no TEP e TPN, sendo perseguido nos textos dramáticos.

Considerações finais

Nesse estudo, apresentamos o escritor Hermilo Borba Filho no campo literário e de que maneira ele posicionou-se pessoal e profissionalmente neste espaço de poder simbólico e em relação às realidades sócio-histórica e artístico-cultural de seu tempo. Para tanto, tomamos *O Bom Samaritano* em correlação direta com a novela *Os Ambulantes de Deus*, com o fim de refazer alguns itinerários da bio/grafia do escritor e dos contextos diversos implicados na construção das duas obras, uma vez que o surgimento e a efetivação delas decorrem da existência autoral, bem como foram nutridas pela relação dialética do escritor no campo literário e com o social.

A esse propósito, vimos que ele firma o seu posicionamento político-ideológico quanto à função social da arte literária com a condição humana, desde a década de 1940 até sua morte em

1976. Tal postura perpassa todos os seus projetos artístico-culturais e seu vasto e diversificado acervo literário de que são exemplares os textos avaliados. Sendo assim, Borba Filho vale-se de sua Literatura e de seu trabalho como veículos de denúncia da miséria, da fome e das desigualdades de classes, sendo porta-voz do povo nordestino, por extensão, do brasileiro oprimido em seus direitos fundamentais: voz metaforizada no *Grito de Resistência do Bom Samaritano* e ratificado frontalmente pelos *Ambulantes de Deus*.

Astratto: Questo saggio si propone di presentare Hermilo Borba Filho come scrittore consacrato del XX secolo il cui progetto letterario è definito dalla lotta per la dignità e la libertà dell'uomo, avendo come contributo tematico le proprie esperienze e memorie, nonché i drammi, le gioie e dolori del popolo del Nordest, trasfigurati dalla rete della finzione. In contrasto, in questo modo, "al mercantilismo e alla borghesia" dell'arte in generale, lo scrittore adotta un posizionamento politico e ideologico nei vari spazi della sua performance professionale che, interrelato, impatta sulle sue creazioni (romanzi, "novelas", racconti, cronache). e testi teatrali) e nel campo letterario stesso. In questo contesto, l'auto *O Bom Samaritano* - isolato o integrato nella narrazione di *Os ambulantes de Deus*—costituisce l'oggetto di analisi e critica, poiché sostanzia allegoricamente il Grido della Resistenza dello scrittore contro il regime militare del 1964. Pertanto, i postulati di Dominique Maingueneau (2001; 2006) sono chiamati come fondamenti di base.

Parole-chiave: Borba Filho. Posizionamento. Campo letterario. Grido della Resistenza.

Referências

ALVES, Leda (Leocádia). **Lembranças de Hermilo**. mai. 2011. [Entrevista concedida a] Rosângela D. S. M. Silva. (CEPE. Recife,Pe).

ALVES, Leda (org.). **Diálogo do Encenador**: Teatro do povo, Mise-en-scène e A Donzela Joana. Recife: FUNDAJ/ Massagana/ Edições Bagaço, 2005 (Obra original -1966).

ALVES, Leda e CORREYA, Juareiz (orgs.). **A Palavra de Hermilo**. [Pref. RicardoNoblat]. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/Secretaria da Casa Civil/CEPE, 2007.

ALVES, Leda e REIS, Luis (orgs.). **Teatro selecionado**: Hermilo Borba Filho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007. 3 v.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e Estrutura do campo literário**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CARVALHEIRA, Luiz M.B. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. [Pref. Maximiliano Campos]. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1986.

DURAND, Gilbert. **As estruturas Antropológicas do Imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Obra original -1992).

FILHO, Hermilo B. **Os Ambulantes de Deus**. [novela, publicação póstuma]. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

FILHO, Hermilo B. **Deus no Pasto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1972.

GORGULHO, Gilberto da S. et ali. **A Bíblia de Jerusalém**. Trad. Saumel Barbosa et ali. Revs. Gilberto Gorgulho et ali. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

LIMA, Sônia M. Van Dijk. **Um Cavalheiro da Segunda Decadência: busca degradada de valores autênticos**. João Pessoa-Pb: Editora Universitária-UFPb. 1980. (Coleção Estudos Universitários, Série Língua e Literatura, 3).

LINS, Osman. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Sumumus, 1977.

LÚCIO, Sônia V. M. **Hermilo Borba Filho, no palco ou nos livros: a linguagem das máscaras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). São Paulo. Universidade Estadual de Campinas; 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da obra literária**. Trad. Mariana Appenzeller. Rev. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEDEIROS, Geralda. **Hermilo Borba Filho: Memória de resistência e Resistência da história**. Campina Grande – PB: Eduepb, 2015.

REIS, Luís A. P. V. **Fora de Cena, no Palco da Modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Recife. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco; 2008. No prelo, [Formato PDF-original cedido por Anco Márcio, fev. 2010].

SILVA, Josimeire M. da. **Escrita do corpo, Performance da escrita e resistência em Um Cavalheiro da Segunda Decadência**. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Campina Grande-PB. Universidade Estadual da Paraíba; 2020.

SILVA, Rosângela D. S. M. **Os Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro Popular do Nordeste Brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa). Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra-PT; 2020.

SILVA, Virgínia C. Carvalho da. **Memória e Ficcionalidade em Deus no Pasto de Hermilo Borba Filho**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Recife. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. 2009.

SOUZA, Keila V. No Jardim da Criação: Reflexões sobre escritor e campo. In. **Pensar Literatura no Séc. XXI**. SILVA, João A. C., MARTINS, José C. O e GONÇALVES, Miguel (orgs.). Braga-PT: Publicações da Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa, 2011.

APONTAMENTOS SOBRE A POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES: ENTRE O EFÊMERO E O ETERNO

Juliane de Sousa Elesbão
(UERJ)

Resumo:

O propósito deste trabalho é revisitar o tema dialético efêmero-eterno na poesia de Cecília Meireles, escritora situada no Modernismo brasileiro. Sabemos que questões relacionadas à transitoriedade da vida, à fugacidade das coisas, à busca por algo que dure, são recorrentes na literatura ceciliana, sobretudo se considerarmos traços da sua vida que, de alguma maneira, dialogam com tais questões. Assim, achamos relevante rever a referida temática, a fim de instigar novos olhares para a poesia ceciliana e salientar a importância da poetisa para a literatura brasileira, visto a peculiaridade da sua sensibilidade artística que a destaca dos demais escritores do nosso cânone.

Palavras-chave: Poesia. Cecília Meireles. Efêmero e eterno.

Considerações iniciais

A dicotomia efêmero-eterno é central na concepção e na realização da poética de Cecília Meireles (1901 – 1964). A “transitoriedade de tudo” marcou a sua poesia, manifestada nas várias formas poéticas que ela cultivou. Aí reside o valor poético de sua literatura, pois “dentro de sua grande técnica, eclética e energeticamente adequada, se move a alma principal de Cecília Meireles” (ANDRADE, 1946, p. 139). Aquela dicotomia nutre certa poética do tempo em Cecília, cujo espírito coloca indagações essenciais (“Em que espelho ficou retida/a minha face?”) e relaciona a poesia ao sentido do tempo e ao senti-lo, força-motriz de seus versos. Assim: “A poesia é uma imortalidade das coisas mais efêmeras” (MEIRELES, 1999, p. 114).

Antes de entrarmos propriamente na análise de alguns poemas, no entanto, convém exercitar o olhar sobre três aspectos da biografia de Cecília Meireles, que talvez possam lançar alguma luz sobre essa antítese inclusiva que é a chave de sua escritura. Primeiro: aos poucos meses de idade, Cecília ficou órfã de pai e mãe, e foi criada pela avó materna. O contato fugaz, muito passageiro com os pais – e a lembrança de seus pais, cada um carrega consigo pela limitada eternidade de sua existência – pode haver contribuído na orientação desse balizamento. Segundo ponto: estreou muito cedo, em 1919, com *Espectros*, uma coletânea de 17 sonetos de cunho parnasiano; em 1923, publicou *Nunca mais... e Poema dos poemas*, livro em tom decadente; e dois anos depois, *Baladas para el-Rei*, de marcante clima simbolista. Esses três livros estarão ausentes de sua *Obra poética*, de 1958, seguramente cancelados por ela mesma, e tiveram assim uma espécie de peregrinação contida, transmudadas em obras transitórias, incipientes

e simplesmente preparatórias para voos mais seguros. Por fim, lembremos um terceiro traço de sua vida: a paixão pelas viagens, que fez por vários países de vários continentes. A grande questão da viagem é que ela conduz inexoravelmente à subjetividade; é sempre diante dela que acabamos por entender o que aprendemos de nós mesmos. Cecília Meireles viajou para certificar-se do núcleo duro de sua personalidade (o eterno) estando em um real sem os seus rituais cotidianos (o efêmero).

O fluxo entre vida e obra: a poesia de Cecília

Não é nossa intenção aqui impor uma leitura determinista, em que a produção artística é delineada conforme a trajetória pessoal do escritor. Contudo, para “[p]ensar o sujeito artista”, é necessário também “remeter à biografia do mesmo” (CIFUENTE, 2012, p. 37), visto que, eventualmente, ressonâncias, conexões e divergências podem ser identificadas entre as duas instâncias em questão, ao lermos uma obra de determinado escritor e/ou escritora; e tais aspectos são postos em tensão por meio da instauração de uma linguagem que se pretende autônoma. Essa relação entre vida e obra é bastante complexa, pois acreditamos que, se por um lado, a literatura “extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”, por outro, ela também é “uma passagem pela vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2014, p. 11).

A partir de então, vale ressaltar que a análise literária de uma obra é um procedimento que pressupõe desenvolver um entendimento do fazer literário. Para isso, situar o autor no tempo, apresentar um panorama das suas produções, estabelecer eventuais nexos entre vida e obra, bem como atentar à linguagem e aos recursos utilizados são alguns dos meios para adentrar numa singular composição verbal, artisticamente elaborada, e na constituição

de um universo ficcional. Para tanto, sabemos que a atividade da escrita não é independente da subjetividade criadora, haja vista que a manifestação desta não se dá num terreno neutro e estável – o da linguagem –, sem o filtro do espírito altamente complexo do autor no que diz respeito à sua própria pertinência existencial. Essa “filragem” ocorre por meio da percepção do escritor, que o leva a mover suas expectativas, e às experiências sensíveis, chamando-as para uma ressignificação.

A literatura, portanto, “como configuração institucional condiciona os comportamentos, mas, para criar, o escritor deve explorar esse condicionamento e interferir nele. As obras emergem em percursos biográficos singulares [...]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 45). Tal fato propicia que valores sejam recriados e questionados, realidade e experiências sejam reinventadas, um posicionamento seja apresentado, uma visão artística do mundo seja forjada etc. Todavia, sempre reforçamos também que “a literatura é a transcendência pela linguagem de uma vida empírica ou do que nomeamos realidade” (HATOUM *in* DIGESTIVO CULTURAL, 2006, s.p.).

Desse modo, os traços citados anteriormente que estão vinculados à biografia de Cecília fizeram-na querer “ver eterno o instante”, no intuito de compreender o lugar ocupado pela vida humana tão efêmera no âmbito da eternidade universal/cósmica que a contempla. Tal tentativa de compreensão não se dá com angústia ou dor, mas é manifestada através de uma postura contemplativa e serena, de quem já possui a “consciência da fragilidade das coisas terrenas em face da passagem irreversível do tempo” (MELLO; UTÉZA, 2006, p. 65), como podemos observar nos versos a seguir:

Esses adeuses que caíam pelos mares,
declamatórios, a pregar sua amargura, emudeceram:
já não há tempos nem ecos.

Perdeu-se a forma dos abraços. De ar é a lousa dos
cemitérios: um suspiro momentâneo.
De ar esses mortos – que eram de ar enquanto vivos.

De ar, este mundo, esta presença, este momento, estes
caminhos sem firmeza. Dos adeuses
que vamos sendo – ó ramos de ossos, flor de cinzas! –

é que morremos – e num lícido segredo – sabendo,
ouvindo – atravessados de evidências – que somos de
ar, de adeuses de ar... E tão de adeuses

que já nem temos mais despedidas.

É nítido nos versos acima que Cecília enfatiza a efemeridade da vida, o lado finito da existência, numa atmosfera de despedida que alimenta certo deleite em relação à ideia de transitoriedade e que marca a separação entre mortos e vivos. O aprendizado da morte, cujo início se deu muito cedo em sua vida, como vimos, é manifestado com certa naturalidade. O elemento ar, que tudo constitui – a lousa dos cemitérios, os mortos, os vivos, este mundo -, só acentua ainda mais a fragilidade de tais coisas, cuja eternidade é posta em risco, pois os adeuses emudeceram e “já não há tempos nem ecos”.

Lembremos que em fins de 1927 e no correr do ano seguinte, definia-se na revista *Festa*, do Rio de Janeiro, a corrente que o crítico Tristão de Ataíde nomeou “espiritualista”. Dela faziam parte prosadores e poetas, entre estes Cecília Meireles, que então já era uma voz distinta dos demais. Quando publica *Viagem* (1939),

Cecília é uma poetisa em plena afirmação de sua capacidade técnica e lírica. Tal afirmação é chancelada por Mário de Andrade, que legitimou a maturidade literária alcançada pela autora com a referida obra. Seu canto transita entre a simplicidade das trovas e o mais denso hermetismo. É, já, uma poetisa “moderna”, sem ter passado pela ruptura do Modernismo; sua poesia não resulta diretamente de 22 a 30, é resultado de sua própria evolução, através da qual perdeu os laivos simbolistas e alcançou voz própria. Acerca dos versos de *Viagem*, Manuel Bandeira destacaria “a extraordinária arte com que são realizados” (BANDEIRA, 1986, p. 623). Aqui, a oposição eterno-efêmero ganha outros matizes, como nestes já célebres versos do poema “Motivo”:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
> ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada>.

No poema acima, é posta em evidência a subjetividade do eu-lírico que depara com a ação do tempo sobre si. Com um acento melancólico, que dialoga com a solidão vivida por Cecília na sua “infância de menina sozinha”, a voz poética prende-se a uma vertente intimista para reafirmar que sua vida se completa no instante, que, geralmente, é visto como um segundo insignificante. No entanto, para o eu-lírico o instante é essencial, pois é aí em que a vida se dá em plenitude – no instante de ações, de momentos. Assim, por mais que seja um espaço de tempo menor e efêmero, o instante ganha corporeidade (ele existe) e acaba por “eternizar” o eu-lírico, mesmo que apenas para além daquele momento, haja vista que, paradoxalmente, torna a vida completa por um determinado espaço de tempo, e essa completude molda o eu-lírico enquanto sujeito no decorrer da sua vida.

A partir daí, podemos entender que, a partir dos primeiros versos, a “composição pode ser resumida em uma simples palavra que a define totalmente: inconstância. A poetisa retrata a transitoriedade a que todos estamos submetidos, uma vez que nossa existência humana é imperfeita e efêmera” (SÁBER, 2011, p. 139). O aspecto metapoético do poema e o movimento anti-tético que lembra o barroco (alegre x triste, desmorono x edifico, fico x passo, para citar alguns), por sua vez, insistem na dialética entre o provisório e o permanente que percorre toda sua obra poética. Ademais, a certeza e a eternidade da canção (“E a canção é tudo”) entra em contraste com as incertezas postas pelo eu-lírico no poema, além de resultarem da aprendizagem que a escritora experienciou das “relações entre o Efêmero e o Eterno”, através de uma “tal intimidade com a Morte”²⁷. Logo, é visível

27 Essas palavras de Cecília estão transcritas no artigo intitulado “Cecília Meireles – a arte de reinventar a vida”, de Christiano Fagundes, disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2020/08/artigos/1264251-christiano-fagundes-cecilia-meireles--a-arte-

a força de atuação do início trágico da vida de Cecília Meireles que colaborou para delinear a sua personalidade, bem como para singularizar a sua poesia. Em síntese:

Esta infância terrível e, no entanto, feliz moldou as bases do temperamento poético que se desenvolveu. A morte viria a ser, na poesia, o Absoluto que o espírito anseia mas é incapaz de assumir. A solidão, o silêncio e a consequente serenidade contemplativa serão o *tônus* básico desse espírito criador [...] (ZAGURY, 1973, p. 13, grifo da autora).

Também de *Viagem* e tão ou mais recitados são os versos de “Retrato”, nos quais a oposição inicial entre presente e passado, a partir da percepção do eu-lírico quanto à passagem do tempo e aos efeitos dessa entidade sobre o sujeito, altera-se para a profunda inquietação de buscar reencontrar a identidade (o eterno) perdida no processo imperceptível de mudanças (o efêmero). Vejamos:

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio tão amargo.

Eu não tinha estas mãos tão sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou retida
a minha face?

Percebemos a tristeza no tom da voz poética ao deparar com a mudança que sofrera com o passar do tempo. Essa mudança, “tão simples, tão certa, tão fácil”, atingira tanto o exterior quanto o interior do eu-lírico, que dá conta do quão se tornara calmo, triste e amargo. A palavra **nem** acentua ainda mais o fato de o eu-lírico não se ter dado conta de tais mudanças e de como elas aconteceram de forma rápida, o que chega a espantá-lo. Observamos a tensão entre o tempo que a tudo mina, aniquila, e a busca por certa “estabilidade”, representada pela identidade perdida e desejada nos dois últimos versos do poema: “- Em que espelho ficou retida / a minha face?”. Essa leitura é possibilitada pelo fato de que:

Em Cecília Meireles, o tempo torna-se o personagem central. O tempo é fugidivo, avança e retrocede num movimento cíclico que é também estático. Mas o tempo passa e a consciência da fugacidade do tempo leva a aspectos marcantes do lirismo ceciliano: a vida vista como sonho, a constante busca do Absoluto, a sensação do exílio terreno e **o padecimento por um eu que se perdeu devido às modificações processadas pelo tempo**. (LABRES, 2002, p. 134, grifos nossos)

O referido padecimento acerca das mudanças impostas pelo tempo também é sentido no poema “Transição”, publicado no livro *Mar absoluto*:

O amanhecer e o anoitecer
parece deixarem-me intacta.
Mas os meus olhos estão vendo
o que há de mim, de mesma e exata.

Uma tristeza e uma alegria
o meu pensamento entrelaça:
na que estou sendo cada instante,
outra imagem se despedaça.

Este mistério me pertence:
que ninguém de fora repara
nos turvos rostos sucedidos
no tanque da memória clara.

Ninguém distingue a leve sombra
que o autêntico desenho mata.
E para os outros vou ficando
a mesma, continuada e exata.

(Chorai, olhos de mil figuras,
pelas mil figuras passadas,
e pelas mil que vão chegando,
noite e dia... – não consentidas,
mas recebidas e esperadas!)

No próprio título se verifica a atmosfera de mudança que será descortinada no decorrer do poema. Nos primeiros versos, ainda, é manifestada a visão de que o amanhecer e o anoitecer dão a falsa sensação de que o eu-lírico permanece o mesmo (“íntacta”), quando, na verdade, sutis modificações aconteceram e não foram percebidas. O instante mais uma vez aparece para mostrar que a cada segundo algo muda, e a identidade do ser é posta em xeque pela natureza dialética do tempo entre aquilo que muda e aquilo que permanece, ou seja, pela contrariedade dos seus instantes. Essa dialética causa certa cisão do sujeito poético que, através de um mergulho em sua própria interioridade, percebe em si a manifestação de uma tristeza (“outra imagem se despedaça”) e uma

alegria (“na que estou sendo cada instante”). Essa cisão é o seu “mistério pessoal”, imperceptível aos olhos dos demais, que veem o eu-lírico como “a mesma, continuada e exata”.

A metáfora do espelho do poema “Retrato” aparece em “Transição” no formato de outro objeto: o tanque de água, que representa a memória como água limpa e clara, por meio da qual a voz poética se vê e se depara com os vários formatos que o seu rosto adquiriu com a passagem do tempo, ou seja, esses vários rostos do eu-lírico se sucederam uns aos outros em cada amanhecer e anoitecer, e os diferentes contornos àqueles atribuídos são percebidos pelo espelho, o tanque da memória. Tudo isso demonstra a singularidade do eixo temático da poesia ceciliana e a naturalidade com a qual a poetisa tratou temas que possuem certo peso para a humanidade, o que fortalece a riqueza presente na seiva que nutre a tessitura de sua obra.

Sendo assim, é-nos importante salientar que, quando Cecília Meireles lança *Vaga música*, em 1942, o prestigioso crítico português João Gaspar Simões classificou-a como “talvez a maior poetisa da língua portuguesa” (*apud* BANDEIRA, 1986, p. 623). Sucedem-se *Mar absoluto* (1945), já referido, e *Retrato natural* (1949), quando sua poesia começa a exteriorizar-se mais. Os poemas de *Mar absoluto* são densos, pensados, sofridos; mantêm-se sob tensão entre a memória perene e a angústia transitória: “eu quero a memória acesa / depois da angústia apagada [...]”. Nessa obra se solidifica como um dos símbolos mais significativos de sua poesia a imagem do mar, que dá forma ao sentimento de falta, vista como constituidora de tudo que existe no mundo. Em *Retrato natural*, o mundo exterior se impõe enquanto matéria poética, ocupando um lugar significativo na poesia ceciliana. A ideia de retrato nos faz inferir um apelo ao concreto, desvencilhando um pouco do abstrato nos livros anteriores.

Em 1952, no mesmo ano de *Amor em Leonoreta* (1952), publicada, ligados a experiências de viagens, *Doze noturnos da Holanda e O aeronauta*. Um ano depois, é dado a lume o *Romanceiro da Inconfidência*, obra em que, com a técnica ibérica dos romances populares, canta o apogeu de Minas, a civilização do ouro e dos diamantes, a paixão dos Inconfidentes. Em “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, conferência proferida por Cecília Meireles em 20 de abril de 1955, ela apresenta o viés da obra no que toca ao tensionamento eterno-efêmero: “E para que, no fim da partida – como em todas as parábolas – neste diálogo do céu com a terra, fossem obscurecidas para sempre as glórias efêmeras, e, por toda a eternidade, exaltados e glorificados os que padeceram opressão e martírio [...]” (MEIRELES, 1989, p. 12).

Após o *Romanceiro*, Cecília ainda faria publicar cerca de uma dezena de livros de poesia, o último deles *Solombra*, de 1963, um ano antes de sua morte.

Considerações finais

Percebemos a persistência da poeta em trabalhar artisticamente com a oposição efêmero-eterno, marca registrada da sua poesia, densa e complexa, que instiga reflexões por meio de um processo de interiorização individual. Sua literatura se alimentou dessas problematizações aqui apresentadas acerca da própria experiência do viver e das diferentes faces que adquirimos no decorrer do tempo. São perceptíveis certa compreensão maternal e uma maneira gentil por parte da poetisa ao expressar seu olhar sobre a transitoriedade da vida, fazendo com que seu eu-lírico aparente aceitar com certa resiliência o efêmero, a fim de poder viver na plenitude.

Para arrematar nossas reflexões sobre a dicotomia seminal da poética ceciliana, lembremos uma voz dissonante em relação à

crítica do século passado: a de Álvaro Lins. Dizia ele que a grandeza da poesia de Cecília estava em seu domínio absoluto da arte poética, não nas “forças suprarrealistas”. Em outras palavras, Lins afirmava que sua habilidade técnica [histórica, permanente] era superior à substância da inspiração, à sua imaginação criadora [passageira]. Ainda dito de outra forma: na escritura de Cecília Meireles, friccionavam-se o eterno e o transitório; mas, nesse campo específico, aquele lhe era superior. E concluía o crítico acerca da poesia ceciliana: leio “os poemas quase sempre com admiração, todavia não comovido” (LINS, 1963, p. 57).

Abstract: The purpose of this paper is to revisit the dialectical theme ephemeral-eternal in the poetry of Cecília Meireles, a writer that is the line of the Brazilian Modernism. We know that issues related to the transience of life, the fugacity of things, the search for something that lasts, are recurrent in Cecília's literature, especially if we consider facts of her life that somehow are linked with such issues. Thus, we think it is relevant to review the above mentioned subject, in order to instigate new perspectives at Cecília's poetry and highlight the importance of the poetess for Brazilian literature, taking under consideration the peculiarity of her artistic sensibility that stands out from other writers of our canon.

Key words: Poetry. Cecília Meireles. Ephemeral and eternal.

Referências

ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinhos. **Obras completas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1946. v. XX.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

CIFUENTE, A. Autor e biografia: relações entre vida e obra nas artes. **OuvirOUver**, Uberlândia, v.8, nº 1-2, jan/jul-ago/dez, p.36-42, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.

HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. **Digestivo Cultural**, São Paulo, 1º maio 2006. Concedida a Julio Daio Borges. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum. Acesso em: 29 out. 2014.

LABRES, C. A poesia de Cecília Meireles: obra que se constrói em imagens. *In*: MELLO, A. M. L de (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes** (1901-2001). Porto Alegre: Uniprom, 2002.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1963.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEIRELES, Cecília. Como escrevi o “Romanceiro da Inconfidência”. *In.*: **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, pp. 11-33.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem 2**. Leodegário A. de Azevedo Filho (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Solombra**. São Paulo: Global, 2013.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. **Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

SÁBER, Rogério Lobo. Cecília Meireles: uma travessia poética. **Revista Memento**, Três Corações, v. 2, nº 2, ago/dez, p. 133-151, 2011.

ZAGURY, E. **Cecília Meireles**: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. Petrópolis: Vozes, 1973.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: UMA POÉTICA DAS VIVÊNCIAS

Luciana Bessa Silva
(UFC)

Resumo:

Criar e recriar a realidade é função da Literatura – um tipo de arte capaz de dar um novo significado à existência, provocar emoção e despertar o senso crítico. Com “apenas duas mãos e o sentimento do mundo”, convocando seus companheiros de geração para ficarem de “mãos dadas” e, dessa forma, lutarem com a única arma de que dispunham - a palavra - contra um “mundo caduco” e precisando ultrapassar algumas “pedras no caminho”, o escritor mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) criou uma obra (poesia e prosa) *sui generis* dentro da Literatura Brasileira. Sabendo que a *poiesis* é a expressão do eu e que o próprio poeta declarou expressamente ser a sua poesia autobiográfica, pretende-se refletir sobre o processo criativo drummondiano que se vale de experiências pessoais para construção de sua Poética. Em Drummond, vida e obra caminham juntas. Trata-se de um trabalho bibliográfico-descritivo com o seguinte aporte teórico: Merquior (1976), Cançado (1996), Maingueneau (2001), Correia (2002), Candido (2004), entre outros. Drummond é um dos poucos escritores que erigiu sua obra a partir de três histórias: a de si, a do outro e da sociedade da qual fez parte.

Palavras-chave: Vida. Poesia. Ficção.

Introdução

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) foi um dos escritores mais completos da Literatura Brasileira. Iniciou sua carreira literária pelo jornalismo, escreveu prosa – crônica, conto, ensaio –, mas na poesia foi (mais) aclamado pelo público e pela crítica especializada. Notabilizou-se pelo prosaísmo, irreverência, ironia, com toques de humor e de melancolia. Sua obra multifacetada mescla o verso livre e as formas fixas (sonetos), com a linguagem simples e com a linguagem erudita.

O autor de **Alguma Poesia** (1930), obra de estreia, escreveu versos “como quem explode” (FROTA, 2002, p. 482). Sua pena não conhecia fronteiras: exaltou o amor, homenageou os amigos, engrandeceu o cotidiano do homem do povo, discutiu não só sobre o fazer poético, mas também acerca do lugar do sujeito em uma sociedade capitalista, mas o cerne de sua poesia é a tríade: um eu todo retorcido, a família e a metrópole (Minas Gerais / Rio de Janeiro).

O núcleo da poesia drummondiana define-se por uma “subjetividade tirânica”, que o deixou inquieto e o fez oscilar entre “o eu, o mundo e arte” (CANDIDO, 2004, p. 68) e que sua maior missão era ser um “poeta de ação”, nas palavras do próprio poeta. Por isso, valendo-se da única arma que dispunha – a palavra – vomitou seu “tédio”, isto é, não se calou frente as atrocidades impostas pelos homens sobre os próprios homens.

Seu maior segredo foi falar de si e dos seus, em diversos momentos de sua obra, de maneira disfarçada. “A poética do jovem Drummond repousa na equação poesia=vivência” (MERQUIOR, 1976, p. 7), isto é, as experiências, quando reelaboradas, transformam-se em poesia. “Isso não implica, porém, a redução da poesia às emoções que todos possam sentir” (CORREIA, 2002, p. 13).

É bom salientar que o próprio poeta, em **A rosa do povo** (1945), obra eminentemente social, declarava que não se faz poesia “sobre acontecimentos” ou mesmo sobre “os incidentes pessoais”. É necessário um trabalho de engenho, ficcionalização, arte, burilagem dos aspectos fonológico-sintático-semântico para penetrar no “reino das palavras” e tirar as palavras do “estado de dicionário” (OC, 2002, p. 117-118). Entendamos poesia como uma “operação combinatória de palavras e configuração de uma forma” (CORREIA, 2002, p. 15). As palavras se transmutam em poesia no instante em que o escritor consegue dominar a linguagem. Poeta é, em essência, um sujeito ciente de que “Lutar com as palavras / é a luta mais vã”, já que elas são muitas, são insubmissas e apresentam um caráter polissêmico. Ele é [um] “O Lutador” (OC, 2002, p. 99-101).

Antonio Candido considera que Drummond se “[...] incluiu deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro” (CANDIDO, 2006, p. 55). Desse modo, seus últimos livros deixam para trás o individualismo das primeiras obras “em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo” (CANDIDO, 2006, p. 55). Drummond é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua Poética.

Em Drummond, a arte de viver e a arte de escrever confundem-se. Nesta perspectiva, pretende-se refletir sobre o processo criativo drummondiano que se vale de experiências pessoais para construção de sua Poética. Para Drummond, a poesia é a linguagem dos mais importantes momentos da existência. Para retratá-la, baseou-se nos acontecimentos e nos problemas reais do cotidiano humano. Retratou o que vivenciou, observou, sentiu e transformou em matéria literária.

O caminho para o encontro entre vida e obra

O prosador cria um narrador para contar a narrativa; o poeta, um eu lírico. Trata-se de uma voz que assume vários disfarces no texto poético: é o prolongamento do eu biográfico, que sente necessidade de multiplicar-se, porque dentro de si fervilham contradições. O transbordamento destas faz com que o eu biográfico crie o eu lírico, uma de suas facetas. É, por assim dizer, a metade que falta ao outro, o cidadão; é a sua projeção imperfeita, é a voz criada para disfarçá-lo, prolongá-lo e perpetuá-lo. “Assim o ‘eu do poeta’ se vale do poema para ver-se como outro ‘eu’ que ali no poema adota a postura que ele, ‘eu do poeta’, ostentaria se pudesse, a de guiar a ação criadora do poema” (MOISÉS, 2000, p. 138).

A criação do eu lírico é a possibilidade de o poeta ver-se de maneira mais límpida. Portanto, ele se torna um leitor, um observador e crítico de si mesmo, alguém que divide com outro o incômodo peso do mundo. Logo, o eu lírico nasce da necessidade do eu biográfico de se autoconfessar, de dividir seus anseios, medos, frustrações e sofrimentos, de compreender melhor a si e, conseqüentemente, o mundo no qual está inserido. Destarte, o poeta é um eu duplo: indivíduo-social e um indivíduo-social-poeta, ou seja, Carlos Drummond de Andrade, enquanto ser social difere de Carlos Drummond de Andrade, enquanto poeta/prosador.

Se a obra de um artista não é uma extensão de sua vida pessoal é, ao menos, reflexo de momentos vividos. Affonso Romano de Sant’Anna defende que “Há de haver uma consciência entre o eu que escreve e o seu substrato biográfico. Drummond converte o que seria simplesmente biográfico em elemento bibliográfico” (SANT’ANNA, 1992, p. 27). Um questionamento vem à tona diante dessa assertiva: o pessoal e o literário podem se misturar?

Depois de mais de vinte obras publicadas, somente no gênero poético, de ser aclamado pelo público e pelos seus próprios pares, a resposta seria, sim. Contudo, alguns pontos devem ser esclarecidos: Primeiro – “a maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época” (MAINGUENEAU, 2001, p. 45). Segundo: Não se pode chamar de escritor um sujeito que exprime “seus sofrimentos e alegrias” (MAINGUENEAU, 2001, p. 45). É necessário, pois, um laborioso trabalho com as palavras, ou seja, “O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo...” (MAINGUENEAU, 2001, p. 45). A literatura está além do “falar de si”. É uma experimentação, que o escritor, dotado de sensibilidade, paciência, conhecimento de mundo, faz com a linguagem. Ele é um explorador das possibilidades linguísticas e um manipulador dos níveis fonéticos, sintáticos e semânticos que as palavras podem assumir.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), por exemplo, criou seu próprio método. Ele partiu da ideia de que “As palavras não nascem amarradas, / elas saltam, se beijam, se dissolvem...” portanto, são “puras, largas, autênticas, indevassáveis” (OC, 2002, p. 115-116). Neste sentido, todas lhe convêm. Carece ao escritor, munido de seus apetrechos de trabalho, conhecimento, domínio da técnica, paciência, dedicação, olhar arguto e sensibilidade trabalhar, pacientemente, o seu verso. Talvez, dessa forma, seu intento seja alcançado: “compor um soneto duro / como poeta algum ousara escrever” (OC, 2002, p. 261). Ou seja, construir um texto único, jamais imaginado por um escritor algum.

Para fazer Literatura, é mister subverter a gramática tradicional e não ficar pensando se a obra está dentro ou fora da biografia de quem escreve. “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”

(MAINGUENEAU, 2001, p. 45). Enquanto uns escritores preferem se “esconder”, Drummond, abertamente, se coloca como objeto de sua Poética. Ele se torna a um só tempo sujeito e objeto de sua obra. Para tanto, ele criou um eu lírico e o batizou de Carlos (“Poema de sete fases”). Carlos é também o nome do poeta-prosador-escritor. A linha que separa ambos é tênue.

Drummond, antes de pensar o outro, pensou a si. Suas duas primeiras obras - **Alguma poesia** (1930) e **Brejo das almas** (1934) - são voltados para o seu universo interior. A esse respeito, o amigo Mário de Andrade (1893-1945) pondera acerca da obra de estreia: “Seu livro é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele. Está claro que isso não diminui em nada os valores do seu lirismo. Diminuem a meu ver os valores edificantes utilitários de sua poesia [...]” (ANDRADE, 2002, p. 386). Embora sejam livros em que não apareçam os grandes problemas de sua época – Revolução de Outubro (1930), Revolução Constitucionalista (1932), eleição da Assembleia Nacional Constituinte (1933), promulgação da Constituição, eleição de Getúlio Vargas (1934), merecem ser lidos, pois coadunam com a proposta dos modernistas da geração de 1922 e avulta em seu bojo a dor de um homem, que pode muito bem ser a dor de vários homens.

Para além disso, concordamos com Affonso Romano de Sant’Anna quando afirma que: “Todo grande poeta pensa a si e o mundo do qual faz parte” (1992, p. 37). Drummond não fugiu à regra. Mesmo em **Alguma poesia** (1930), o sujeito lírico, cujos olhos sonham exotismos, atenta para “Submarinos inúteis” que “retalham mares vencidos” e “Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros dentro de alguns anos” (OC, 2002, p. 9). Individualista, sim; apático, nunca.

Drummond, na condição de escritor, tem plena consciência de que sua escrita está voltada para si, sente-se desconfortável, mas não consegue criar diferente. Em uma carta de 1º de janeiro de 1931 para o amigo Mário de Andrade (1893-1945), confidencia:

Eu confesso que não consigo evadir-me do meu individualismo para vogar nessas paragens largas e povoadas para as quais me solicitam as tendências intelectuais do meu tempo, e por outro lado ainda não cheguei (e chegarei algum dia?) à maturação necessária para tentar a solução supra-realista, única que me parece aceitável no meu caso, como de resto para todos os casos (DRUMMOND *apud* FROTA, 2002, p. 401).

Ao demonstrar sua individualidade, é como se o escritor caminhasse na contramão de seu tempo e de seu contexto, colocando o individual acima do coletivo. Em sua “Lírica e Sociedade”, Theodor Adorno (1903-1969) argumenta que: “Exatamente o não-social no poema lírico seria agora seu elemento social. [...] Seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência dos acontecimentos de um dado momento” (ADORNO, 2003, p. 72 -73). A lírica sempre expressa um eu confessado, emotivo e subjetivo. No entanto, o poeta não se funda em si mesmo, pois só existe dentro de um contexto social, político e econômico. A lírica é a expressão de uma individualidade que só alcança a universalidade quando, olhando para dentro do poema, se ouvem os aspectos sociais que ele emana. Ela não é utilitária e está livre de qualquer coerção externa. O não social da lírica é, pois, o social.

Bio / grafia de Carlos Drummond de Andrade

A Poética drummondiana é o espaço em que o eu lírico (Carlos) e o poeta (Carlos) se encontram e dialogam. No primeiro

instante, o nome do poeta aparece textualmente dentro de seu texto, como no poema “Elza Queiroga” (OC, 2002, p. 329):

Olhos de Elza não não cantes, pobre poeta,
Se não tens o lirismo de Aragon.
Deixa Elza em paz, e tua lira quieta.
Elza é uma flor, e tu... Carlos Drummond.

Trata-se de uma quadra (ABAB) em que o sujeito lírico dá início a um canto para Elsa Triolet (1896-1970), escritora russa, filiada ao Partido Comunista Francês (PCF), mas no mesmo instante assume a condição de “pobre poeta” e, acreditando não ter o “lirismo de Aragon”, poeta francês autor de **Le Paysan de Paris** (1926), não deve continuar se exprimindo. O melhor é deixar Elza, “uma flor”, quieta.

No poema “Os últimos dias” (OC, 2002, p. 214-217), observa-se que o eu lírico se prepara para a morte de forma resignada. Na última estrofe, o nome e o sobrenome do poeta são citados explicitamente:

[...]
E a matéria se veja acabar: adeus, composição
que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.
Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas,
meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro,
sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal, ideia
de justiça
[revolta e sono, adeus,
vida aos outros legado.

Carlos (eu lírico) dá adeus à composição “que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade” (poeta). Em seguida, há também a despedida de um encadeamento de imagens que

compõem a figura do poeta, como sua presença, seu olhar, suas veias grossas etc. O pessimismo de ambos é latente.

“Aristocracia” (OC, 2002, p. 1399) é uma quadra (ABAB) em redondilha maior em que se estabelece uma comparação entre um nobre e um plebeu:

O Conde de Lautréamont
era tão conde quanto eu.
Que sendo o nobre Drummond
valho menos que um plebeu.

Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), poeta uruguaio, autor de **Cantos de Maldoror** (1868), conhecido por seu pseudônimo literário – Conde de Lautréamont – e Drummond têm em comum apenas a sonoridade da terminação de seus nomes. Drummond, que poderia ter sido um “nobre”, pois era filho de fazendeiro, “teve ouro”, “teve gado” e tornou-se um simples “funcionário público” (OC, 2002, p. 68), não passava de um plebeu. Ambos não nasceram na realeza, mas a escrita os tornaram escritores “nobres”, isto é, consagrados.

“Coração-de-Carlos” (OC, 2002, p. 1410) é poema formado de duas quadras, em redondilha maior, com rimas ABAB e ABAB:

Coração-de-Carlos, estrela
que não vislumbro no céu
mas palpito só de vê-la
cravado no meu chapéu.

o qual de resto não uso
desde tempos imemoriais
embora não fosse druso
nenhum dos meus ancestrais.

Maingueneau declara que “[...] a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida” (2001, p. 47). A escrita é, pois, a ponte entre vida e obra. Carlos (eu lírico), ciente de que seu coração é pequeno para tantas dores, escreve (“me dispo”), frequenta os jornais e se expõe “cruamente nas livrarias”, porque sabe que precisa “de todos” (OC, 2002, p.87-88), sobretudo, dele mesmo, por isso convoca o “Coração-de-Carlos”, sensível, dorido e melancólico, (eu lírico / poeta?) para interagir. Neste caso, acreditamos que se trata do poeta, por uma característica de sua indumentária quando jovem: o uso do chapéu, que “desde tempos imemoriais”, mocidade, deixou de usar. Além disso, é feita uma referência à sua ancestralidade: ele não era “druso”, originário de comunidades religiosas autónomas que residiram no Líbano, Israel, Síria, Turquia, mas “Drum”: “alta” e “Onde”, onda – “onda alta”, explicação que José Maria Cançado dá para o nome Drummond, em **Os sapatos de Orfeu** (1993, p. 19).

[...]

O passarinho dela
está batendo asas, seu Carlos!
ele diz que vai-se embora
sem você pegar.

Cantado por Belchior (1946-2017), trata-se um poema sensível, em que na primeira estrofe o “passarinho dela, de cor azul e encarnado tem as mesmas cores do desejo de Carlos, que teve seu coração bicado (segunda estrofe). Contudo, na terceira estrofe, transcrita acima, Carlos (eu lírico) diz a Carlos (poeta), que seu desejo não será consumado, pois o “passarinho dela” não se deixa aprisionar e “vai-se embora”.

No poema “Não se mate” (OC, 2002, p. 57-58), Carlos surge duas vezes:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

[...]

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam, .
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

Durante o poema, o sujeito lírico (Carlos), que é razão, consciência de Carlos (poeta), dá-lhe conselhos para que ele não se mate. Primeiro, porque o amor não é um sentimento puro, é uma espécie de gangorra dos apaixonados, “hoje beija, amanhã não beija”, logo, não certezas de como serão os dias vindouros “quando virão / se é que virão”. Os amantes devem vivê-lo intensamente dia após dia.

Carlos é considerado um telúrico, apegado à terra. Em Itabira do Mato (MG), sua “Cidadezinha qualquer” (OC, 2002, p. 23), viveu alguns anos ou melhor nasceu e, por isso, tornou-se “triste, orgulhoso: de ferro”. A simbiose é tamanha entre homem e a terra que a vontade de amar e o hábito de sofrer, como vistos no poema acima, “é doce herança itabirana” (OC, 2002, p. 68).

Em “Carrego comigo” (OC, 2002, p. 120-122), poema formado por vinte e três estrofes de quatro versos cada uma, há uma tentativa de diálogo entre eu lírico e poeta, na décima primeira:

[...]
Vem do mar o apelo
vêm das coisas gritos.
O mundo te chama:
Carlos! Não respondes?

Essa tentativa de trazer Carlos (poeta) para a realidade acontece porque, ao longo do poema, há o relato de um “pequeno embrulho” carregado a centenas de anos. Não se sabe se são “cartas”, “flor”, “retrato”; onde foi encontrado, se é um “presente furtado”, se foi trazido pelos “anjos”. Trata-se de um segredo e assim continuará por “não querer sabê-lo”. É possível que neste embrulho que “pesa” e é “tentador” haja uma ideologia política. Drummond sempre se declarou com inclinações à esquerda, mas o seu individualismo não permitiu que ele participasse mais ativamente de determinadas lutas políticas. Definia-se como um “poeta de ação”, que preferiu lutar com a palavra, sua companheira inseparável. Por mais que o mundo clamasse que fosse mais atuante “Carlos, não respondes?” Neste caso, não o podemos afirmar se o processo de comunicação foi estabelecido, já que não ficou claro se Carlos respondeu ao chamado.

Na obra **Boitempo** (1968), há um narrador poético que surge primeiro como adulto, lembrando-se de sua vida de menino, sua cidade, sua família e seus amigos, depois, ainda como adulto, vê nesse passado uma constelação maior do qual era uma peça dessa engrenagem. Antonio Candido chama atenção para os pronomes “eu” e “ele” nos poemas dessa obra, ou melhor, “o “eu” é

“ele”, mas “ele” é “eu”; são o mesmo, mas podem ver-se do lado de fora e de longe” (CANDIDO, 2006, p. 55) e, dessa forma, fundem-se. Experiência gera narrativas poéticas. Trata-se de um fato importante, porque na modernidade há um grande empobrecimento da experiência dado o culto das novas tecnologias.

Quando a experiência pessoal do menino-homem se confunde com a experiência do mundo, Antonio Candido afirma que a “autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século” (CANDIDO, 2006, p. 55). É dessa forma que a Poética drummondiana tornou-se universal.

Nesta obra, há uma seção intitulada “Notícias de Clá”, com quarenta e sete poemas em que eu lírico e poeta se fundem para contar a história dos Andrades. No poema “Brasão” (OC, 2002, p. 944), “Com tinta de fantasma escreve-se Drummond. / É tudo quanto sei de minha genealogia”, Carlos (poeta) não tem conhecimento de quem são seus ancestrais. Contudo, em outro poema de mesmo nome “Brasão” (OC, 2002, p. 980) é possível saber que “Duas serpentes enlaçadas / no timbre espanhol de Andrade [...]”. Do sobrenome da mãe (Maria Julieta Drummond), nada é possível saber; já do pai (Carlos de Paula Andrade), descobre-se um “timbre espanhol”. Carlos é, na verdade, uma infinidade, como está registrado no poema “Etiqueta” (OC, 2002, p. 979): “Carlos Correia / Carlos Conceição / Carlos Laje / Carlos Alvarenga [...] / Carlos de Paula [...] Carlos Drummond / Carlos Andrade / Carlos apenas / Carlos demais”.

É difícil compreender em que momento Carlos (eu lírico) e Carlos (poeta) se afastam um do outro. A imagem de um está entrelaçada com a imagem do outro, com o propósito de fazer com

que o leitor pudesse confundi-los e se questionar: Quem fala? Por que fala? O enigma sempre foi para Drummond a imagem do mistério que assim deve permanecer. Por isso, ao longo de sua da Poética, acompanhamos a dor de existir, as angústias diante do processo criativo, os sofrimentos em decorrência da solidão na cidade grande, a saudade dos amigos, da família e da terra natal de Carlos (poeta / eu lírico).

Drummond elegeu a subjetividade para construção de seu substrato poético. Antonio Candido diz que “há [na poesia de Drummond] uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda sua parte mais significativa depende das metamorfoses e das projeções da subjetividade” (CANDIDO, 1995, p. 112). O autor de **A rosa do povo** (1945) possui a capacidade de dramatizar, ficcionalizar sua vida e, de posse da linguagem, transformá-la em matéria poética, fazendo parecer aos olhos do leitor que ele está falando do outro.

Duas linhas de força foram necessárias para alcançar esse intento: criatividade poética e reflexão. Resultado: uma poesia de resistência, baseada em um movimento cíclico: a dramaticidade, lírica é alimentada pela reflexão e vice-versa.

Considerações Finais

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) foi um dos escritores mais emblemáticos do século XX, na Literatura Brasileira. Detentor de uma obra ímpar, multifacetada e reflexiva construída sob a base da subjetividade, à princípio é individual (**Alguma poesia** e **Brejo das almas**), depois coletiva (**Sentimento do mundo** e **A rosa do povo**).

Dono de um “Coração numeroso” e sendo necessário caminhar por uma pedregosa “estrada de Minas”, criou um eu lírico

para ajudá-lo nesta jornada e deu a ele o nome de Carlos – “Poema de sete fases”. Diferentemente de alguns escritores que separam, ou pelo menos, buscam separar vida e obra, Drummond seguiu o caminho contrário: Carlos (eu lírico) e Carlos (poeta) dialogam entre si, como pôde ser contemplado em poemas como: “Elza Queiroga”, “Os últimos dias”, “Aristocracia”, “Coração-de Carlos”, “O passarinho dela” “Não se mate”, “Carrego Comigo”.

Mesmo quando não está explícito, há poemas em que o leitor sabe que Carlos (poeta) está falando de si próprio, como “Cidadezinha qualquer” e “Confidência do itabirano” e tantos outros não citados neste trabalho, como: “Infância”, “Visita matinal”, “Andrade no dicionário”, “Aquele Andrade”, “Escrituras do Pai”.

Carlos Drummond de Andrade (1902-987) é um autor que ficcionaliza suas dores, seus anseios, sua família, seus amigos e sua terra natal, porque escrever para ele era uma forma de passar a vida a limpo.

Resumen: Crear y recrear la realidad es función de la literatura – un tipo de arte capaz de dar un nuevo sentido a la existência, provocar emoción y despertar el sentido crítico. Com solo dos manos y el “sentimiento del mundo”, llamando a sus compañeros de geración a “tomarse de las manos” y, así, luchar con la única arma que tenía – la palabra – contra un “mundo caído” y necesitando superar a algunos “piedras en el camino”, el escritor minero Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) creó una obra (poesía y prosa) *sui generis* dentro de la literatura brasileña. Sabiendo que la *poeses* es la expresión del yo y que el propio poeta declaró expresamente ser su poesía autobiográfica, pretendemos reflexionar sobre el processo creativo drummondiano que se nutre de las vivencias personales para construir su Poética. En Drummond, la vida y el trabajo van de mano. Se trata de un trabajo bibliográfico-descriptivo con la siguiente contribución teórico: Merquior (1976), Cançado (1996), Maingueneau (2001), Correia (2002), Candido (2004), entre otros. Drummond es uno de los pocos escritores que construyó su obra a partir de tres historias: la de sí mismo, la del outro y la sociedade de la que formaba parte.

Palabras-clave: Vida. Poesía. Ficción.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de.. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro. Ed. Nova Aguilar, 2003.

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: **Notas de literatura I**. SP: Duas cidades, Editora 34, 2003, p. 65-89.

CANÇADO, José MARIA. **Os sapatos de Orfeu**. Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora páginas abertas, 1993.

CANDIDO, Antonio. Inquietações na Poesia de Drummond. *In: Vários escritos*. 4. ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004, p. 67-97.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história. 7 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. *In: A educação pela noite*. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2006, p. 51-69.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond**: a magia lúdica. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2002.

FROTA, Lélia Coelho (org.). **Carlos & Mário**: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Ed. Bem-te-vi, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Poesia. 14. ed. Revista e aumentada. Ed. Cultrix, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond**: a estilística da repetição. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. *In: Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 2002.

SANT' ANNA, Afonso Romano de. **Drummond o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia Edit. e Instituto Nacional do livro, 1992.

SANT' ANNA, Afonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GRACILIANO RAMOS E A ESCRITA DE MEMÓRIAS DO CÁRCERE

Antônia Varele da Silva Gama
(SEDUC)

Resumo:

Este artigo aborda questões discutidas na dissertação de Mestrado em Letras, *A Formação Literária e Intelectual de Graciliano Ramos* (2008), orientada pela Profa Dra. Odalice de Castro Silva, da Universidade Federal do Ceará, sobre os processos de criação e formação literária de Graciliano Ramos a partir da escrita de *Memórias do Cárcere* (1953). À luz das categorias *Estilo* e *Escritura*, propostas por Roland Barthes em *O grau zero da escritura* (1986), pretende-se compreender os elementos que proporcionaram ao autor alagoano a escrita da sua obra, sobretudo, a estreita relação entre vida e obra.

Palavras-chaves: Graciliano Ramos. *Memórias do Cárcere*. Escritura. Criação.

Introdução

A fortuna crítica de Graciliano Ramos é muito diversificada, todos os anos têm-se novas publicações que não cessam a discussão acerca dos escritos do autor em todos os aspectos desde os linguísticos, históricos, mas no momento dar-se-á mais ênfase aos literários. O objetivo deste artigo é discutir e compreender alguns elementos importantes para a escrita de *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos à luz das categorias *Estilo* e *Escritura* propostas por Roland Barthes, em *O grau zero da escritura* (1986), considerando a proximidade dos acontecimentos entre a vida e a obra do autor.

Para a escrita desse artigo, além das categorias já citadas, acima, serão utilizados como fonte de pesquisa as entrevistas, os depoimentos, diários do escritor Graciliano Ramos, como também os textos publicados pelo escritor, em revistas literárias, artigos de jornais, etc. Quanto à metodologia utilizada é a analítico-interpretativa e historiográfica, com o propósito tecer uma relação entre o texto literário e as categorias analíticas citadas anteriormente.

Ressalta-se a importância de considerar todos os fatores, os quais possam estar relacionados à trajetória construída ou possivelmente traçada pelo artista literário, pois limitar-se apenas aos acontecimentos biográficos inviabiliza a compreensão da carreira literária percorrida por ele, uma vez que este transita na sociedade através de uma assinatura civil, que não é suficiente por si só para explicar a sua arte.

Verifica-se ainda como Graciliano Ramos constrói um novo estilo a partir dos já existentes no *campo literário* à época, estilo que o torna um dos escritores mais representativos, e estudados da Literatura Brasileira, considerando também a importância das leituras realizadas por ele e as experiências narradas em *Memórias do Cárcere*.

A escritura de Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere*

Quando a cidade que eu canto já não mais existir, quando os homens para quem canto já houverem desaparecido no esquecimento, minhas palavras ainda pendurarão. (PÍNDARO apud STEINER, 2001, p. 15)

Roland Barthes, em *O Grau Zero da escritura* (1953), investiga de que maneira o nível de interferência da História ou de um determinado acontecimento histórico pode condicionar ou integrar o processo da escrita de um texto literário.

Em tempos passados parece ter existido uma “unidade ideológica”, em que prevalecia a escritura burguesa, ou seja,

a forma não podia ser dilacerada, já que a consciência não o era; [...] desde o momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para tornar-se uma consciência infeliz [...] seu primeiro gesto foi escolher o engajamento da forma, seja assumindo, seja recusando a escritura de seu passado... (BARTHES, 1986, p. 118)

Dessa maneira, observa-se que na primeira metade do século XX presencia-se mudanças de estilo e de escritura dos literatos ao produzir suas obras em relação aos escritores anteriores e Graciliano Ramos se destaca criando seu próprio estilo e escritura, na medida em que assume uma postura crítica diante dos acontecimentos históricos, contribui para a formação de uma literatura voltada para as questões sociais, econômicas, políticas, ideológicas, históricas e existenciais do ser humano.

Diante do exposto, questiona-se como as experiências vivenciadas por Graciliano Ramos em sociedade intervêm na escritura

ficcional do autor, com intuito não de afirmar as proximidades ou os distanciamentos entre ficção e realidade, mas com o objetivo de identificar e traçar os caminhos percorridos pelo escritor que o possibilitaram à composição de seu texto, ao mesmo instante em que vive em sociedade e a representa em sua obra. Percebe-se que o texto literário está intrinsecamente interligada à vida do autor, por isso é importante realizar uma interpretação literária da vida e obra do escritor.

Na ocasião, percebe-se que Roland Barthes apresenta algumas tentativas de definição acerca do que seria Estilo, para se compreender a Escritura: “o estilo é sempre um segredo”, “... seu segredo é uma lembrança encerrada no corpo do escritor; a virtude alusiva do estilo não é um fenômeno de velocidade, como na fala, onde o que não se diz permanece...” (BARTHES, 1986, p. 123). Daí, Barthes, relaciona estilo à língua, afirmando que esta pertence ao sistema de signos passíveis de significação, de acordo com cada universo, enquanto o estilo do escritor está associado à escritura, que “torna-se, no caso, uma espécie de assinatura que a pessoa coloca embaixo de uma proclamação coletiva [...] Assim, adotar uma escritura – diríamos melhor –, assumir uma escritura – é fazer economia de todas as premissas da escolha, é manifestar como adquiridas as razões de tal escolha ...”, (BARTHES, 1986, p. 131) uma vez que ao compor um texto literário, o escritor não pode ignorar os movimentos sociais e ideológicos inerentes à própria natureza artística, já que não há discurso neutro.

Assim sendo, em *O Grau Zero da Escritura*, o escritor afirma que escritura, estilo são escolhas do escritor:

... sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor.

[...] Suas referências estão ao nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a 'coisa' do escritor, seu esplendor e sua prisão, sua solidão. [...] Pela sua origem biológica, o estilo situa-se fora da arte, ou seja, fora do pacto que liga o escritor à sociedade. (BARTHES, 1986, p. 122)

Portanto, não é concebida uma designação precisa, estática da palavra estilo, por corresponder a uma característica individual do escritor no processo de composição de cada obra em particular. Mas, é preciso lembrar que o escritor não dispõe da liberdade total no ato da criação da arte literária, mesmo que tenha um estilo específico:

Essa linguagem especial, cujo uso dá ao escritor uma função gloriosa mas vigiada, manifesta uma espécie de servidão invisível nos primeiros passos, que é característica de toda responsabilidade: a escritura, a princípio livre, é finalmente o elo que acorrenta o escritor a uma História que já está acorrentada: a sociedade o marca com os signos bem claros da arte a fim de arrastá-lo mais facilmente na sua própria alienação (BARTHES, 1986, p. 139)

O discurso literário presente na escritura do escritor encontra várias dificuldades de realização no campo artístico, uma vez que ele está ou já esteve marcado por um estilo praticado por autores anteriores à sua época. Diante disso, o artista sente-se, de certa maneira, preso a uma linguagem e aos textos já produzidos no meio literário. O caso de Graciliano Ramos é bastante nítido, pois reconhece a necessidade de melhorar a cada livro publicado, manifestando o desejo de superação em relação ao seu precursor, de acordo com *Memórias do Cárcere*, quando do lançamento de *Angústia*:

Romance desagradável, abafado, ambiente sujo, povoado de ratos, cheio de podridões, de lixo. Nenhuma concessão ao gosto do público. Solilóquio doido, enervante. E mal escrito. A edição encalharia no depósito, a amarelar, roída pelos bichos. Não se venderiam cem exemplares; repisei esta convicção, quis transmiti-la de novo ao editor, antes que ele se arriscasse. (RAMOS, 2004, V.I. p. 266-267)

Partindo destas ideias, constata-se que Graciliano Ramos demonstra uma preocupação com a linguagem de sua produção literária, uma vez que julga *Angústia* como: “romance encrencado na composição”; “porcaria”, “o diabo do livro”, “a publicação da história chinfrim”; “pontuação errada, lacunas, trocas horríveis de palavras”... “Um desastre”... (RAMOS, 2004, V.II. 2004, p. 244; 245; 252). Sabe-se que o escritor alagoano é muito exigente ao escrever suas obras. Ele as revisa milhares de vezes e, mesmo depois que as publica, ainda realiza modificações de uma edição para outra.

Nesse contexto, Roland Barthes afirma que escritura “é um ato de solidariedade. Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função; é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da história.” (BARTHES, 1986, p. 124). Na realidade, sua função é dupla, porque se origina do confronto do escritor com a sociedade, por outro lado, ela direciona o escritor a produzir uma obra historicamente articulada. Ressalte-se que ela possibilita também repensar o processo de construção da trajetória literária de um escritor através da obra produzida por ele, mesmo considerando que o artista defronta-se com os limites de linguagem, pois experimenta várias limitações do universo linguístico quando escreve.

Além disso, o escritor, ao produzir seus textos, está submetido direta ou indiretamente à História, porque existem questões que não podem ser controladas pelo artista, como a política, a economia, entre outras. Elas estão fora do domínio do escritor, entretanto “a escritura aflora a História” (BARTHES, 1986, p. 126) como pode ser visto em *Memórias do Cárcere*. Nesse caso, o leitor tem a oportunidade de vivenciar toda uma época vivida e reconstruída pelo escritor no texto literário.

Quanto ao conceito de Escritura em relação à História, Roland Barthes afirma:

Não é necessário recorrer a um determinismo direto para sentir a História presente num destino das escrituras: esta espécie de frente nacional que conduz os acontecimentos, as situações e as idéias ao longo do tempo histórico, propõe no caso menos efeito do que limite de uma escolha. A História, então, diante do escritor, é como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; ela o obriga a significar a Literatura segundo possíveis que ele domina (BARTHES, 1986, p. 117-118)

Assim, a história assume uma função primordial no transcurso da narrativa literária, porque proporciona ao leitor uma localização dos episódios no tempo e no espaço. Porém, se ele, o autor, não possuir conhecimentos históricos necessários à escritura da obra literária, a leitura poderá ser prejudicada, já que história e literatura caminham juntas.

Diante do exposto, considerando a escritura de *Memórias do Cárcere*, observa-se que o autor registra, através do seu estilo, um discurso que possibilita ao leitor a realização de uma reflexão acerca da existência e das condições e contradições do homem da primeira metade do século XX. A lembrança da experiência

vivenciada por Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere* estabelece uma relação direta com a sociedade da época através de sua narrativa.

Além disso, Graciliano Ramos, ao narrar sua experiência política, intelectual e artística que vivenciou no cárcere, registra a sua trajetória enquanto escritor: a história de um homem que desejou ser livre desde os seus primeiros anos de vida. Ele viveu durante os momentos mais conflituosos e importantes da história do Brasil: A Abolição da Escravatura, em 1888, a Primeira Guerra Mundial, 1914, O Estado Novo, 1933 - 1945, A Segunda Guerra Mundial, 1939. Dessa maneira, não lhe foi permitido viver livremente, assim como a outros brasileiros nesse período conturbado da História. Na ocasião, é importante lembrar as palavras de Graciliano Ramos: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 2004, v. I 2004, p. 14). Essa afirmação estabelece um elo entre a fase inicial do escritor, que representa as dificuldades em aprender a Língua Portuguesa para, posteriormente, dominá-la, usá-la para denunciar a política de repressão em que vive não só o Brasil, mas a Humanidade e reafirma a sua insistência em se tornar um escritor.

Registra-se, ainda, que Nelson Werneck Sodré, no prefácio de *Memórias do Cárcere*, considera que Graciliano Ramos lançou-se à tarefa árdua e, ao mesmo instante, prazerosa de escrever, ou melhor, registrar detalhadamente, através da arte literária, a sua experiência pessoal como também a de resgatar os acontecimentos vivenciados pela sociedade daquela época, tornando, assim, esse livro um retrato vivo dos fatos marcantes da história do nosso país. Dessa maneira, suas memórias deixam de ser apenas um

livro autobiográfico, e assumem uma dimensão universal diante da realidade, transformando-se em obra de arte literária e, ao mesmo tempo, documento de época.

Antonio Candido concebe como arte coletiva a íntima e profunda ligação do autor com as aspirações e valores do seu tempo, chegando quase a “dissolver-se” nele. Assim, entende-se a obra de arte como fruto da confluência da iniciativa individual e das condições sociais, nas quais o autor está inserido. Através de um contexto sócio-histórico, afirma-se a existência e o reconhecimento da função social de Graciliano Ramos.

Observa-se que apesar de *Memórias do Cárcere* ser um livro de memórias, em nenhum momento o escritor-narrador assume o papel de personagem central no decorrer da narrativa, preferindo dar ênfase aos aspectos e fatos inerentes à época, priorizando-os. Isso não significa que ele não tenha dado a devida importância às suas vivências, pois o que houve, pode-se dizer, foi uma mesclagem dos dois momentos, dos quais o autor fez parte, tendo como resultado uma obra literária de destaque, valendo-se da verossimilhança presente durante toda a narrativa. Porém, é interessante perceber o mapeamento da trajetória intelectual do escritor alagoano traçado por ele, a partir do instante em que opta por escrever primeiro o livro *Caetés*, estendendo-se à publicação de *Angústia*. “Pode a arte dizer a verdade? O que é que ela quer dizer? É a obra de arte apenas um objeto capaz de dar-nos um curto prazer, ou será que ela nos dá tal prazer porque nos ensina uma verdade sobre nós mesmos ou sobre o mundo?” (HAAR, Michael. 2000, p. 10).

A partir de questões referentes ao ato de composição do texto literário e à aceitação das ideias do artista pelo público leitor e pela crítica, Roland Barthes afirma:

Não é dado ao escritor escolher sua escritura numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob a pressão da história e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no exato momento em que a História geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia de lembranças de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança; é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto de escolha, mas já não o é mais na sua duração (BARTHES,1986, p. 125)

Observa-se a dificuldade do escritor no ato de criar seu próprio estilo, uma vez que já existe, anteriormente, uma linguagem utilizada por escritores, cultivada por um povo. Então, mediante a afirmação de Barthes, observa-se a complexidade da produção artística no período em que viveu o escritor Graciliano Ramos, em que o campo intelectual e literário da Literatura Brasileira registrava um conjunto diversificado de tendências e ideias.

Sabe-se que nem sempre ou quase nunca o escritor tem a total liberdade na criação de uma obra literária, principalmente quando o criador encontra-se inserido nas instituições públicas como é o caso de Graciliano Ramos. Ele esteve quase sempre vinculado a pessoas que exerciam certa influência no meio político e literário. Isto facilitou a sua inserção no campo literário e a escolha de uma escritura. Porém, Roland Barthes diz que a liberdade da escritura vincula-se aos momentos históricos vivenciados por cada escritor, pois, dependendo das condições em que o texto foi produzido, pode-se pensar e identificar o nível de liberdade dada ao escritor para criar o seu texto.

Ressalte-se que é possível lembrar, através da III crônica publicada no *Jornal de Alagoas*, em março de 1915, um comentário realizado por Graciliano Ramos acerca do estilo literário de Eça de Queirós:

Seus personagens não são, por assim dizer, entidades fictícias, criações de um cérebro humano – são indivíduos que vivem a nosso lado, que têm os nossos defeitos e as nossas virtudes, que palestram conosco e nos transmitem idéias mais ou menos iguais às nossas. [...] Todos esses tipos são nossos companheiros, nossos amigos. Falamos todos os dias com eles – ordinariamente a rir, poucas vezes sérios, quase nunca a chorar. (RAMOS, 1980, p.15)

Graciliano Ramos destaca em Eça de Queirós o domínio na criação das personagens. Os romances de Graciliano sugerem vivências pessoais, e jamais poderão ser classificados como memorialistas, com exceção de *Memórias do Cárcere* e *Infância*, pois esses apresentam semelhanças com cenas vivas da existência do autor e deve-se dar importância a elementos que se assemelham a alguma projeção pessoal do autor na obra. Graciliano Ramos, assim como Fabiano, o personagem, foi expulso pela seca quando viveu na fazenda Pintadinho, no sertão de Buíque. Isso lhe serviu de apoio para a construção do romance *Vidas Secas*. Apesar desta narrativa não possuir traços autobiográficos explícitos, estes se projetam no mundo ficcional, durante a narrativa.

Considerações Finais

Este artigo concentrou-se em refletir acerca dos processos de criação e formação literária de Graciliano Ramos, a partir da escrita de *Memórias do Cárcere* (1953). Para tanto, se tornou necessário e indispensável recorrer às categorias *estilo e escritura* de

Roland Barthes, em *O grau zero da escritura* (1986), por meio das quais foi possível perceber como esses dois processos foram se interlaçando na medida em que se construíram simultaneamente, como pode-se perceber no decorrer do texto quando as suas experiências pessoais se assemelham aos acontecimentos ficcionais, que mesclados tornam-se verossímeis e compõem a narrativa de suas memórias, ficando implícito e explícito a relação entre a vida e a obra do autor no processo de construção de sua obra.

Diante do exposto, nota-se que Graciliano Ramos diferencia-se dos demais romancistas brasileiros pelo seu estilo, pois ele preocupa-se não somente com a forma de arrumar as palavras em um período ou com a maneira de apresentar as frases em uma página, mas com a mensagem que ele pretende transmitir através dos seus romances, aos traços de sua vida e obra em um texto ficcional, assumindo o compromisso de um texto literário rico em todos os aspectos e comprometido com a arte literária.

Constatou-se, ainda que o estilo do autor alagoano se manifesta de maneira muito específica, uma vez que mergulha na alma do ser para tentar compreendê-lo e ajudá-lo no seu reconhecimento através de uma linguagem apropriada. Essa característica presente em sua obra possibilita a classificação deste autor como o maior romancista brasileiro de seu tempo, como também aquele que conseguiu ultrapassar o tempo e o espaço e tornar-se um escritor universal e atual.

Graciliano Ramos, com sua escritura, rompe com a visão que se tem de algo voltado apenas para as construções gramaticais ou sintáticas. Ele demonstra a necessidade e urgência de descobrir o que há na realidade de essencial e eterno no homem, para alcançar uma noção do que existe de transitório e de acidental nele.

Partindo das ideias discutidas anteriormente, pode-se pensar a relação existente entre autor-obra-história com a “verdade”, pois nota-se que o artista antes de escrever seu texto literário, está inserido em um contexto histórico-social, e que um afastamento torna difícil o processo de escritura da obra de arte, pois como Antonio Candido apresenta em *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, ao falar do sistema autor-obra-público, observa-se que esses elementos estão intimamente relacionados, e a separação deles compromete o processo de construção do texto literário, uma vez que um complementa o outro, assim como os acontecimentos ligados à vida do autor.

Abstract: This article addresses issues discussed in the master's thesis in Letters, *The literary and intellectual formation of Graciliano Ramos* (2008), mentored by Odalice de Castro Silva, PhD, a Full Professor of Literature at the Federal University of Ceará, on the processes of literary creation and formation of Graciliano Ramos based on the writing of *Memórias do Cárcere* (1953). In the light of the *Style and Writing* categories, proposed by Roland Barthes in *The Zero Degree of Writing* (1986), it is intended to understand the elements that provided the author from Alagoas with the writing of his work, especially the close relationship between his life and his literary work.

Keywords: Graciliano Ramos. Memoirs of Prison. Writing. Literary Creation.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário* / Pierre Bourdieu; Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAYNER, Sônia, org. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977 (Col. Fortuna Crítica, 2).

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. Tradução: Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1986.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução: J. Guinsburg; São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: *O Rumor da Língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CASTELLO, José Aderaldo. "Graciliano Ramos, autores". In: ____ *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)* / José Aderaldo Castello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

COELHO, Neli Novaes. “Solidão e luta em Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977 (Col. Fortuna Crítica, 2).

FACIOLI, Valentim. “Um homem bruto da terra (Biografia Intelectual)” In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. Participação especial de Antonio Candido, Franklin de Oliveira, Rui Mourão e Silviano Santiago. São Paulo: Ática, 1987 (Escritores brasileiros. Antologia & estudos, 2).

HAAR, Michael. *A obra de Arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

LIMA, Valdemar de Sousa. *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios!* Valdemar de Sousa Lima. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 19, n. 56, outubro/ 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* / Mainguemeau; Tradução Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (coleção leitura e crítica).

NETO, Miguel Sanches. “A descoberta da linguagem”. *Entrevistos: Letras Secas de Graciliano*, Ano 2, nº19, p. 48-451, nov./ 2006.

RAMOS, Ricardo. “Lembrança de Graciliano”. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. Participação especial de Antonio Candido, Franklin de Oliveira, Rui Mourão e Silviano Santiago. São Paulo: Ática, 1987 (Escritores brasileiros. Antologia & estudos, 2).

RAMOS, Ricardo. *Graciliano Ramos: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

RAMOS, Clara. *Cadeia*. Rio de Janeiro: José Olympio: Secretaria de Cultura, 1992.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano Ramos: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: 1979.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Circulo do Livro, sd.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere* prefácio de Nelson Werneck Sodré, ilustrações de Percy Deane. 40ªed. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, v. I e II, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

SILVA, Odalice de Castro. “Graciliano Ramos: itinerário de um sentido”; “Graciliano Ramos e seu mundo”; “Homenagem a Graciliano Ramos”. In ____ *A obra e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição de Osman Lins*. Fortaleza: EDUFC, 2000.

PÍNDARO *apud* STEINER, George. “O leitor Incomum”. In: _____ *Nenhuma paixão desperdiçada*. Ensaios. Rio de Janeiro. Record: 2001, p. 15.

TENSÕES DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA EM *A REDOMA DE VIDRO*, DE SYLVIA PLATH

Diego dos Santos Rocha

(UECE)

Denise Noronha Lima

(UECE)

Resumo:

Esta pesquisa pretende investigar as tensões que se estabelecem na representação do real no texto literário, destacando-se principalmente a influência dos aspectos de caráter autobiográfico, especialmente no que diz respeito à memória individual e coletiva, que motivam e se entrelaçam através da linguagem durante o processo de escrita. Compreendendo-se que a relação entre vida e ficção pode fornecer uma visão mais abrangente sobre a obra literária e conferir novas interpretações que fugiriam a uma leitura estritamente textual, este estudo busca confrontar o romance *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath, com os diários da autora, compilados no volume *Os Diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Considerando essa abordagem, o cotejo entre a obra de ficção e uma das formas da escrita autobiográfica pode elucidar de que maneira as tensões são manifestadas e como a discussão dos temas que constituem o romance pode ser ainda mais enriquecida através da articulação e da análise crítica de ambos os gêneros.

Palavras-chave: Escrita autobiográfica. Representação. Sylvia Plath. Ficção.

Introdução

A estreita relação entre vida e ficção sempre esteve sob o holofote dos estudos literários, suscitando diferentes concepções ao longo da evolução das correntes críticas. Alvo de posicionamentos divergentes até hoje, o fato é que essa relação se enquadra numa área arriscada aos olhos da crítica literária, cujas abordagens por vezes excluem a importância da *intenção* do autor, como diria Antoine Compagnon, no processo de significação de sua obra. Não se trata, no entanto, de justificar os acontecimentos na vida daquele que escreve, mas considerar que muitos aspectos podem ser elucidados a partir da análise de textos de caráter biográfico, conferindo novas interpretações que eventualmente fugiriam a uma leitura inicial. Como afirma Maingueneau (1995, p. 46), “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”.

Na literatura contemporânea, esses limites se tornam cada vez mais tênues. O período pós-moderno colocou o homem em confronto com a própria realidade, fazendo-se necessário externar suas angústias mais profundas, concebendo através da linguagem a representação de sua própria condição.

Uma das escritoras que marcam esse período é Sylvia Plath (1932-1963). Conhecida principalmente pela sua influência na poesia, Sylvia também escreveu prosa, tendo publicado diversos contos e também um único romance, *A Redoma de Vidro*, meses antes de seu suicídio, em 1963. Na sua tentativa de “capturar a vida” (PLATH, 2017, p. 316), também escrevia diários desde os onze anos de idade, nos quais compartilhava suas experiências e ideias para os seus próprios textos. *Os Diários de Sylvia Plath: 1950-1962*, organizados por Karen V. Kukil, é uma edição integral de vinte e três originais manuscritos da autora, a qual retrata

sua visão de mundo, opiniões, vivências pessoais e percepções de sua época que serviram de material para a idealização de temas que viriam a compor sua obra, principalmente o seu romance, em que mais se percebe a influência autobiográfica, embora não deixe de ser ficção.

Entendendo que a escrita do eu evoca não só a relação do autor consigo mesmo, mas com o seu contexto e a maneira como essas questões se intrincam na linguagem no momento de criação do texto literário, este estudo se propõe a analisar as tensões que ocorrem durante a representação desses aspectos no romance *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath, além de averiguar de que maneira o contato com a escrita autobiográfica, através de seus *Diários*, pode auxiliar na construção de novas percepções quanto aos temas abordados na obra e ampliar as discussões que concernem às relações entre vida e ficção nos estudos da crítica literária.

A representação literária e a escrita autobiográfica

Para compreender a questão da representação na construção do texto literário, é necessário regressar ao alicerce da teoria crítica. Aristóteles, na *Poética* (1997), afasta o conceito de *mimese* da conotação negativa de cópia do Mundo das Ideias, estabelecida por Platão, conferindo à obra um caráter eminentemente estético, destacando-a como objeto autônomo em que se concentram as interpretações do real através da imaginação, regidas pela verossimilhança interna que garante a coerência entre os elementos que a compõem. Apesar de ressaltar o afastamento do real, essas concepções não eliminam completamente a ligação entre a obra e o mundo que se busca representar.

Paul Ricoeur (1994, p. 85) defende a existência de três estágios da representação literária, os quais constituem a Tríplice

Mimese, denominando “*mimese* I” como prefiguração, “*mimese* II” como configuração e *mimese* III como refiguração. Dessa forma, o primeiro estágio compreende os elementos que antecedem a criação da obra, abrangendo fatores de cunho social, histórico, político, assim como outros aspectos comuns ao mundo do autor e, conseqüentemente, do leitor. O segundo estágio se caracteriza como o mundo já representado, a obra propriamente dita, a qual será refigurada através da recepção e interpretação do leitor no terceiro estágio.

Ao buscar retratar o real, é impossível desconsiderar a situação de enunciação, o contexto em que a obra de arte é gerada e seu vínculo com aquele que escreve. A memória, pessoal e coletiva, também se caracteriza como um fator que impulsiona a criação literária, pois é inegável que a visão de mundo, as experiências, os olhares sobre o ser humano e o ambiente que o circunda estão associados, em última instância, a um autor. Philippe Lejeune, ao afirmar que “Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica” (LEJEUNE, 2014, p. 27), elucida a complexa relação entre o escritor como pessoa comum e, ao mesmo tempo, que imagina e produz um discurso. Essa tensão ratifica a ideia de que aplicar esse olhar crítico não significa buscar no autor as justificativas do conteúdo presente em seus textos, mas alcançar, através dessa associação, uma maior compreensão deles.

Destacando a importância e amplitude do contexto, Maingueneau (1994, p. 54) afirma que a obra surge a partir do momento em que encontra sua efetuação numa existência. Entretanto, o grande desafio repousa em uma improvável constatação de um ponto de equilíbrio entre ambos. É a partir dessa discussão que ele concentra seu estudo na compreensão de uma

efetuação bio/gráfica, enfatizando o uso da barra para destacar a relação recíproca entre vida e escrita, visto que uma não é parte exclusiva da outra, mas complementam-se.

Philippe Lejeune (2014, p. 16), ao se debruçar sobre o tema, estabelece a autobiografia como uma narrativa retrospectiva, em prosa ou em verso, feita por alguém que tem como objetivo focalizar sua própria individualidade que, embora seja o ponto principal, não se destitui de um contexto histórico e social. Quando o escritor, além de ficção, possui em seu histórico textos de caráter autobiográfico, revela-se o lugar ao qual Lejeune (2014, p. 55) denomina “espaço autobiográfico”, em que ambas as instâncias coexistem de maneira significativa, fornecendo ao leitor uma gama ainda maior de referências, auxiliando em uma melhor compreensão da relação entre quem escreve e aquilo que é escrito.

Na obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon dedica o segundo capítulo ao estudo da figura do autor, investigando até que ponto suas intenções no ato da escrita são pertinentes à interpretação literária. Sendo o autor por vezes destituído de sua autoridade sobre o texto, como se observa no rigoroso ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes (1987), Compagnon (2010, p. 84) distingue sentido e significação. Enquanto a última refere-se àquilo que muda na recepção de um texto ao longo do tempo, o primeiro compreende aquilo que permanece estável. É nessa relação que se busca reforçar a necessidade de um equilíbrio entre esses aspectos, como proposto até aqui, uma vez que, apesar de ganhar novas significações a cada leitura, não se pode negar um sentido original em relação ao contexto de surgimento de uma obra, demarcado também pela intenção daquele que a criou.

Os Diários de Sylvia Plath: diálogos entre a Escrita e a Vida

A vida de grandes escritores se tornou alvo de interesse significativo no mercado editorial nos últimos anos, revelando, em maior ou menor grau, uma necessidade intrínseca dos leitores em se conectarem com aquele que escreve, mesmo que, em muitos dos casos, haja a tendência equivocada de se considerar autor e narrador como a mesma pessoa.

Essa busca não se mostrou diferente por parte dos leitores de Sylvia Plath. Pouco se conhecia a respeito de sua vida e aspirações até o período que antecedeu sua morte, em 1963. Havia publicado uma coletânea de poemas, alguns contos de pouca notoriedade em revistas literárias, era casada com o poeta britânico Ted Hughes. Quase nada se sabia sobre sua frágil condição psicológica a não ser por vislumbres de seus versos mais densos. Com o lançamento póstumo de uma nova coletânea de poemas, *Ariel* (1965), os temas abordados pareciam tecer um véu que escondia do outro lado a figura enigmática e vulnerável que foi a autora.

A primeira publicação dos diários de Sylvia ocorreu em 1982, editados por Frances McCullough, ganhando revisões e atualizações a partir dos materiais fornecidos pelo Smith College, em Massachusetts, e por Ted Hughes, que relutou durante anos quanto à publicação e até mesmo optou pela proibição de alguns deles. A versão mais recente foi organizada por Karen V. Kukil, reunindo oito diários principais e diversos fragmentos de cartas e outros escritos, compilados em um volume intitulado *Os Diários de Sylvia Plath: 1950-1962*, publicado em 2000. O acesso a esse acervo ao longo dos anos permitiu aos leitores um contato com o lado mais íntimo da autora, observando a dimensão de dilemas

pessoais que se manifestavam em seus textos. Em 25 de fevereiro de 1956, Plath escreveu:

O diálogo entre meus Escritos e minha Vida corre sempre o risco de se tornar uma ladina transferência de responsabilidade, de racionalização evasiva: em outras palavras: justifico a confusão que fiz da minha vida dizendo que vou enchê-la de ordem, forma, beleza, escrever a respeito; justifico meus escritos dizendo que serão publicados, me dão vida (e prestígio na vida). Bom, a gente pode muito bem começar por algum lugar, e pode muito bem ser pela vida. (PLATH, 2017, p. 243)

É na própria vida que Sylvia encontra os fragmentos do “eu”, as perturbações e indagações relativas a si mesma e àqueles que a cercam, as reflexões sobre o tempo e o espaço, costurando os retalhos do real através da linguagem. Transfigurando suas interpretações da Vida em seus Escritos (*mimese* II), depara-se com tensões que motivam e se fazem evidentes em toda a extensão de sua criação literária, principalmente na construção de Esther, protagonista do romance *A Redoma de Vidro*, que aqui se pretende analisar. Lançado meses antes de seu suicídio, sob o pseudônimo Victoria Lucas, sua vida pessoal serviu em grande parte como inspiração para a obra, cujo elo entre o real e o ficcional é ainda mais notório.

Identificação e análise das tensões manifestadas em *A Redoma de Vidro*

As tensões que emergem no momento de criação do texto literário revelam, através da linguagem, o conflito entre o real vivido e o real configurado. No que se refere à criação poética, Antonio Candido (1986, p. 30) destaca a análise do poema no

nível profundo como a “pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem”.

Em *A Redoma de Vidro*, Sylvia utilizou o romance como forma de reescrita de si, inculindo na trama questões autobiográficas que culminaram, ainda que revestidas pela camada da ficcionalidade, na aproximação a elementos de seu próprio mundo. A história acompanha Esther Greenwood, uma jovem que ganha, através de um concurso de escrita, uma bolsa para estagiar durante um mês em uma prestigiada revista de moda em Nova York. Apesar de desfrutar dos privilégios que uma adolescente pode querer para ser considerada feliz aos olhos da sociedade, Esther é acometida por um profundo quadro de depressão, o que faz com que comece a questionar sua própria identidade, suas capacidades enquanto escritora, suas relações pessoais, provocando-lhe um sentimento de impotência. O romance ainda fornece uma série de discussões em relação à condição das mulheres, além de explorar o tema do suicídio e abordar de que maneira as instituições psiquiátricas lidam com o estigma dos problemas psicológicos.

Esses aspectos deram vazão a várias tensões observadas no estudo da obra, três das quais serão analisadas a seguir.

- **A heroína de si mesma: a escrita como convergência entre o real e o ficcional**

“Tamanha é a resiliência do ser humano que ele consegue se fascinar com a feiura que o rodeia por todo lado e deseja transformá-la por meio de sua arte em algo a que possa se apegar, assombroso em sua adorável desolação”, escreveu Sylvia Plath (2017, p. 50) em seus diários, em julho de 1950.

O período pós-guerra demarcou um momento de transição na História, modificando em todas as instâncias a natureza das relações sociais. Inspirando-se no contexto em que estava inserida,

Sylvia resolveu iniciar o romance com um fato histórico: a execução do casal Julius e Ethel Rosenberg, em 1953, acusados de serem aliados aos soviéticos durante a Segunda Guerra Mundial. O caso obteve grande repercussão, dividindo a opinião pública, que por bastante tempo questionou as motivações que culminaram na condenação do casal à cadeira elétrica.

A Redoma de Vidro apresenta inicialmente as impressões da protagonista, Esther, sobre os limites da crueldade humana ao condenar pessoas à eletrocussão: “Eu não tinha nada a ver com aquilo, mas não conseguia parar de pensar em como seria acabar queimada viva até os nervos. Eu achava que deveria ser a pior coisa do mundo” (PLATH, 2019, p. 7). Apesar de servir para demarcar um espaço e tempo específicos, a cidade de Nova York em 1953, o romance revela ainda no primeiro parágrafo a volatilidade da trama, que articula aspectos do real para contrastar com o ambiente ficcional, caracterizado como “estranho” e “sufocante”.

Em um fragmento de 19 de junho de 1953, Sylvia escreve sobre o caso:

Não há protestos, nem horror nem muita revolta. Essa é a parte apavorante. A execução será realizada esta noite; uma pena que não pode ser televisionada... muito mais realista e exemplar do que os programas comuns sobre crime. Duas pessoas de verdade sendo executadas. Não importa. A reação emocional mais forte nos Estados Unidos será um bocejo infinitamente amplo, democrático, entediado, doméstico e complacente. (PLATH, 2017, p. 627)

O clima gerado pela execução dos Rosenberg suscita a alegoria a um tema que se prolonga no romance, isto é, a utilização da terapia de eletrochoque como método de tratamento para doenças psiquiátricas, a qual Esther, assim como a própria Sylvia, foram submetidas.

Embora faça referência a aspectos autobiográficos, o romance não pode ser lido como um relato, mesmo que fictício, da vida de Sylvia. A sua linha da vida e a de Esther são, na verdade, perpendiculares. A obra, enquanto matéria de ficção, fornece um tratamento literário cauteloso, desfazendo o paralelo de alguns acontecimentos da vida da autora, a fim de criar uma narrativa própria e com encadeamento lógico para a personagem.

Em 1953, Sylvia (2017, p. 631) escreve: “tudo na vida é material para escrita, se a gente tiver coragem para usar e imaginação para improvisar”, contribuindo para a imagem clara de sua obra como uma extensão da própria vida. Essa fuga do real também se faz presente na trajetória de Esther. É na literatura que a jovem busca a salvação, decidindo escrever um romance, o único lugar em que sente que pode recuperar o controle de si: “Uma ternura preencheu meu coração. Minha heroína seria eu, só que disfarçada. Ela se chamaria Elaine. Elaine. Conteí as letras com meus dedos. Esther também tinha seis letras. Parecia um bom sinal” (PLATH, 2019, p. 135).

Assim como Sylvia, Esther pretende iniciar o seu romance tendo como ponto de partida o verão de 1953, o mesmo apresentado no parágrafo inicial de *A Redoma de Vidro*, demarcando o aspecto retrospectivo que visa a simular a escrita autobiográfica. Sylvia confere extremo valor ao mundo prefigurado (*mimese* I), colhendo do real as forças mais propícias a fornecer a compreensão da existência que busca exprimir em suas obras.

- **O dilema entre a satisfação individual e a demanda social**

Esther tem como principal aspiração se tornar uma grande escritora, porém acredita que não será capaz de explorar os seus talentos e extrair o melhor de si caso tenha que dedicar-se a conciliar seus objetivos pessoais e os interesses sociais que concernem

a uma jornada doméstica. Uma das passagens que mais representam esse conflito ocorre quando, após ler um conto a respeito de uma figueira, Esther passa a imaginar as opções disponíveis para o seu futuro representadas nos figos, alguns deles indicando as suas potencialidades como uma poeta famosa, uma professora brilhante ou uma editora, outros apontando os desdobramentos da maternidade, um lar aconchegante com marido e filhos e outras possibilidades fora da literatura.

Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés. (PLATH, 2019, p. 88-89)

Apesar de serem inquietações comuns a uma jovem, a relutância de Esther quanto ao casamento é uma forma de priorizar o seu desejo individual, podado pelos familiares e, principalmente, por seu namorado, concebido ao longo da narrativa como símbolo de uma condição masculina repressiva, cujas imposições representam uma limitação de suas vontades.

Ainda jovem e lidando com as pressões quanto ao futuro, Sylvia escreve em 29 de março de 1951:

Imagino se a arte divorciada da vida normal e convencional é tão vital quanto a arte combinada com a vida: em resumo, o casamento poderia minar minha energia criativa e aniquilar meu desejo de expressão escrita e pictórica que aumenta com a profundidade dessa emoção insatisfeita... ou conquistaria a plena expressão na arte, bem como na criação dos filhos? Sou forte o bastante para fazer as duas coisas direito?... Este é o xis do problema. (PLATH, 2017, p. 73)

A dedicação total à carreira e a expectativa sobre a vida doméstica sempre foram aspectos de difícil união para Sylvia Plath, que transfigurou em sua personagem principal questionamentos que dialogavam com suas próprias mazelas interiores, buscando freneticamente descobrir a possibilidade de um possível ponto de equilíbrio.

- **“Eu sou eu”: a tensão entre a condição existencial e a iminência da morte**

“Agora sei o que é solidão, acho. Momentânea solidão, pelo menos. Vem do fundo vago do ser – como uma doença no sangue espalhada pelo corpo, de modo que não se pode localizar a origem, o ponto de contágio” (PLATH, 2017, p. 44). É dessa forma que Sylvia manifesta, em seus diários, um dos principais agravantes de sua depressão: a solidão, que não se restringe apenas ao lado externo, mas primordialmente às camadas mais internas do ser, acometida mesmo sem um motivo aparente.

A solidão configurada a Esther, no romance, é evidente desde os capítulos iniciais, quando a personagem percebe que, quanto mais tenta se encaixar à cidade, ao modelo de vida e às expectativas daqueles com quem convive, mais se sente sufocada e isolada.

Eu sabia perfeitamente que os carros estavam fazendo barulho, e que as pessoas dentro deles e atrás das janelas iluminadas dos prédios estavam fazendo barulho, e que o rio estava fazendo barulho, mas eu não conseguia ouvir nada. A cidade estava dependurada na minha janela, achatada como um pôster, brilhando e piscando, mas poderia perfeitamente não estar lá, já que não me afetava em nada (PLATH, 2019, p. 26)

Esther tenta tirar a própria vida inicialmente através de cortes pelo corpo. A forte descrição da cena, em que a personagem conta o número de movimentos necessários para realizar o ato,

demonstra o processo como algo ritualístico, observado em outros escritos de Sylvia Plath, como por exemplo, no poema *Lady Lazarus*: “Dying/Isanart, likeeverythingelse./I do it exceptionallywell.”²⁸(PLATH, 1965, p. 7). A visão da morte como algo “teatral”, nas palavras da autora, fornece ao texto uma carga extremamente simbólica e confere tanta ou maior importância em relação à discussão sobre a instância da vida.

Uma das tentativas de suicídio da personagem se desenhou de forma semelhante à praticada por Sylvia, em 24 de agosto de 1953. Ela deixou um bilhete para a mãe e entrou no porão, onde ingeriu uma grande quantidade de pílulas para dormir. Assim como Esther, Sylvia também foi levada ao hospital, no qual se viu cercada de funcionários e pacientes curiosos e sentiu ódio pelas pessoas que a encontraram, pois em seu ponto de vista, eles a haviam trazido de volta para uma existência sem sentido.

As tensões entre a vida e a morte são provavelmente as mais exploradas na escrita de Plath, principalmente por colher de sua experiência pessoal as reflexões que assolam as mentes de suas personagens e, conseqüentemente, de seus leitores. Embora o final de Esther aponte para um futuro de possibilidades fora das limitações de sua redoma de vidro, garantindo sua sobrevivência, a autora cometeu suicídio em 1963, em sua residência. A busca pela compreensão do que é a vida e o que se pode esperar para além dela excitaram sua imaginação e repercutiram em todo o seu fazer artístico. “Existe vida após a morte – a mente vivendo no papel e a carne vivendo na prole? Pode ser. Eu não sei” (PLATH, 2017, p. 51). Plath ressignificou-se através de sua obra, eternizando na escrita um olhar introspectivo e singular das mais diversas facetas da própria vida.

28 Morrer/É uma arte, como todo o resto./Eu o faço excepcionalmente bem.

Considerações finais

O acesso ao espaço autobiográfico de um autor, constituído a partir das diversas formas da escrita autobiográfica em paralelo à sua ficção, apresenta ao leitor uma visão mais humanizada sobre suas obras, esclarecendo quais elementos presentes no real serviram de motor para as motivações e abordagens temáticas observadas em sua escrita, permitindo que se entre em contato com a memória, que compreende não só os aspectos individuais daquele que escreve, mas sua relação com o espaço, a história, a política, a sociedade da qual faz parte.

No que concerne ao estudo da obra de Sylvia Plath, a leitura do romance *A Redoma de Vidro* recebe um impacto ainda maior a partir do momento em que se tem contato com os diários da autora, os quais dão vazão a novos debates a respeito de sua própria condição enquanto escritora e elucidamos temas transfigurados em sua obra advindos de um olhar eminentemente pessoal, bebendo da fonte de seus dilemas individuais e das consternações a respeito da sociedade do século XX, o seu “demônio favorito” (PLATH, 2017, p. 121).

A compatibilidade entre a vida e a obra de Plath e a maneira com que ela a traduz através da linguagem facilita a identificação de tensões que modificaram e conduziram sua escrita, especialmente no desenvolvimento da personagem Esther, cuja complexidade a fazia se sentir enclausurada pela própria condição existencial, metaforizada na sua redoma de vidro. Essas tensões, em maior ou menor grau, se entrelaçam ao longo de todo o romance, conferindo-lhe um encadeamento lógico e demarcando-o enquanto unidade dialética. A identificação e a análise das tensões permitem observar de que maneira o escritor transfigura o real em obra literária, buscando incitar e ampliar os estudos críticos no que se refere à relação estabelecida entre representação e memória.

Abstract: This research intends to investigate the tensions that arise during the representation of the real in the literary text, highlighting mainly the influence of autobiographical aspects, especially in relation to individual and collective memory, which motivate and intertwine through language during the writing process. Understanding that the relationship between life and fiction can provide a more comprehensive view of the literary work and give new interpretations that would escape a strictly textual reading, this study aims to confront the novel *The Bell Jar*, by Sylvia Plath, with the author's diaries, compiled in the volume *The Journals of Sylvia Plath: 1950-1962*. Considering this approach, collating the work of fiction and one of the forms of autobiographical writing can elucidate how tensions are manifested and how the discussion of the themes that constitute the novel can be further deepened through the articulation and critical analysis of both genres.

Keywords: Autobiographical writing. Representation. Sylvia Plath. Fiction.

Referências

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A Poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

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

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MALCOM, Janet. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da autobiografia. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. New York: Harper & Row, 1965.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath**: 1960-1962. Organização de Karen V. Kukil. Tradução de Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Tradução de Chico Mattoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

VIRGINIA WOOLF E A INFÂNCIA COMO MATÉRIA-PRIMA DA FICÇÃO

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva

(UFC)

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo discutir brevemente de que modo a escritora inglesa Virginia Woolf reconstrói, a partir de sua ficção, memórias e experiências vividas no passado, em especial no que se refere a sua infância na casa de veraneio de sua família em St. Ives, na costa da Cornualha. Esta casa, chamada Talland House, juntamente com o farol de Godrevy servirão de base para o desenvolvimento de narrativas como *Passeio ao farol* (1927) e *O quarto de Jacob* (1922), que se apresentam como ressignificação não só de seus momentos felizes de infância, bem como da série de tragédias e mortes que a autora enfrentou em sua juventude.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Infância. Talland House. Ficção autobiográfica.

A infância como um “paraíso perdido”

Entre os anos de 1891 até meados de 1895, a pequena “Ginia”, também conhecida entre seus familiares pelo apelido de “*Goat*” (Cabra) devido a sua voz estridente e comportamento expressivo, deu início, juntamente com seus dois irmãos mais velhos, Vanessa (1879 – 1961) e Thoby Stephen (1880 – 1906), a uma produção seriada de um jornalzinho familiar intitulado *Hyde Park Gate News*. Tomando como base o semanário britânico *Tit-Bits*, fundado em 1881 e direcionado principalmente ao público infantil da época, os irmãos Stephen buscaram unir em seus textos elementos cômicos como charadas, piadas, rimas e até mesmo pequenas narrativas ficcionais divididas em capítulos com a descrição de acontecimentos corriqueiros e/ou inesperados que ocorriam dentro do núcleo familiar (LOWE, 2005, p. xii).

A partir da leitura desses jornais, temos a oportunidade de compor um retrato do cotidiano de uma típica família vitoriana no final do século XIX, dividida, como Virginia Woolf iria caracterizar décadas depois, entre a atmosfera escura e sufocante de uma casa estreita e repleta de cômodos, situada no nº 22 de Hyde Park Gate, em Kensington, um distinto bairro de Londres, e a atmosfera livre e iluminada que circundava a velha casa de veraneio, Talland House, localizada na baía de St. Ives, na costa da Cornualha. Ao longo das várias edições do *Hyde Park Gate News*, nos deparamos com passagens que nos revelam os sentimentos conflitantes que essas crianças sentiam em relação à vida em Londres, marcada por uma rotina monótona e cheia de responsabilidades e compromissos com os estudos.

A sensação de tédio em meio aquele ambiente de clima frio e acinzentado da cidade só era superada com a expectativa de aproximação das férias de verão, que simbolizava a entrada em

um mundo de sonhos e fantasias, guiado por um espírito de liberdade e brincadeiras tais como

futebol, *rounders* [esporte inglês similar ao beisebol americano], cróquete, críquete, esconde-esconde, ‘Gato e rato’ [brincadeira de roda similar ao pega-pega]. Eles andavam de barco, passeavam a cavalo, jogavam ‘consequências’ [no qual se criava uma história em grupo sem que um visse o que outro havia escrito], ‘*Up Jenkins*’ [brincadeira semelhante ao nosso “Passa anel”, tendo em vista que se utiliza geralmente uma moeda] e mímica, caçavam insetos, coletavam conchas e iam em longas caminhadas pelo litoral. [...] havia uma atmosfera de festa e de liberdade “super-exuberante” (LOWE, 2005, p. xiv, tradução nossa)²⁹.

Em “Um esboço do passado”, com seus quase 60 anos, Woolf procura resgatar em sua memória uma profusão de imagens com suas cores vivas e alegres, de falas e risadas misturadas à melodia das ondas, da sensação idílica de estar contida em uma espécie de “paraíso”, como se estivesse contida em uma realidade fantástica e onírica. Para ela, Talland House se assemelhava, com seu formato quadrado e telhado achatado, com um desenho que uma criança faz ao rabiscar uma casa em uma folha de papel depois de deslumbrá-la em sua imaginação (WOOLF, 1986, p. 149). É neste sentido que autora nos apresenta uma de suas primeiras memórias de infância, descrevendo um cenário de limites imprecisos, quase abstratos, cuja protagonista, seu “eu” do passado, encontra-se em um estado entre o sono e a vigília, entre o sonho e a consciência de sua realidade física circundante:

29 “[...] football, rounders, croquet, cricket, hide and seek, and ‘Cat and Mouse’. They went boating, horse-riding, played ‘consequences’, ‘Up Jenkins’ and charades, went insect-collecting, shell-seeking and for long coastal walks. [...] there is an atmosphere of carnival and ‘super-exuberant’ release”.

Se a vida possui uma base na qual se apoia, se é uma vasilha que se enche, se enche e se enche – então minha vasilha sem dúvida alguma está apoiada sobre esta recordação. A de estar deitada, semi-acordada, semi-adomercida, na cama do nosso quarto em St. Ives. A de ouvir as ondas quebrando, uma, duas, uma, duas, por trás de uma persiana amarela. A de ouvir a persiana arrastar pelo chão a bolinha de seu cordão quando o vento a puxava para fora. A de estar deitada ouvindo a pancada da água na areia e vendo a luz, e de sentir: parece impossível eu estar aqui; de sentir o êxtase mais puro que posso imaginar (WOOLF, 1986, p. 76).

Sua obra ficcional é, em certo sentido, uma procura por reconstituir esse quadro, o quadro de uma infância feliz e ainda distante dos terríveis choques que a sucessão de perdas causadas pela morte de familiares causou-lhe a partir de 1895³⁰. Sua escrita se configura como uma espécie de exercício de autodescoberta, de investigação de um “eu” e seus vários disfarces, de uma Virginia Woolf fictícia criada por uma outra escondida secretamente dentro de si mesma para que lhe servisse como máscara, como um artifício que desenvolve e utiliza em cada um de seus livros: “Estranho, quando afinal já está tão sob controle, um livro surge, por que o escrevemos? Quanto dessa “emergência” influencia no prazer da escrita, então? Cada um acumula um pouco da V.W. fictícia que carrego como uma máscara para o mundo” (WOOLF, 1985, p. 307, tradução nossa)³¹.

30 Em maio de 1895, Virginia Stephen, com apenas treze anos, perdeu sua mãe, Julia Prinsep Stephen (1846 – 1895). Em 1897, sua meia-irmã, Stella Duckworth (1869 – 1897), morreu poucos meses depois de se casar. Em fevereiro de 1904, após longos meses sofrendo devido a um câncer, seu pai, Sir Leslie Stephen (1832 – 1904), morreu. Em novembro de 1906, Virginia perdeu seu irmão mais velho, Thoby Stephen, em virtude de uma crise de febre tifoide.

31 “Queer, when its [sic] so tame after all, a book coming out, why one writes them? How much part does ‘coming out’ play in the pleasure of writing then? Each one

É a partir desse processo que compreendemos o caráter autobiográfico presente na obra de Virginia Woolf, não como uma mera transposição de fatos e pessoas para dentro do universo ficcional, mas como uma transfiguração de sua vida, de suas impressões e memórias por meio da criação de diferentes máscaras, de inúmeras *personae* que se entrelaçam no emaranhado de vozes construídas em cada um de seus textos. Com isso, buscamos discutir brevemente, neste trabalho, de que modo Woolf utiliza a vida como matéria-prima de sua ficção, mais especificamente no que se refere à sua infância em St. Ives, neste “paraíso” que, pouco a pouco, foi perdendo seu brilho e cores até alcançar um aspecto sinistro e fantasmagórico, que tão bem reconhecemos na segunda parte de seu romance *Passeio ao Farol* (1927), “O tempo passa”.

(Re)atando as duas pontas da vida

Na edição de 12 de setembro de 1892 do *Hyde Park Gate News*, nos deparamos com a chegada de dois rapazes à Talland House, Hilary Hunt e Basil Smith, ambos amigos das crianças Stephen. Nesse episódio, os dois convidam Virginia e Thoby a um passeio até o farol de Godrevy nas proximidades, tendo em vista que o barqueiro havia lhes dito que o tempo estava bom e tranquilo para uma viagem de barco. Adrian Stephen (1883 – 1948), irmão mais novo de Virginia, também pede para acompanhá-los ao longo da aventura marítima, o que acaba não acontecendo por não ter conseguido permissão para ir junto com eles, fato este que o deixou profundamente frustrado:

No sábado de manhã, o Mestre Hilary Hunt e o Mestre Basil Smith vieram até Talland House e convidaram ao Mestre

accumulates a little of the fictitious V.W. whom I carry like a mask about the world”.

Thoby e à Senhorita Virginia Stephen para acompanhá-los até o farol, já que Freeman, o barqueiro, disse que havia uma maré e vento perfeitos para irem lá. Mestre Adrian Stephen estava muito desapontado por não ter tido permissão de ir (WOOLF et al, 2005, p. 108-9, tradução nossa)³².

Semanas mais tarde naquele verão, encontramos finalmente o relato do passeio até o farol de Godrevy, tão almejado pelo pequeno Adrian. Contudo, será seu pai, o biógrafo e crítico literário Sir Leslie Stephen, que irá levá-lo juntamente com Virginia até a ilha, alugando um pequeno barco na baía:

No domingo [02 de outubro de 1892], o Sr. Stephen juntamente com seus filho e filha mais novos desceram até o cais e lá procuraram por algum barco. Depois de um longo tempo de espera, um homem apareceu. Eles logo partiram e navegaram alegremente. Havia uma boa brisa e, não sendo tão calma, a diversão ocorreu em espíritos elevados. [...] O passeio terminou de modo alegre, tendo eles visto um porco-dor-mar ou uma toninha (WOOLF et al, 2005, p. 118, tradução nossa)³³.

Em meados de outubro de 1924, Virginia Woolf, em uma passagem de seu diário, deslumbra pela primeira vez aquele que viria a ser um de seus mais famosos romances, a saber, *The Old Man*, a primeira versão do que mais tarde se tornou *Passeio ao*

32 "On Saturday morning Master Hilary Hunt and Master Basil Smith came up to Talland House and asked Master Thoby and Miss Virginia to accompany them to the lighthouse as Freeman the boatman said that there was a perfect tide and wind for going there. Master Adrian Stephen was much disappointed at not being allowed to go".

33 "On Monday Mr Stephen with his youngest son and daughter went down to the pier and there looked about for a boat. After a long time of waiting a man appeared. They were soon out and sailing merrily along. There was a good breeze and it not being too calm the party was in high spirits. [...] The sail ended hapily [sic] by seeing the sea pig or porpoise".

Farol (To the Lighthouse). Em maio do ano seguinte, Woolf determinou o motivo a partir do qual seu romance iria se desenvolver e seria justamente em torno dessa memória de infância em St. Ives, da decepção de seu irmão mais novo em não poder ir até o farol de Godrevy, tão bem expressa nos sentimentos controversos que o pequeno James, o preferido da Sra. Ramsay tal como Adrian era em relação a sua mãe Julia Stephen, sente no tocante a seu pai, ao impor-lhe sua opinião insensível e pungente acerca do tempo que não se tornaria propício a uma viagem de barco:

– Mas o dia não ficará bom – disse o pai, parando em frente à janela da sala de visitas. Se houvesse um machado, um atizador, ou qualquer outra arma à mão que abrisse uma fenda no peito do pai e por onde a vida escoasse, James a teria empunhado naquele instante. Tais eram os extremos de emoção que o Sr. Ramsay despertava no íntimo dos filhos, apenas com sua presença. Ali estava: de pé, o perfil agudo como uma faca e estreito como sua lâmina, sorrindo sarcasticamente – não apenas pelo prazer de desiludir o filho e lançar sua mulher (que era mil vezes melhor do que ele, pensou James) no ridículo, mas sobretudo por causa da certeza íntima que tinha da exatidão de seus julgamentos (WOOLF, 1982, p. 10).

Assim como o Sr. Ramsay tinha o poder de provocar sentimentos mordazes em seus filhos somente com sua presença, Sir Leslie Stephen, a quem Virginia tomou como modelo para sua personagem, também era capaz de suscitar os mais diversos sentimentos em seus filhos. Muitas vezes eles o admiravam por sua inteligência e distinção como crítico e literato, tal como podemos observar em uma passagem da edição de 21 de novembro de 1892 do *Hyde Park Gate News*, na qual as crianças comentam sobre a honra recebida por Leslie Stephen ao se tornar presidente da biblioteca de Londres, cargo esse que já havia sido ocupado

anteriormente por poetas e críticos importantes: “O Sr. Leslie Stephen, cujas competências literárias são bem conhecidas, é agora o Presidente da biblioteca de Londres, tal como Lord Tennyson o fora antes dele e Carlyle o fora antes de Tennyson; é com justiça estimado com uma grande honra” (WOOLF et al, 2005, p. 144, tradução nossa)³⁴.

Outra vezes, entretanto, sua figura era associada a um de um tirano, um déspota cujas necessidades tinham que ser tomadas como prioritárias dentro do núcleo familiar, principalmente após a morte de sua esposa. Virginia chega a comparar sua vida e a de sua irmã Vanessa a de duas escravas gregas que tinham que suportar os abusos e arrogância de seu senhor – “[...] aqueles anos de escrava grega, com toda a luta, a tirania e a rebelião!” (WOOLF, 1986, p. 123). Em outro de seus escritos autobiográficos intitulado “Reminiscências, Woolf lembra do período em que Leslie, logo após a morte de sua enteada e meia-irmã de Virginia, Stella Duckworth, havia designado Vanessa como sua próxima “vítima”:

[...] ele imediatamente apresentou indícios – que despertaram em nós uma espécie de furor – de que estava pronto para fazer de Vanessa sua próxima vítima. Quando ele estivesse triste, dizia ele, ela devia ficar triste também; quando ele estava zangado, como ficava sempre que ela lhe pedia um cheque, ela devia chorar; em vez disso, ela se plantava diante dele como uma pedra. Uma moça de personalidade não podia tolerar esse tipo de discurso, e, quando ela o associou a outras palavras da mesma natureza, dirigidas à irmã recém-falecida, e até à mãe, não foi de estranhar que uma raiva inflexível se apossasse dela. Nós fizemos dele o símbolo de tudo o que

34 “Mr Leslie Stephen whose immense literary [sic] powers are well known is now the President of the London library which as Lord Tennyson was before him and Carlyle [sic] was before Tennyson is justly esteemed a great honour”.

odiávamos na vida; ele era o tirano que, com um egoísmo inconcebível, tinha substituído a beleza e a alegria das mortas pela feiura e pela tristeza (WOOLF, 1986, p. 66).

Se muitas vezes em suas memórias Woolf se compara a um “macaquinho” preso em uma jaula que se chamava nº 22 de Hyde Park Gate, seu pai se configurava, então, como uma espécie de “leão rabugento, zangado”. Seus sentimentos oscilavam constantemente entre a admiração pelo pai intelectual, cuja carreira era a mesma que almejava seguir, e o homem autoritário e intransigente da vida doméstica:

[...] vejo Leslie Stephen, o agnóstico atlético; alegre, cordial; sempre exaltando a razão e a coragem; e menosprezando o sentimentalismo e a indecisão. [...] Eu admiro [...] esse Leslie Stephen; e ultimamente, o tenho invejado às vezes. [...] muitas vezes entra uma afeição por ele, não de uma filha mas de uma leitora; por sua coragem, sua simplicidade, por sua força e imperturbabilidade, e seu desprezo pelas aparências. [...] mas, quando [Va]Nessa e eu herdamos a direção da casa, eu não conhecia nem um pouco o pai sociável [...]. Era a mesma coisa que estar trancada na jaula com uma fera. Suponhamos que eu, aos 15 anos, fosse um macaquinho agitado e barulhento, o tempo todo cuspidando ou quebrando nozes e atirando cascas para todo o lado, fazendo caretas, pulando para os cantos escuros, e então atravessando, entusiasmado, a jaula de um lado para o outro, pendurado nas barras, e que ele fosse o leão perigoso, taciturno, de andar compassado; um leão rabugento, zangado e ferido; subitamente feroz, em seguida muito humilde, depois imponente (WOOLF, 1986, p. 134).

Essa mistura de sentimentos antagônicos para com a figura paterna pode ser observada, por exemplo, nas emoções ambivalentes que a personagem Cam sente em relação ao Sr. Ramsay,

quando ela juntamente com James, tal como ocorrera com Virginia e Adrian em 1892, finalmente realizam sua viagem até o farol, dez anos após a morte da Sra. Ramsay:

Pois ninguém a atraía mais; achava lindas suas mãos, e seus pés, sua voz, e o que dizia, sua pressa, seu humor, e sua excêntrica, sua paixão, o seu modo de dizer abertamente, diante de todo mundo: Perecemos isolados, e seu modo de ser distanciado. (Abrira o livro). Mas o que continuava intolerável - pensou, sentada muito ereta e vendo o filho de Macalister arrancar o anzol das guelras de um outro peixe – eram a cegueira e a tirania crassas que envenenavam sua infância e lhe despertavam revoltas amargas, tanto que até hoje acordava no meio da noite tremendo de ódio, lembrando alguma de suas ordens, alguma de suas insolências: “Faça isso”, “Faça aquilo”; seu modo de dominá-la: “Faça o que lhe digo” (WOOLF, 1982, p. 172).

Durante a jornada de barco, Cam constantemente fita seu pai admirando-o por seu intelecto e imponência, mas logo tenta se corrigir para que James não notasse sua expressão de orgulho, já que aquele mesmo homem também representava em si a feição da tirania, do autoritarismo, da inflexibilidade em respeito à educação de seus filhos, pois “nunca interferia em alguma coisa ou se pronunciava de modo a dar um pouco de prazer a qualquer mortal, e muito menos a seus filhos, que, desde a infância ficavam sabendo que a vida é árdua” (WOOLF, 1982, p. 10). O primeiro título, como já dissemos, para esse novo romance fora *The Old Man*, uma referência direta a imagem austera de Leslie Stephen, especialmente durante seus últimos anos de vida. A priori, o livro seria como uma tentativa de Woolf em compreendê-lo, de resgatá-lo de sua memória para que, deste modo, pudesse confidenciar a si mesma o que verdadeiramente sentia por seu pai.

Anos mais tarde, em meados de 1939, quando tentava escrever a parte final de “Um esboço do passado”, Woolf decide então ler Sigmund Freud (1856 – 1939), com quem se encontrara em janeiro daquele mesmo ano, episódio este em que ele teria lhe oferecido uma flor de narciso como presente. No registro de seu diário de 02 de dezembro de 1939, Virginia comenta que sua decisão em ler Freud tinha como propósito clarear sua visão acerca daquele fantasma que por tantos anos lhe havia perseguido e atormentado seus pensamentos: “Comecei a ler Freud a noite passada; para ampliar a circunferência, para dar à minha mente uma visão mais ampla: para torná-la objetiva; trazê-la à tona. E assim vencer o estreitamento da idade” (WOOLF, 1985, p. 248, tradução nossa)³⁵. É a partir de sua leitura que a autora entra em contato com a ideia de “ambivalência” freudiana e de seu dualismo pulsional, conceitos estes que irão ajudá-la a delinear com maior nitidez seus sentimentos no tocante à figura paterna:

Estou muito mais próxima, agora, da idade dele do que da minha naquela época. Mas será que o ‘entendo’ melhor, então? Ou apenas atrapalhei a visão daquela relação muito importante, e não conseguirei descrevê-la nem do ângulo dele nem do meu? Vejo-o hoje de longe; e não à minha frente. [...] em *To the Lighthouse* também apaguei muito da lembrança dele. No entanto, ele também me obcecou durante anos. Até colocar tudo para fora num texto escrito, eu me pegava falando sozinha; discutindo com ele; esbravejando com ele; dizendo para mim mesma tudo o que nunca disse para ele. [...] Somente no outro dia, quando li Freud pela primeira vez, foi que descobri que esse violento conflito de amor e ódio é um sentimento comum; e é chamado de ambivalência (WOOLF, 1986, p. 125).

35 “Began reading Freud last night; to enlarge the circumference, to give my brain a wider scope: to make it objective; to get outside. Thus defeat the shrinkage of age”.

Sua busca por seu pai, no entanto, também se configura como uma procura por sua infância perdida, por aqueles anos felizes em que viveu ao lado de seus pais e irmãos, em uma realidade idílica e passageira que chegou ao fim abruptamente devido à morte de sua mãe em maio de 1895, abrindo, assim, caminho para uma nova realidade, repleta de tragédias, mortes e solidão.

E o que resta, então? Somente a ausência e o vazio

Quando nos defrontamos, por exemplo, com a leitura da primeira cena de seu romance *O quarto de Jacob*, publicado em 1922, encontramos uma mulher, já não mais tão jovem, sentada na praia e escrevendo uma carta enquanto seus filhos pequenos brincam. O cenário é belo e repleto de luz, tal como a imagem que Woolf lembra de seus dias de infância. O céu, a praia, o sol, as ondas, tudo parece compor um quadro perfeito, capaz de traduzir o instante, de captar talvez aquilo que possamos definir como felicidade. A mulher, a Sra. Flanders, mãe do protagonista, é parte fundamental daquela composição. Logo atrás, um pintor usando um chapéu panamá tenta assimilar toda aquela profusão de luz e cores. Contudo, quase sem percebermos, um tom sombrio e lúgubre se interpõe à pintura, como que nos revelasse um presságio sinistro de que, no meio de toda aquela luz, a morte parecia estar caminhando à espreita:

‘Scarborough’ escreveu a Sra. Flanders no envelope, passando debaixo uma linha audaciosa; era sua cidade natal; o centro do universo. Mas, e o selo? Esquadrinhou a bolsa; depois virou-a de boca para baixo; finalmente remexeu em seu regaço, tudo isso tão vigorosamente que Charles Steele, de chapéu panamá, suspendeu no ar seu pincel de pintor. Ele tremia como a antena de um inseto irritadíssimo. Lá estava aquela mulher se movendo – ia até mesmo levantar – para o diabo com

ela! Steele deu à tela um rápido toque negro-violeta. A paisagem pedia-a. Estava pálida demais – cinzas diluindo-se em lavandas, e uma estrela ou gaivota suspensa ao acaso – pálida demais [...] Steele franziu a testa; mas ficou contente com o efeito do negro – era exatamente *aquela* nota que dava unidade ao resto, e assim, tendo encontrado a tonalidade certa, olhou para cima e viu com horror uma nuvem negra sobre a baía (WOOLF, 1980, p. 07).

Diante de Betty Flanders, um pouco afastado da costa, encontrava-se um farol, que parecia observar aquela figura solitária e triste de uma mulher viúva, com dois filhos pequenos para cuidar – Jacob e Archer. Jacob, o filho mais novo, nas primeiras linhas do romance, está ausente. Sua mãe pede para que Archer vá procurá-lo entre os rochedos. Como o farol que observa fixamente a Sra. Flanders, também vamos observando aquela busca por Jacob, quando, finalmente, o encontramos mais à frente, entretido na perseguição de um caranguejo de casca opalina. Ao alcançá-lo, Jacob tem a impressão de ver ao longe dois rostos vermelhos, de um homem e de uma mulher enormes, parados junto às ondas e enegrecidos pelo sol que já começava a se pôr. Perdido e sozinho, Jacob, por um instante, acredita que um daqueles corpos era o de sua *nanny* e, então, decide chama-la desoladamente, mas percebe, por fim, que aquela gigantesca massa não passava de uma grande rocha.

Atônito, Jacob encontra, entre paus e folhas, debaixo de um coral, a carcaça de um animal, provavelmente de uma ovelha. Em uma referência direta à tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare (1554 – 1616), vemos o pequeno Jacob segurar a caveira daquele animal, curioso e enlevado por um mistério que não conseguia compreender. O que seria tudo aquilo? Um sinal? Um anúncio do que viria a acontecer? O narrador ao se referir à pobre Sra.

Flanders chorando, afirma que toda a paisagem ao seu redor, incluindo o farol vigilante, parecia estremecer em consonância com sua angústia: “a baía inteira oscilou; o farol cambaleou, e ela teve a ilusão de que o mastro do pequeno iate do Sr. Conner se inclinava, como uma vela de cera ao sol” (WOOLF, 1980, p. 05). Pressentindo que algo não estava certo, a Sra. Flanders levanta-se e decide ela mesma procurar por Jacob. Depois de alguns instantes, ela o encontra se deparando com a cena tenebrosa de seu pequeno Jacob, daquela criança inocente, segurando em seus braços a caveira de um animal:

– Lá está ele! – gritou a Sra. Flanders, rodeando o rochedo e por alguns segundos cobrindo todo o espaço da praia. – O que está segurando aí? Largue isso, Jacob! Largue agora, já! É uma coisa medonha, eu sei. Por que não ficou conosco? Vocês dois, venham – e ela virou-se, segurando Archer com uma das mãos, tentando com a outra pegar o braço de Jacob. Ele, porém, se agachou e pegou do chão o maxilar da ovelha, que estava solto (WOOLF, 1980, p. 09).

Naquela mesma costa, mas agora longe da densidade nebulosa da ficção, a pequena Virginia, no mesmo passeio em que fora com seu irmão mais velho e seus amigos Basil e Hilary, encontrou em meio aos rochedos o corpo esfaçalhado de um pássaro. Como viera parar ali? Como morrera e por que morrera de forma tão horripilante? Fascinada com aquela cena, a jovem criança, ainda inocente e alheia de toda a verdade, vê-se então diante da morte, de sua linguagem simbólica e emblemática. Sua infância, até aquele instante, estava abarrotada de luz, de alegria, de risos soltos, porém uma mancha sinistra insistia em se anunciar em meio àquela visão paradisíaca, transformando e ressignificando, assim, toda a paisagem.

Dez anos depois da morte de sua mãe, em meados de 1905, Virginia e seus irmãos decidem ir mais uma vez até St. Ives, revisitar a casa que há anos já não mais frequentavam. Suas esperanças residiam em sentir novamente, mesmo que por breves instantes, aquele frescor da infância, o calor daquele local que tanto os fizera felizes e, principalmente, ouvir mais uma vez a voz daquela cuja ausência doía-lhes tanto:

Estava anoitecendo quando chegamos, de modo que ainda parecia haver um véu entre nós & a realidade. Podíamos imaginar que estávamos seguindo o caminho para casa pela estrada elevada depois de um longo dia fora, & que, quando alcançássemos o portão de Talland House, deveríamos empurrá-lo, & nos encontraríamos em terreno familiar mais uma vez. Mesmo na escuridão, nos atrevíamos em nutrir esta nossa fantasia o mais longe que pudéssemos; [...] Lá estava a casa, com suas duas janelas iluminadas; lá no terraço estavam os jarros de pedra, próximo ao banco de flores altas; tudo, como pudemos ver estava como havíamos deixado [...]. Porém, como bem o sabíamos, não podíamos ir mais adiante, se avançássemos o encanto seria quebrado. As luzes não eram nossas luzes; as vozes eram as vozes de estranhos. Nos pendurávamos como fantasmas na sombra da cerca, & ao som de passos retornamos (WOOLF, 1990, p. 282, tradução nossa)³⁶.

36 "It was dusk when we came, so that there still seemed to be a film between us & the reality. We could fancy that we were but coming home along the high road after some long day's outing, & that when we reached the gate at Talland House, we should thrust it open, & find ourselves among the familiar sights again. In the dark, indeed, we made bold to humour this fancy of ours further than we had a right to; we passed through the gate, groped stealthily but with sure feet up the carriage drive, mounted the little flight of rough steps, & peered through a chink in the escalonia [sic] hedge. There was the house, with its two lighted windows; there on the terrace were the stone urns, against the bank of tall flowers; all, so far as we could see was as though we had but left [...]. But yet, as we knew well, we could go no further; if we advanced the spell was broken. The lights were not our lights; the voices were the voices of strangers. We hung there like ghosts in the shade of the hedge, & at the sound of footsteps we turned away".

Esta cena servirá de base para a construção de “O tempo passa”, segunda parte de *Passeio ao farol*, na qual vemos que a casa de veraneio dos Ramsays já se encontrava, não ocupada por outros inquilinos, mas vazia e deteriorada, dez anos depois da morte repentina da Sra. Ramsay:

Assim, com todas as luzes apagadas, a lua escondida e uma fina chuva tamborilando no telhado, desabou um temporal de infinita escuridão. Parecia que nada sobreviveria a essa enchente, a essa profusa escuridão que, insinuando-se pelas fendas e fechaduras, esgueirando-se pelas venezianas, entrava nos quartos, e engolia aqui uma bacia e um cântaro, adiante um vaso de dalias vermelhas e amarelas ou as quinas retas e a massa sólida de uma cômoda. Mas a densa penumbra não atingira apenas a mobília. Quase nada restava de corpo ou de espírito que permitisse afirmar: “É ele” ou “é ela”. Por vezes, alguém erguia a mão para agarrar algo ou afastar algum empecilho do caminho, ou resmungava, ou ria alto – como se compartilhasse um dito engraçado com o vazio (WOOLF, 1982, p. 127-8).

Como podemos observar, para Virginia Woolf, sua ficção configura-se como uma reverberação de sua própria vida, mas não no sentido de reproduzir meramente os acontecimentos em si, como talvez possa nos parecer. Sua busca não é pelo fato, pelo episódio, mas sim pelas impressões, pelo choque, pelas marcas que deixam em nossa mente. A ficção, segundo a autora, é como o espelho no qual vemos refletida nossa imagem, um espelho capaz de nos colocar diante de nós mesmos, de nossos vários “eus” escondidos nas regiões mais sombrias e ocultas de nosso ser. Com isso percebemos que sua ficção foi uma busca não só por si mesma e como pelos outros que também contribuem na construção desse indivíduo. Em suma, sua ficção foi uma tentativa de descobrir seu rosto, seja ele o “verdadeiro” ou não, escondido por debaixo da máscara que tantas vezes usara para se esconder do mundo.

Abstract: This paper aims at discussing briefly how the English writer Virginia Woolf reconstitutes from her fiction memories and past experiences, particularly concerning her childhood spent in her parents' summer house in St. Ives, on the Cornwall coast. This house called Talland House along with the Godrevy Lighthouse provide a basis for the development of narratives such as *To the Lighthouse* (1927) and *Jacob's Room* (1922) which represent themselves as a resignification not only of her happy childhood moments as well as of the series of tragedies and deaths the author had faced over her youth.

Kew-words: Virginia Woolf. Childhood. Talland House. Autobiographical fiction.

Referências

LOWE, Gill. "Introduction". In: WOOLF, Virginia; BELL, Vanessa; STEPHEN, Thoby. **Hyde Park Gate News** – The Stephen Family Newspaper. Londres: Hesperus Press, 2005.

WOOLF, Virginia et al. **Hyde Park Gate News** – The Stephen Family Newspaper. Londres: Hesperus Press, 2005.

WOOLF, Virginia. **A Passionate Apprentice**: the early journals (1897 - 1909). Londres: Harcourt Brace & Company, 1990.

WOOLF, Virginia. **Momentos de vida**. Tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOOLF, Virginia. **Passeio ao farol**. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

WOOLF, Virginia. **The Diary of Virginia Woolf (1936 - 1941)**. Volume V. Londres: Harcourt Brace & Company, 1985.

A VIDA EM “EXPLOSÕES DE SIGNIFICADOS”³⁷: URBANO TAVARES RODRIGUES (1923-2013)

Keila Vieira de Sousa

(Universidade de Coimbra)³⁸

Resumo:

Este artigo aborda imagens esparsas da vida de Urbano Tavares Rodrigues a partir de *Nenhuma Vida* (2013), romance em que o escritor denuncia as transformações sociais e a crise econômica sofridas pela sociedade portuguesa depois da Revolução dos Cravos, movimento que sinaliza o fim do regime político ditatorial construído por António de Oliveira Salazar (1889-1970). O objetivo é relacionar vida e ficção a fim de compreender aspectos ligados ao ideal de Literatura ambicionado pelo escritor português.

Palavras-chave: *Nenhuma Vida*. Urbano Tavares Rodrigues. Literatura Portuguesa. Formação.

37 Indagado sobre qual seria o sentido da vida, o físico italiano Carlo Rovelli, responde: “A vida é uma explosão de significados.” In: <https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2021/05/o-tempo-nao-existe-diz-fisico-italiano-carlo-rovelli-considerado-novo-stephen-hawking.html> (consulta em 23/05/2021)

38 Para Kalina Vieira de Souza, antes do vento soprar.

Depois, pusera-se a refazer a vida passada, talvez para não estar tão só e povoar os próprios pensamentos.

(Maria Judite de Carvalho, “**A menina Arminda**”, 2018, p.83)

Introdução

Nenhuma Vida (2013), romance de Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013) “concluído semanas antes de falecer a 9 de Agosto de 2013, em Lisboa” (RODRIGUES, 2013, p. 2), traz para a ficção um panorama de quase quatro décadas da sociedade portuguesa após a Revolução dos Cravos³⁹. Paradoxalmente, para um leitor interessado em conhecer a obra do escritor português, é neste “romance breve”, como esclarece o subtítulo, que se compreenderá uma síntese de sua escritura, porque nos parece que, tal qual a citação que abre esse ensaio, ao lembrar a “vida passada” para fugir da solidão e, quiçá, compreender o presente, quis também Urbano Tavares ratificar nesta “última ficção” a forma como entendeu a literatura, ou seja, espaço de aprendizado, de encontro consigo mesmo: “A arte serve para conhecer o mundo. Nem todos se dão conta de que, ao fim e ao cabo, o individual e o geral são a mesma coisa. Quem escreve, fá-lo sempre para atingir o próprio ser.” (RODRIGUES, 2011, 35-36)

A arte exerceu na vida de Urbano Tavares Rodrigues, desde os primeiros textos que escreveu ainda na adolescência, fascínio e responsabilidade, porque era espaço para invenção e, mais ainda, meio de promover reflexão e possíveis diálogos em sociedade. Assim, que pensava “atingir” Urbano Tavares ao escrever *Nenhuma Vida*? Que recordações e vivências estão presentes

39 Também conhecida como Revolução de 25 de Abril (1974) que pôs fim à ditadura.

nas entrelinhas desse romance que podem ser lidas como o “último” grito de resistência? Não é um romance autobiográfico, como se pode eventualmente vir a pensar. O escritor português não se deixa identificar por um personagem porque está diluído. Silenciosamente diluído no narrador, nas ações, no espaço-tempo, nas personagens e transfigura-se a cada página lida, sendo um e vários ao mesmo instante.

Essa presença multifacetada é construída através de passagens por vezes sutis no romance que remetem à vida de Urbano Tavares, como por exemplo, a presença da região do Alentejo na vida dos personagens Lela e João Pedro, seguida da partida para Lisboa, tal qual o escritor quando criança: “... a infância passou-se num monte a cerca de quatro quilómetros de Moura, à beira do rio Ardila.” (LETRIA, 2013, p. 27); “A minha vinda para Lisboa dá-se quando eu tenho que entrar para o liceu.” (LETRIA, 2013, p. 35). Ou ainda, as prisões, as viagens, o contato com diversas culturas do personagem Tiago Manuel.

Dessa forma, a narrativa ágil serve para o (re)encontro entre o homem de quase noventa anos e a vida. Não é somente um texto de despedida, mas de saudade e agradecimento:

Escrevi apaixonadamente este curto romance num Verão bastante fresco, pouco antes de fazer noventa anos. Escrevi-o com amor à palavra e à invenção verbal de toda a minha obra. É um texto algumas vezes duro e agressivo, mas onde também têm cabimento a ternura e o amor, que são o esplendor da vida.

[...]

Daqui me vou despedindo, pouco a pouco, lutando com a minha angústia e vencendo-a, dizendo um maravilhado adeus à água fresca do mar e dos rios onde nadei, ao perfume das flores e das crianças, e à beleza das mulheres.

(RODRIGUES, 2013, p.13-14.)

É através deste romance “duro e agressivo”, porque trata das relações humanas dentro de um contexto sociocultural conturbado, que se pode vislumbrar alguns valores éticos e sociais presentes na trajetória literária do escritor. Embora as questões políticas sejam notórias ao longo do enredo, como o escritor já anunciava no prefácio da obra, “Quem escrever bem de verdade pode abordar, sem cair na mediocridade, questões sociais e políticas e inclusive a gesta épica da luta pelo socialismo e pelo comunismo.” (RODRIGUES, 2013, p. 13), buscaremos identificar algumas imagens da formação humana de Urbano Tavares Rodrigues e interligá-las aos significados e à influência que tiveram, mesmo que seja parcialmente, no seu projeto de Literatura exemplificado aqui por *Nenhuma Vida*.

2 “refazer a vida passada”

É tão pessoal, tão único, o princípio que age em nós quando escrevemos, e que cria gradativamente nossa obra, que na mesma geração os espíritos da mesma espécie, da mesma família, da mesma cultura, da mesma inspiração, do mesmo meio, da mesma condição, tomam a pena para escrever quase que da mesma maneira a mesma coisa e cada um acrescenta o floreio particular que só a ele pertence, e que faz da mesma coisa uma coisa totalmente nova, onde todas as proporções das qualidades dos outros são deslocadas.

(Marcel Proust, **Contre Sainte-Beuve**, 1988, p.142)

Em que circunstâncias o escritor, como afirma Proust, consegue mostrar o seu “floreio particular”? E, ainda que escreva da “mesma maneira” daqueles de sua geração, abordando muitas vezes temáticas idênticas, de que recursos faz uso para que a sua obra

obtenha destaque em meio a tantas outras? No caso de Urbano Tavares Rodrigues, sobressai um olhar apurado para o humano, para as aflições mais sutis do cotidiano, fruto de uma sensibilidade que foi aprimorada ao longo dos anos: “Só comecei a tomar consciência da realidade social aí pelos 8 ou 9 anos. Então comecei a dar-me conta das desigualdades horríveis, da miséria, da violência da Guarda Republicana na repressão de coisas tão incríveis como o roubo de um molho de lenha.” (LETRIA, 2013, p. 28)

Dessa forma, as disparidades sociais, a luta de classes, as questões políticas e econômicas que vivenciou ao longo dos anos e que se traduzem neste primeiro encontro com a realidade, ou seja, o roubo de um molho de lenha e a prisão de um homem, conduzem-no à percepção da desigualdade e, ao mesmo tempo, de responsabilidade social: “Eu tentava evitar que eles levassem um homem preso por causa disso, mas eles levaram-no à mesma, e então comecei a tomar consciência de uma certa realidade muito dura e injusta e a sentir um grande desejo, sendo eu ainda católico, de fraternidade e igualdade.” (LETRIA, 2013, p. 28)

A dinamicidade e a complexidade da vida são transpostas para a ficção a fim de dar a conhecer, também, os desequilíbrios sociais; uma intenção que se manifesta nos seus primeiros exercícios com a língua: “Curiosamente, duas linhas quase opostas começavam e desenhar-se nesses meus primeiros textos ingênuos: a do encantamento perante à vida e a natureza e a da revolta ou, para ser mais exacto, da indignação face à injustiça que me rodeava.”(RODRIGUES, 2011, p. 10). Em *Nenhuma Vida*, o impacto desses dois direcionamentos, encantamento e indignação, são observados desde o início da narrativa ao revelar o amor entre as personagens Lela, filha do “grande agrário” Alcides Caimão Proença, e José Pedro, “um trabalhador que conduzia

um tractor nas lides da lavoura” (RODRIGUES, 2013, p. 16); juntos vivem a Revolução dos Cravos e veem o poder e a vida de Alcides Proença se esvaír pelas mãos dos camponeses sequiosos da Reforma Agrária e incentivados pelos movimentos populares.

A narrativa, a partir desse contexto tumultuado, passa a ser os desdobramentos do pós 25 de Abril na vida de Lela e José Pedro que, como tantos outros portugueses, decidiram tentar a vida no exterior, entre a Inglaterra e a França, fugindo da recessão: “José Pedro, estou farta deste país de merda. Despedi-me da porra da empresa onde só via os patrões fazerem canalhices. E se fôssemos para Inglaterra, onde se ganha facilmente bom dinheiro?” (RODRIGUES, 2013, p. 27) Os personagens passam um período fora, tendo residido a maior parte dos anos em França, até que o filho, Tiago Manuel, bem-sucedido nos negócios, “Apercebeu-se de que os pais sentiam muito a nostalgia do seu Portugal, que também não ia nada bem, e decidiu-se a comprar-lhes lá uma pequena moradia, com jardim, muita luz, flores, um pequeno paraíso” (RODRIGUES, 2013, p. 38)

Sem nos determos muito às categorias narrativas do romance em estudo, cabe-nos apontar que o enredo, para além da história de Lela - José Pedro - Tiago Manuel, tem nas mudanças políticas entre dois séculos, final do XX e início do XXI, sua denúncia mais evidente. É precisamente essa tensão existencial perante um mundo em transformação, sujeito não apenas aos confrontos e problemáticas do próprio sistema, mas também aos valores humanos, que irão aproximar a personagem Tiago Manuel, do cidadão Urbano Tavares Rodrigues. Um *alter ego*? Muito provavelmente. Se compreendemos esse artifício literário como uma forma do escritor se revelar de forma indireta, pois o outro (*alter*) eu (*ego*) que se manifesta também passa por situações semelhantes e tem um discurso emparelhado com a do seu criador.

Todavia, não se pode afirmar que o *alter ego* se revele em todas as situações vivenciadas por Tiago Manuel como as constantes viagens, mulheres, amores dramáticos e o final melancólico e poético. No entanto, está nitidamente presente na forma como o personagem real e o ficcional demarcaram e enfrentaram sua posição em sociedade: o personagem real foi “Um homem que após a libertadora madrugada de Abril, e movido por um profundo sentimento de abnegação, se despojou da sua riqueza pessoal em nome dos ideais que sempre defendeu, entregando o seu latifúndio a quem o trabalhava. Coerência que de resto, o acompanhou até ao último suspiro.” (MENINO, 2015, p. 9); o outro, também via com indignação esse novo mundo:

Entretanto o mundo transformava-se.

Soçobrava a União Soviética, vítima dos seus muitos erros e da corrupção instalada, e também da hábil e insidiosa intriga americana.

E o novo mundo que ele via instalar-se, oportunista e cruel, ultraliberal e neofascista, repugnava-o.

Nunca fora político, como se costuma dizer, mas sentia agora a necessidade de agir de algum modo contra esse empório dos bancos, que instituía o dinheiro como supremo valor e se borrifava para a honra, a dignidade, essas virtudes de outro tempo.

[...]

Tiago Manuel viu tudo isso de perto, por vezes na primeira linha dos manifestantes e o seu asco aos (des)governantes cresceu, na medida em que foi tomando conhecimento das tortuosas e sujas negociatas que se escondiam por tras do discurso neoliberal. (RODRIGUES, 2013, p. 37; 39)

Para Dominique Maingueneau, “a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma da vida.”

(MAINGUENEAU, 2001, p. 47), ou seja, a vida do escritor não tem que está obrigatoriedade nos textos que ele escreve, afinal nem tudo é autobiografia. No entanto, a escrita só se realiza se houver vida nela, porque a criação não se dá de forma isolada, existem sempre forças a atuarem na sua concepção. No caso de Urbano Tavares Rodrigues, afastado do ensino na Universidade de Lisboa durante o período da ditadura, residente por um tempo em França onde manteve contato com outros escritores e pensadores, numa Europa em transição, será a força dessas experiências que irão marcar a forma como conduziu seu ideal de Literatura; pois buscou, sempre que possível, a coerência tanto na sua trajetória de vida quanto no seu discurso literário, já que essa conjunção era a maneira que via em legitimar seu papel de escritor e cidadão.

Antonio Candido alerta para esse papel social do escritor que demonstra comprometimento com a arte criada e engajamento com o público, algo que Urbano Tavares soube administrar:

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CANDIDO, 2000, p. 74)

Na trajetória de vida, como afirmou Hortênsia Menino, ce-
deu suas terras às pessoas que nelas trabalharam e exemplificou
em atos concretos sua defesa ficcional pela dignidade humana,
pela liberdade de expressão de cada um, “Nunca fiz discriminação

política mesmo que me aparecesse um aluno de direita e que exprimisse ideias de direita porque as ideias representam sempre a visão de mundo.” (LETRIA, 2013, p. 94)

3 “povoar os próprios pensamentos”

As passagens esparsas apontadas neste artigo são sugestões de caminhos a quem deseje se aprofundar na fortuna literária de Urbano Tavares Rodrigues e perceber a força criadora. Por certo que outras temáticas podem ser vislumbradas ao longo das nossas observações, especialmente as questões políticas, pois como observou Maria de Lourdes Netto Simões, ao analisar os vinte e cinco anos da Revolução de 25 de Abril de 1974, o afastamento temporal contribui para um “relato sereno e reflexivo” porque “as reflexões sobre o fato, já distante, oportunizam o amadurecimento do autor.” (SIMÕES, 2021, p. 4-5). Além disso, como afirma Carlos Reis,

Sempre atenta às injunções sociais e às contradições da vida contemporânea que não raro conduzem à dissolução da dignidade humana, a ficção de Urbano Tavares Rodrigues não perde nunca de vista aquela que, conforme tem sido notado, constitui uma tensão estruturante de toda a sua obra: a tensão entre Eros e Thanatos. A corrupção, a erosão do tempo, a alienação e seus avatares numa sociedade em crise de valores, as novas vivências coletivas que a Revolução de Abril veio permitir são, em conjugação com aquela tensão, alguns dos grandes sentidos cultivados por uma ficção claramente renovada nos últimos vinte anos; (REIS, 2004, p. 20)

Por esta razão, preferiu-se em *Nenhuma Vida* enfatizar os aspectos relacionados à “dignidade humana” de Urbano Tavares Rodrigues, porque a ficção é uma maneira de exercitar possíveis e

variáveis respostas para questões que, conscientes ou não, remetem a uma expansão das percepções e projeções da estreita relação passado-futuro. Afinal, como salientou o próprio escritor,

O mais importante não será o escritor dizer *sim* ou *não mas* decifrar o futuro que está já escrito no passado e no presente. O que no discurso o escritor projecta inadvertidamente do seu eu profundo, o que da sua subconsciência extrai e se encaixa nos mitos do inconsciente colectivo (premonição, lampejo, vidência) está sempre numa, ao menos, das linhas de descoberta e de transformação revolucionária. Não há dúvida de que escrever é sempre um modo de acção. Em certa medida, toda a literatura é romance (fabulação), como todo o grande romance é poesia e epopéia (revolução). (RODRIGUES, 2011, p. 14)

Assim, a vida que não existe (*Nenhuma Vida*) desabrocha e se revela a cada leitura, aos novos recomeços impulsionados pela análise literária e, talvez, pela própria vida do escritor que soube transpor para a Literatura os sentidos da sua existência depositando-os numa caixa e transformando-os em matéria de ficção. Entretanto, ao contrário da caixa de Pandora, não é a Esperança o sentimento derradeiro. Na caixa de Urbano Tavares Rodrigues o que resta é a vida, porque o sentido da vida era para o escritor aquilo que definiu o físico italiano Carlo Rovelli (2021), uma “rica combinação de necessidades, desejos, aspirações, ambições, ideais, paixões, amor e entusiasmo, que surgem em várias medidas e em diferentes versões naturalmente de dentro de nós. A vida é uma explosão de significado.” E através destes significados múltiplos é que a Arte de Urbano Tavares se expande, ganha contornos atemporais e chega ao século XXI, tornando-no, como o personagem Tiago Manuel, “a figura lendária do seu Alentejo” e “da Lisboa que tanto amou e até por essa Europa das suas lutas” (RODRIGUES, 2013, p. 71).

Astratto: Questo articolo affronta immagini sparse della vita di Urbano Tavares Rodrigues da *Nenhuma Vida* (2013), romanzo in cui lo scrittore denuncia e cambiamenti sociali e la crisi economica subiti dalla società portoghese dopo la Rivoluzione de 25 de Aprile, movimento che segna la fine del regime politico costruito da Antonio de Oliveira Salazar (1889-1970). L'obiettivo è quello di mettere in relazione vita e finzione per comprendere aspetti legati all'ideale di Letteratura aspirato dallo scrittore portoghese.

Parole Chiave: *Nenhuma Vida*. Urbano Tavares Rodrigues. Letteratura portoghese. Formazione.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Estudos de Teoria e História Literária. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Maria Judite. "A menina Arminda". In: **Obras Completas**. V. 1. Lisboa: Minotauro, 1998, p.81-89.

LETRIA, José Jorge. **Urbano Tavares Rodrigues: O livro aberto de uma vida ímpar** - Diálogo com José Jorge Letria. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENINO, Hortênsia. Abertura. In: RAPOSO, Eduardo M. (coord.). **Urbano, o eterno sedutor: homenagem de Montemor-o-Novo**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2015.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

REIS, Carlos. "A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século." In: **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v.8, n.15, p.15-45, 2º sem. 2004.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **A Natureza do Ato Criador**. Lisboa: INCM, 2011

RODRIGUES, Urbano Tavares.. **Nenhuma Vida**. Alfragide: Dom Quixote, 2013.

ROVELLI, Carlo. “O tempo não existe diz físico italiano Carlo Rovelli considerado novo Stephen Hawking.” In: <https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2021/05/o-tempo-nao-existe-diz-fisico-italiano-carlo-rovelli-considerado-novo-stephen-hawking.html> (consulta em 23/05/2021)

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. “*O 25 de Abril, revisitado.*” In: <http://www.uesc.br/icer/artigos/tica1025abril.pdf> (consulta em 12/06/2021)

VIDA, FICÇÃO E MEMÓRIA EM *CONTRA MIM*, DE VALTER HUGO MÃE

Karine Costa Miranda

(UFC)

Resumo:

Compreender a relação entre memória e autor implica conhecer o que de fato é o autor, como ele se constrói e se desconstrói na sua própria escritura diante da competência em dar sentido e significação à sua produção. Tendo como objeto deste estudo a obra *Contra mim* (2020), do escritor contemporâneo português Valter Hugo Mãe, este artigo demonstra a singularidade do autor expressa no texto por meio da seleção de memórias que o construiu. O escritor recupera a infância e parte da adolescência, tornando-as temas de sua literatura, reunindo elementos autobiográficos que se apresentam em sequenciamento de modo reflexivo e sincero com a sua própria história.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe. Autor. Vida. Ficção. Memória.

A própria gênese de Valter Hugo Mãe

“O ponto de origem não é o suficiente para que a memória possa organizar as representações identitárias” (CANDAU, 2019, p. 98), afinal, é preciso trilhar um eixo temporal, marcado por acontecimentos. Dessa forma, cada memória é como um “museu de acontecimentos” que representam marcos de uma trajetória individual ou coletiva.

Tendo em vista essa perspectiva de representação de um percurso memorialístico, a obra *Contra mim* (2020), do escritor contemporâneo português Valter Hugo Mãe, pode ser compreendida a partir da singularidade do autor que apresenta uma seleção de memórias que o construiu, perfazendo a própria gênese e narrando momentos que se constituíram como fundamentais para a sua maturidade artística. Desse modo, compreender essa relação entre memória e autor constitui-se como objetivo central deste estudo.

O livro pode ser considerado como “o mais pessoal” do escritor português, uma vez que reúne passagens de sua infância e adolescência, organizadas em uma espécie de autoficção da memória. Em um ano de isolamento e introspecção como foi 2020, Hugo Mãe olha para dentro de si e compartilha os episódios de sua vida por meio de conversa íntima, com a linguagem da crônica e elementos autobiográficos que são apresentados em sequenciamento, veiculados por linguagem de períodos curtos e compostos de capítulos também curtos, repletos de reflexões e fiéis à sua história de vida.

Em um dos tópicos que compõem as “Notas do autor”, Hugo Mãe revela que:

A reconstrução de cada episódio, ainda assim deixando algum sentido fragmentário nos textos, que são verdadeiramente

notas que esporadicamente tomei, teve um impacto inusitado. A meditação suscitada pela escrita oferece nitidez aos instantes onde preponderam as decisões mais endêmicas e modeladoras de todas. A observação nítida desses acontecimentos, exposta a emoção que os acompanhou, é, ao menos para mim, que sou o objecto inventado por esta infância, algo de valor incalculável. Como se a despesa emotiva que me tornei pudesse verificar nas suas contas o momento da encomenda para certo gasto, para meus compromissos ou convicções (MÃE, 2020, p. 252).

Assim, a cada capítulo, é possível (re)conhecer um pouco mais do universo do autor e suas relações com: os pais, o irmão morto antes de ele nascer, a história recente de Portugal, a vizinhança, os bichos, o próprio corpo e as descobertas. *Contra mim* desnuda a literatura sensível de Hugo Mãe a partir das narrativas de uma criança curiosa que aprende a ler as sensações do mundo buscando sempre as palavras exatas para descrevê-las.

A escrita de si: as memórias de Hugo Mãe

Valter Hugo Mãe é conhecido pela crítica por escrever romances que apresentam potência afetiva e uma prosa poética que encanta e emociona. A escrita do autor é caracterizada por uma forte densidade lírica. Segundo António Ferreira, em seu estudo sobre a prosa do escritor português, “o persistente lirismo do autor é, todavia, contrabalançado por uma ética realista, que reforça e justifica os mecanismos de lyricização da narrativa, inibindo, desse modo, a débil tentação das várias modalidades do fantástico moderno” (FERREIRA, 2016 *apud* NOGUEIRA, 2016, p. 47)

As obras apresentam um confronto do sujeito com a realidade, e veiculam um entendimento da literatura que constitui, ao

mesmo tempo, uma arte de narrar e um questionamento acerca da condição humana. Dessa forma, a própria natureza da realidade exige uma aproximação diversificada, uma vez que o cerne de todas as interrogações reside no desamparo do homem diante de Deus, do destino e da morte. Assim, a tessitura dos romances de Hugo Mãe é uma grande tentativa de reconfigurar as questões que permanecem no mundo do escritor e nas transformações da relação do homem com o mundo.

O autor quer compreender o mundo e dar-lhe sentido, e, por isso, perante preconceitos, vícios e erros constante, perante a imperfeição humana, a sua representação de si, dos outros e do mundo não poderia deixar de ser predominantemente cáustica e pessimista. Mas isto não deixa de ser um modo de mostrar que é possível e urgente contrariar o egoísmo, a crueldade, a tirania, o mal. Percebe-se que a escrita de Valter Hugo Mãe está especialmente atenta às manifestações humanas excessivas, à afirmação do poder de uns sobre os outros, à, em termos shopenhauerianos, vontade desmedida de viver de cada ser humano, que tende a pôr em causa o bem-estar e a existência dos outros (NOGUEIRA, 2016, p. 8).

Os textos de Hugo Mãe apresentam leitura visual e mental marcante, permitindo ao leitor a ressonância de uma voz. Em *Contra mim*, a linguagem do autor se caracteriza por ser envolvente e sugestiva, com marcas constantes de narrativas orais. Dessa maneira, o narrador-personagem, o próprio autor, descreve espaços, sentimentos e memórias, apresentando cotidianos e histórias inusitadas que marcaram a sua vida. Assim, “a consciência da linguagem encontra-se muito presente nesta escrita, e liga-se indissolúvelmente às temáticas e aos motivos de cada texto. Trata-se de uma expressão em que confluem diversas tendências e tonalidades” (NOGUEIRA, 2016, p. 9).

Ao relacionar o escritor e seu espaço institucional, é possível estabelecer conexões entre as fases da criação e os acontecimentos da vida. Nessa perspectiva, em *O contexto da obra literária*, ao abordar vida e obra, Maingueneau afirma que “a obra não está fora de seu ‘contexto’ biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). Assim, essa relação autor-vida-obra se configura de modo bem incisivo no romance *Contra mim*.

Na obra em estudo, Hugo Mãe pautou feitos biográficos e revelou mistérios da criação com a voz profética e imaterial da palavra. Para Nélide Piñon, o autor reivindica o direito de tecer “urdiduras da memória”, uma vez que suas evocações registram o mundo ao alcance da sua infância, “motivo de uma narrativa apta a esmiuçar a genealogia familiar fortemente portuguesa e inserir-se às formalidades sociais vigentes, aos preconceitos, aos poderes constituídos, aos mistérios de uma nação” (PIÑON, 2020 *apud* MÃE, 2020, p. 9).

Segundo Maingueneau, para designar o caráter biográfico de uma obra, fala-se de “*bio/grafia*, com uma barra que une e separa dois termos em relação instável. ‘Bio/grafia’ que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* e da *grafia* rumo à vida” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46; grifos do autor). Desse modo, nessa relação entre a obra e existência do criador, a vida do escritor está à sombra da escrita e essa escrita se constitui como forma de vida.

A (re)construção de si em *Contra mim*

No decorrer dos capítulos que compõem o livro *Contra mim*, o autor português relata os primeiros anos de sua vida, infância

e adolescência, misturando os períodos vividos com acontecimentos históricos como o fim do Império Colonial na África e a Revolução dos Cravos. Ao tratar da memória no campo pessoal, Halbwachs (2013) afirma que uma história de vida consiste em dar características aos acontecimentos considerados pelo indivíduo como significativos do ponto de vista de sua identidade. Para Walter Benjamin, a memória histórica dá fisionomia às datas. Hugo Mãe entrelaça vida, História e memória em diversos momentos da obra, como é possível constatar nos trechos a seguir:

Num segundo instante de memória, lembro de o meu pai gritar a partir do passeio, correndo num susto. Lembro que dizia: é a guerra. Toninha, é a guerra. Tenho a memória de ser tomado ao peito. Ouviam-se tiros esparsos e o meu pai não teria sabido que ideia revolucionária acontecia [...]. De certo modo, minha cabeça nasceu a 25 de abril de 1974. O que acontece antes desse dia participa como abstracção intuitiva (MÃE, 2020, p. 29).

Halbwachs aborda, ainda, o jogo social da memória e denomina como o “laço vivo das gerações” a memória genealógica e familiar. Sob essa ótica, Candau aponta que “o conjunto de lembranças que compartilham os membros de uma mesma família” (CANDAU, 2019, p. 137). A genealogia se baseia nos jogos identitários no presente, aos quais se submete o passado, o que Hugo Mãe apresenta por meio das várias narrativas ao longo dos capítulos da obra.

As formas de “dizer a família” e de estabelecer uma memória genealógica são sempre “emblemáticas de uma identidade cultural” (CANDAU, 2019, p. 138). Em *Contra mim*, o escritor-narrador-autor-personagem relata a história de seus familiares, entrecruzando as particularidades de cada ente às vivências dele

no decorrer das fases da vida. Desse modo, Hugo Mãe reconstituiu memórias que culminam em sua concepção identitária enquanto sujeito social e, principalmente, enquanto escritor.

“A Bíblia era a esperança” costumava dizer a avó materna. A mãe aparece em vários momentos narrados, sempre com ensinamentos e grande apoio para todas as circunstâncias, exercendo papel de fortaleza para as suas escolhas, como é possível perceber no fragmento a seguir sobre a religiosidade da família.

A carne de Deus colocava-se sobre a mesa da sala no tempo da Páscoa. Nessas alturas, o olhar para com os dedos com medo de os queimar, pedia licença e abria a capa do espesso livro para me atrever a espiar algumas palavras. A minha mãe fazia muitas recomendações, não devia sujar, rasgar, marcar as páginas, não devia fungar para cima do livro, não coçar a cabeça e nunca. Era fundamental que folheasse o livro como em voo, sem atrito, apenas a alma solta, livre (MÃE, 2020, p. 88-89).

Ao relatar a infância, com seus traumas, dúvidas e descobertas, vários episódios sobre a vida escolar também são reportados nos capítulos. Em várias entrevistas, Hugo Mãe relata que viveu como se tivesse estabelecido um pacto com a sobrevivência na escola: aceitava apanhar e ser humilhado, em troca de saber ler e escrever. Na obra em estudo, o autor narra sobre os primeiros dias de escola, esboçando uma imagem terrível dos professores e transparecendo o quanto a escola primária dele era literalmente violenta. O trecho a seguir apresenta esse cenário conturbado vivenciado:

Sentei-me junto de um menino da professora má que saíra ao recreio chorando com dores na mão e no braço, que segurava como um pedaço morto do corpo. Eu não o conhecia. Habituarámo-nos às crianças que choravam e se deixavam

incapazes de sorrir e brincar durante o tempo curto do recreio. Abri o caderno para lhe mostrar as minhas palavras e ele não conseguia falar. Estava atônito na tristeza e gemia um pouco (MÃE, 2020, p. 54).

Piñon pontua que “ao longo de um catálogo de abordagens estéticas, Valter Hugo Mãe prolonga a infância e insinua querer ser herói desta etapa” (PIÑON, 2020 *apud* MÃE, 2020, p. 10). A mãe é seu epicentro e seu amor por ela tornou-se poético, uma vez que o envolvia com afeto e confiança. Celebra a história de amor dos pais e relembra os tempos em Angola. Aos poucos, aborda a história de cada membro da família, expondo circunstâncias e comportamentos acerca do período ditatorial.

O narrador conta diversos episódios sobre a educação dele para as palavras. Sempre que ouvia palavras novas, a mãe o ajudava a memorizar. Era como uma caixa de guardar palavras. Ele achava que colecionar palavras era o mesmo que estabelecer relações entre elas. Com a conquista da escrita, o autor personagem conseguiu criar esse espaço de intimidade com as palavras. Dessa forma, as palavras eram exercício de relações. A obra é muito frequentada por espaços e pessoas da vida dele, permeada de memórias naturais acionadas por um processo natural. Mais do que fixar fatos, ele quis fixar memórias. Essa relação pode ser percebida no capítulo “Curar a infância”, como esboça o fragmento a seguir:

Mostrei-lhe o meu caderno, o modo como nas folhas finais, meio por esconderijo, listava as minhas palavras preferidas que, agora, sabia escrever. Pirilampo, manhã, cristal, fogo, longe, amigo. Ao lado, juntava as palavras. Julgava eu que as listava de outro modo, colecionava-as como se as dispusesse numa caderneta de cromos. Poderia dizer: o fogo do

pirilampo deixou um cristal amigo ao longe que nasceu de manhã. O João Luís perguntou: o que é isto. Eu respondi: é uma coleção de palavras. Não significava nada. Era algo que se podia ler sem ter de dizer nada em particular. No entanto, tornava-se irresistível que eu tentava nos bocados todos de papel (MÃE, 2020, p. 52).

Outra relação importante a ser destacada diz respeito ao sentimento que tinha pelos animais. Se compadecia dos bichos pela vida breve que possuem. Para ele, são animais miúdos, sujeitos aos caprichos humanos e que não conhecem o amor. Atraído pela natureza, vivia sob “a expectativa de as palavras fazerem um milagre”.

Desde a infância, a quietude da morte perturbou o narrador. Na seção “Notas do autor”, Hugo Mãe afirma:

Não previa que este se tornasse um livro importante para mim, porque o passado era uma inscrição profunda que julguei não perigar de modo algum e servir menos. Mas enganei-me. A reconstrução de cada episódio, ainda assim deixando algum sentido fragmentário nos textos, que são verdadeiramente notas que esporadicamente tomei, teve um impacto inusitado (MÃE, 2020, p. 252).

A infância retratada pelo escritor passeia por Portugal e sua história recente. Os marcos históricos são o fim do Império Colonial na África e a Revolução dos Cravos e seus desdobramentos. Esses fatos retratam um menino e sua mitologia particular. Também estão registradas as descobertas, o contato com o corpo, a relação com o irmão morto e a influência da cultura brasileira em Portugal. Ademais, sobretudo, o cotidiano que traz as “curas” para as adversidades. Mais que a infância de um escritor, está a formação de alguém que se arrisca a ver o mundo sob outra ótica.

O mosaico memorialístico de Hugo Mãe

A produção de um autor é (re)leitura de uma vida. Uma leitura em que há uma cadeia de conexões entre o que se viveu, o que se vive e a escrita. Segundo José Saramago, a figura do narrador não existe e que “só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção” (SARAMAGO, 1997, p. 41);

Que fazemos em geral, nós, os que escrevemos? Contamos histórias. Contam histórias os romancistas, contam histórias os dramaturgos, contam histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não [...] são poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar quotidiano são já uma história (SARAMAGO, 1997, p. 39).

De acordo com Candau (2019), a memória gera a identidade e colabora fortemente com sua construção. O passado e as escolhas memorialísticas só se tornam possíveis na medida em que há uma mediação mortuária. Desse modo, as memórias são constituídas de passados, que já não existem mais, porém, permanecem na memória.

Para Hugo Mãe, *Contra mim* não pode ser considerada uma autobiografia completa. A obra reúne prospectos do passado do narrador, demonstrando a gênese de sua essência e as motivações do futuro. O autor encerra o último capítulo ponderando que:

Se não havia modo de crescer para ser um bom homem, coisa que agora entendia muito bem, haveria por todas as forças de conservar a memória de ter sido bom menino um dia. Com meus poemas, palavras pueris que se mexiam lentamente entre outras. Outras palavras mais terríveis, nem por isso inimigas. **Contra mim** seriam se não as pudesse escrever (MÃE, 2020, p. 240; grifo meu).

Assim, a partir dos episódios narrados, é possível constatar os fatores de sua vida que contribuíram para a formação de uma determinada sensibilidade, escolha, entrega – o que está relacionado ao sujeito que exerce as palavras. Ou seja, a influência dos fatos da vida que implicaram no processo de escrita e produção dele. Os momentos de infância narrados demonstram que as palavras estariam no centro de todas as coisas na vida de Hugo Mãe. “Sua escrita envolve sua vida, sua vida envolve sua escrita” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). A materialidade da palavra é a protagonista e, por meio de suas narrativas, o autor apresenta suas memórias que o ajudam a ler o mundo.

Abstract: Understanding the connection between memory and author entails being acquainted with what actually an author means, how he is constructed and deconstructed within his own writing in the face of the competence of giving meaning and significance to his production. Having as object of this study the work *Contra mim* (2020) by the contemporary Portuguese writer Valter Hugo Mãe, this paper demonstrates the author singularity expressed in this text by means of the selected memories it was constructed. The writer reclaims his childhood and part of his adolescence turning them into themes of his literature, gathering autobiographical elements that are presented in sequence in a reflexive and honest way with his own history.

Keywords: Valter Hugo Mãe. Author. Life. Fiction. Memory.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia, técnica arte e política – Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira, São Paulo: Contexto, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

MÃE, Valter Hugo. *Contra mim*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NOGUEIRA, Carlos (org.) *Nenhuma Palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. In: *Ler*. 38, 1997. (p. 36-41)

JULIO CORTÁZAR, SUA IMAGEM: O ESCRITOR LATINO-AMERICANO POSSÍVEL

Mateus Uchôa Ayres Carlos

(UFC)

Resumo:

Antes de explicar, este exercício tem como intuito acompanhar a urdidura da imagem do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) através de seus textos. Entende-se que a imagem de Cortázar, enquanto produto de sua própria obra, é articulada por um compromisso sem ressalvas para com um literário, buscando na exploração da linguagem seus momentos de impasse e de silêncio que deixam entrever relações do homem com o mundo que expandem a existência humana, assim como por uma consideração profunda das circunstâncias do escritor enquanto um sujeito situado no espaço e no tempo: se é na sua obra literária que essas elaborações são efetivadas e implicadas, é nos seus textos críticos que elas tomam corpo explícito. Nesse entrave de discursos, a obra crítica de Cortázar tece, ao lado de sua imagem, a figura do escritor latino-americano possível.

Palavras-chave: Cortázar. Obra Crítica. Imagem. Latino-americano.

Paseítos hamletianos: vida e obra

Certamente, o escritor argentino Julio Cortázar é um daqueles cuja vida foi, pode-se dizer, acossada *in continuum* pelo fazer literário, e este por aquela. Não à toa, comenta que muitos dos contos de “Bestiário” (1951), seu primeiro livro de prosa publicado, devieram “*autoterapias de tipo psicanalítico*”⁴⁰.

Sobre “Circe”, um dos contos reunidos no volume e produto judicioso de “*neurosis muy extrañas*”⁴¹, Cortázar ainda confessa:

Yo vivía con mi madre en esa época. Mi madre cocinaba, siempre me encantó la cocina de mi madre, que merecía toda mi confianza. Y de golpe, empecé a notar que al comer, antes de llevarme un bocado a la boca, lo miraba cuidadosamente porque temía que se hubiera caído una mosca. Eso me molestaba profundamente porque se repetía de manera malsana. Pero ¿cómo salir de eso? Claro, cada vez que iba a comer a un restaurante era peor. Y de golpe, un día, me acuerdo muy bien, era de noche, había vuelto del trabajo, me cayó encima la noción de una cosa que sucedía en Buenos Aires, en el barrio de Medrano: una mujer muy linda, muy joven, pero de la que todo el mundo desconfiaba porque la creían una especie de bruja porque dos de sus novios se habían suicidado. Entonces empecé a escribir un cuento sin saber el final, como de costumbre. Avancé en el cuento y lo terminé. Lo terminé y pasaron cuatro o cinco días y de pronto me descubro a mí mismo comiéndome un puchero en mi casa y cortando una tortilla y comiendo todo como siempre, sin la menor desconfianza. Creo que es uno de los

40 CORTÁZAR, 2003, p. 38.

41 Ibid, p. 38.

cuentos más horribles que he escrito. Pero ese cuento fue un exorcismo que me curó de encontrar una cucaracha en mi comida (CORTÁZAR, 2003, p. 38-39).⁴²

Não seria, com isso, reflexo de ânsia equívoca dizer que na sua própria confecção literária — cena perdida não fosse os textos à borda da obra (cartas, entrevistas), cabíveis somente ao escritor e quem sabe aos curiosos mais assíduos — ficção e realidade enovelam-se em trama recíproca. Todavia, esses traços biográficos e às vezes terapêuticos incidem na obra cortazariana por complexas refrações, renegando uma contextualização pela lógica simples de causa e efeito.

Se de “Las babas del diablo”, um dos contos de Cortázar que mais atçaram os olhos dos leitores europeus, “*no queda más que el personaje del fotógrafo*”⁴³ quando transformado em cinema pelo diretor italiano Michelangelo Antonioni no filme “Blow-up” (1966), da obra cortazariana não se tem mais do escritor do que ela mesma implica: uma imagem possível.

E em que consiste essa imagem? De certo, não se trata de retrair e localizar a vida do argentino em seus escritos, nem do

42 Eu vivia com minha mãe nessa época. Era minha mãe que cozinhava, sempre adorei a comida de minha mãe, que merecia toda a minha confiança. E de súbito, comecei a notar que ao comer, antes de levar um pouco de comida à boca, eu a olhava cuidadosamente porque temia que ali houvesse caído uma mosca. Isso me incomodava profundamente porque se repetia de maneira doentia. Mas como sair disso? Claro, toda vez que eu ia comer num restaurante era pior. E de súbito, um dia, lembro-me muito bem, era de noite, havia voltado do trabalho, veio-me à cabeça a ideia de uma coisa que sucedia em Buenos Aires, no bairro de Medrano: uma mulher muito bonita, muito jovem, mas de quem todo mundo desconfiava porque a tinham como uma espécie de bruxa porque dois de seus noivos haviam se suicidado. Então comecei a escrever um conto sem saber o final, como de costume. Segui com o conto e terminei-o. Terminei-o e passaram-se quatro ou cinco dias e logo vejo a mim mesmo comendo um puchero e fatiando uma tortilla e comendo tudo como sempre, sem a menor desconfiança. Acho que é um dos contos mais horríveis que já escrevi. Mas esse conto foi um exorcismo que me curou de encontrar baratas na minha comida (Tradução e grifos nossos).

43 Id, 2012, p. 224.

procedimento contrário; longe de determinar a obra pela vida de seu artífice, ou de determinar sua vida pelos pressupostos do que escreveu, trata-se, antes, de uma imagem de Cortázar em função da sua própria obra, composição em que ecoam possibilidades e na qual uma experiência subjetiva e histórica passa pela transmutação difícil que o processo escritural instaura.

Assim, este texto tem como ensejo a tentativa de acompanhar a urdidura dessa imagem de Julio Cortázar através de sua obra crítica: uma vez que na sua ficção se percebe a armação implícita de uma suspeita da linguagem consigo mesma, fazendo-se linguagem-crítica, mobilizando seus impasses e silêncios para revitalizar o texto literário e diagramar as complexidades das condições humanas, é nos seus ensaios onde a discussão sobre as possibilidades do homem e do literário, assim como suas respectivas relações, tomam corpo explícito.

A imagem de Cortázar, então, chega ao leitor como produto de uma mescla íntima entre suas constantes preocupações com o fazer literário e com a situação do escritor enquanto sujeito no mundo, dotado de tempo, espaço e história, sendo essas duas instâncias movidas por um profundo compromisso ético que vê na literatura uma possibilidade de interrogar e expandir o próprio homem. Nesse entrave de discursos, sua imagem esboça a figura possível do escritor latino-americano.

Às voltas: a literatura e o homem

O compromisso com a literatura e o seu papel na consideração do homem enquanto espécie e comunidade, de fato, é um dos pivôs da literatura cortazariana. Para além ou aquém de um meio estético de representação, Cortázar vislumbra no fazer literário uma possibilidade de apresentação da realidade a partir do

momento em que o mergulho na linguagem se torna o esforço primeiro e último de quem escreve.

Esse rompimento com o uso tão só estético da linguagem literária leva a elaboração cortazariana num sentido de reconsideração do mundo e de seus elos com a existência humana, sobrendo na literatura uma porta de contato ao mesmo tempo imediata e alternativa com o cru do real, seja lá qual este for: o que se busca através do comprometimento integral para com o literário é uma via outra de pensamento que não siga as rotas já engessadas e multisseculares do racionalismo ocidental; uma via de pensamento que não tangencie ou fale “sobre” o mundo, mas que se situe “no” mundo, aderindo às suas inconsistências — ou às suas consistências repudiadas — e renegando, nas medidas possíveis, qualquer registro de códigos mediatizadores.

Nas medidas possíveis, pois já em 1947, com “Teoria do Túnel”, Cortázar imputa à figura do escritor que se delinea a partir de 1915 uma tomada de posição frente à ineficácia dos recursos literários até então empreendidos quando confrontados com a decisiva experiência histórica e subjetivante que foi o século XX, de maneira que a saída possível para aquele que escreve, frente ao mundo em que se encontra, é um manejo limítrofe da linguagem literária no intuito de habitar a sua própria impossibilidade expressiva, tirando daí faíscas para renovações e reinvenções; um jogo de louva-a-deus que destrói a si mesmo para, na verdade, buscar novas formas de vida:

O aparente paradoxo desse louva-a-deus devorando sua própria fonte de prazer encobre a verdade de um divórcio entre dois homens só exteriormente semelhantes: o que existe para escrever e o que escreve para existir. Diante do escritor “tradicional”, “vocacional”, para quem o universo culmina no

Livro, ergue-se agressivo o jovem escritor de 1915, para quem o livro deve culminar no universal, constituir sua ponte e sua revelação. Sem que para ele adiante sustentar que a primeira fórmula equivale a isso mesmo, pois vê nela um roteiro de saturada literatura esteticista que sua atitude vital põe em crise primeiro e termina rejeitando. (CORTÁZAR, 1998, p. 35)

É desse ruído entre obreiro e instrumento, entre escritor e linguagem, que o cronópio-mor leva a cabo um diagnóstico, isto é, uma reconsideração da literatura enquanto expressão humana:

[...] o escritor se sente cada vez mais comprometido como pessoa na obra que realiza, começa a ver no livro uma manifestação consubstancial de seu ser, não um símbolo estético mediatizado [...] movido por um impulso que o distancia de qualquer estética — na medida em que a considera mediatizadora —, o escritor se vê ao mesmo tempo obrigado a afastar-se do livro como objeto e fim de sua tarefa, rejeitar o fetichismo do Livro, instrumento espiritual, e considerá-lo por fim (e isso na etapa que precede a nossa primeira guerra) como produto de uma atividade que escapa simultaneamente de todo luxo estético e de toda pedagogia deliberada, instrumento de automanifestação integral do homem, de autoconstrução, veículo e sede de valores que, em última instância, não são mais literários. (CORTÁZAR, 1998, p. 33-32)

A que rumos, a que caminhos levariam, então, essas primeiras colocações de Cortázar? Esse tom meio projetivo e meio de manifesto que se pode observar em seus escritos da década de 40 é devidamente reiterado, complementado e calcificado ao longo da obra crítica cortazariana. Com um interesse incessante pelas modulações do binômio homem-literatura, elencado por uma discussão poética explícita sempre eivada de uma ampla

consideração sobre diversos autores e obras, o escritor argentino, atento ao seu tempo, vê no romance uma resposta possível para aquelas perguntas quando escreve “Situação do romance”, de 1950.

Para Cortázar, o romance tem seu lugar no século XX pelo fato “de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do homem como pessoa, do homem vivendo e sentindo-se viver” (CORTÁZAR, 2008, p. 67), isto é, pela apresentação circunstanciada do homem; este locado na sua plena existência processual e fenomênica, diferentemente de outros gêneros literários que necessitam destacá-lo de seu contexto, de seu formigueiro: “O romance se propôs dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas últimas consequências” (200, p. 68).

De fato, para o escritor desenhado em “Teoria do Túnel”, em crise e suspeita constante com a sua linguagem, com a literatura, Cortázar endossa aqui o romance como instrumento possível de reivindicação das inquietações humanas: “O à vontade do romance, sua falta de escrúpulos, seu papo de avestruz e seus hábitos de xexéu, o que em definitivo tem de antiliterário [...] leva seu avanço até nossa condição, até nosso sentido” (2008, p. 68).

Essa eleição do romance afunila-se na medida em que situa o que o rioplatense chama de romances de raiz estética e os de raiz poética, preferindo os últimos e preterindo os primeiros. Nas antípodas do romance esteticista, que vê o homem através de um prisma mediatizador, racionalizando-o e esquadrinhando-o pela aplicação estilística da linguagem, o romance poético “inclina-se para a realidade imediata, o que está mais aquém de toda descrição

e só admite ser apreendido na imagem de raiz poética que a persegue e a revela” (2008, p. 71).

O avanço da poesia no território do romance por todos os meios quiméricos que este resguarda marca a conquista do antiliterário, da literatura que não se vê mais suficiente instrumentalmente para atingir seus objetivos agora renovados de possuir o ser do homem nos seus múltiplos planos, inclusive os que ainda não são seus.

Dessa forma, é através da atitude poética do escritor, espécie então de mago metafísico, que Cortázar pode repensar a literatura e armar sua superação quando aproxima o poeta e o matabelê das sociedades primitivas em “Para uma poética” (1954):

O poeta herda dos seus remotos ascendentes uma ânsia de domínio, embora não já na esfera fatural; o mago, nele, foi vencido e só resta o poeta, mago metafísico, evocador de essências, ansioso pela posse crescente da realidade no plano do ser. Em todo objeto — do qual o mago busca apropriar-se como tal — o poeta vê uma essência diferente da sua, cuja posse o enriquecerá. (2008, p. 97)

O que se percebe, portanto, é uma perseguição dupla: por um lado, o esforço de uma linguagem crítica caleidoscópica, que se lança à busca molar de pensar a literatura e seu lugar na existência humana, sempre atacando os conceitos visados por lados diferentes ao mesmo tempo que os reitera; por outro, a formação de uma imagem autoral que caça a si mesma, duas vezes crítica na medida em que vigia e suspeita daquilo sobre o que se debruça, instigando seus próprios limites.

Perseguição sem fim, em constante elaboração, dilatada no empenho mesmo de sua empresa. Sem medir esforços, Cortázar leva sua discussão poética a nível de discurso crítico, fazendo do

comprometimento com a literatura um dos núcleos duros que alimentam os contornos de sua imagem possível.

Na curva do espiral: o escritor e a América Latina

Em 1984, um mês depois da morte de Cortázar, Ugné Karvelis, escritora, tradutora e antiga companheira do cronópio, escreve para o *Le Monde Diplomatique*:

Etre une chose et l'autre, c'est le droit que Julio Cortazar n'a cessé de revendiquer : être argentin et français, passionné de musique, de poésie, de peinture, défendre la dimension et l'espace ludiques de chacun avec la même ferveur, la même conviction qui le poussent à lutter aux côtés de ceux qui, en Amérique latine, vivent et meurent au nom de la liberté, de la dignité. Pendant les cinquante premières années de sa vie, poursuivant une quête solitaire, une plongée vertigineuse à la recherche de ses racines et de sa vocation d'intellectuel latino-américain, Julio Cortazar a pourtant tourné le dos aux problèmes politiques et sociaux de son continent. C'est seulement à partir de son premier voyage à Cuba, en 1963, qu'il se définira à la fois comme écrivain et comme personne engagée au nom d'une cause.⁴⁴

Ser uma coisa e outra; essa fórmula de Karvelis talvez seja aquela que melhor represente o escritor argentino em todos os

44 Ser uma coisa e outra, esse é o direito que Julio Cortázar nunca deixou de reivindicar: ser argentino e francês, apaixonado pela música, pela poesia, pela pintura, defender a dimensão e o espaço lúdicos de cada um com o mesmo fervor, a mesma convicção que o levava a lutar ao lado daqueles que, na América Latina, vivem e morrem pelo nome da liberdade, da dignidade. Durante os primeiros cinquenta anos da sua vida, perseguindo uma missão solitária, um mergulho vertiginoso em busca de suas raízes e de sua vocação de intelectual latino-americano, Julio Cortázar deu as costas aos problemas políticos e sociais de seu continente. Somente a partir de sua primeira viagem a Cuba, em 1963, que ele se definirá ao mesmo tempo como escritor e como indivíduo engajado pelo nome de uma causa. (Tradução nossa).

extratos de sua existência. Multifacetada, é claro, mas sempre coesa nas suas contradições e nos seus interesses, a imagem de Cortázar enquanto autor urge de diferentes pontos, autor-constelação. Do compromisso cerrado com seu ofício de letras, com sua insistência de que cada escritor seja “testemunho de seu tempo” (CORTÁZAR, 2001, p. 39), nasce a tensão que complexifica sua própria imagem diante de sua obra, como bem expõe em uma carta sintomática, de 1967, ao amigo cubano Roberto Fernandez Retamar sobre a situação do intelectual latino-americano:

O lento, absorvente, infinito e egoísta intercâmbio com a beleza e a cultura, a vida num continente no qual em poucas horas posso estar diante dos afrescos de Giotto ou os Velázquez do Prado, na curva do Rialto do Grande Canal ou naquelas salas londrinas em que se poderia dizer que as pinturas de Turner tornam a inventar a luz, a tentação cotidiana de voltar, como em outros tempos, a uma entrega total e fervorosa aos problemas estéticos e intelectuais, à filosofia abstrata, aos altos jogos do pensamento e da imaginação, à criação sem outro fim que não o prazer da inteligência e da sensibilidade, travam em mim uma batalha interminável contra o sentimento de que nada de tudo isso se justifica eticamente se não se estiver aberto ao mesmo tempo para os problemas vitais dos povos, se não se assumir decididamente a condição de intelectual do terceiro mundo na medida em que hoje em dia todo intelectual *pertence potencial ou efetivamente ao terceiro mundo, porque sua simples vocação é um perigo, uma ameaça, um escândalo para aqueles que pressionam, lenta mas seguramente, o dedo no gatilho da bomba.* (CORTÁZAR, 2001, p. 39, grifos do autor)

Entre ética e estética, entre política e literatura, cabe aqui algumas perguntas: os diferentes núcleos que si deram a imagem de Cortázar marcam, realmente, diferentes versões do escritor argentino? O seu comprometimento com a experimentação da

linguagem literária e com a realidade política, especialmente da América Latina, configura uma mistura imiscível? É necessário então falar de mais de um só Cortázar?

De certo, é incontornável o fato de que a carta a Retamar, escrita para ser publicada na revista *Casa de las Américas*, tenha sido redigida no decorrer da década de 60, época que marca a aproximação definitiva de Cortázar com o contexto político da América Latina por meio do filtro da revolução cubana: o nível de concreção e consciência de sua própria realidade tal como argentino em exílio voluntário (CORTÁZAR, 2001, p. 34) não deixa de saltar aos olhos se comparado aos seus primeiros ensaios ensaísticos, de cunho talvez mais abstrato e até metafísico.

Ao testemunhar a experiência histórica de sua circunstância, isto é, de sua situação de latino-americano quando em contato com a revolução cubana, Cortázar passou a inserir-se decididamente num intento de, mais do que divulgar, ensaiar e desejar, junto a outros escritores, uma América Latina possível por meio da literatura; o historiograficamente — e não pacificamente — classificado como “boom latino-americano”:

Para muitos escritores, o boom não foi apenas um fenômeno comercial, mas também a oportunidade de apoiar decididamente as revoluções e os projetos socialistas na América Latina. Nesse período, foram produzidos vários livros de alto valor literário que ganharam projeção internacional [...] os anos do boom possibilitaram que a Europa e a própria América Latina descobrissem que o subcontinente dos ditadores e dos mambos era capaz também de produzir literatura. (COSTA, 2001, p. 2-1)

Repensar e redescobrir a América Latina enquanto tal e enquanto continente no mundo; é mais ou menos sob esses termos

que, em 1980, com “Realidade e Literatura na América Latina”, Cortázar comenta sobre os escritores latino-americanos e suas produções da segunda metade do século:

Em vez de imitar os modelos estrangeiros, em vez de basear-se em estéticas ou em “ismos” importados, os melhores dentre eles pouco a pouco foram despertando para a consciência de que a realidade que os cercava era a sua realidade, e que essa realidade continuava em grande parte virgem de toda indagação, de toda exploração pelas vias criadoras da língua e da escrita, da poesia e da invenção ficcional. Sem isolar-se, abertos para a cultura do mundo, começaram a olhar mais para as redondezas do que para o outro lado das fronteiras e perceberam, com pavor e maravilhamento, que boa parte do que é nosso ainda não era nosso porque não havia sido realmente assumido, recriado ou explicado pelas vias da palavra escrita. (CORTÁZAR, 2011, p. 209)

Para o cronópio, o vínculo entre escritor e América Latina, através da literatura, é fruto da condição de sua realidade, de sua experiência histórica e subjetiva, a saber, o testemunho de seu tempo:

Em poucas palavras, se em outros tempos a literatura representava de algum modo umas férias que o leitor dava a si mesmo em sua cotidianidade real, na América Latina ela é atualmente uma maneira direta de explorar o que acontece conosco, interrogar-nos sobre as causas pelas quais isso acontece e, muitas vezes, encontrar caminhos que nos ajudem a avançar quando nos sentimos travados por circunstâncias ou fatores negativos. (CORTÁZAR, 2011, p. 211)

Seria possível, portanto, setorizar a imagem de Cortázar à luz de seu itinerário pessoal em relação à *démarche* histórica da qual

sua pessoa física resolveu tomar partido, como queria Karvelis? Ou, ainda, subdividi-la de acordo com os interesses que a movem? Por todos os ângulos que se olhe, qualquer uma dessas soluções não deixa de ser uma redução daquilo que os seus escritos críticos provocam.

Falar sobre um “primeiro” e um “segundo” Cortázar, um “antes” e outro “depois da revolução cubana; todas essas alternativas acabam por apagar os meandros de uma imagem preta de curvas, de retas que, se observadas de perto, resguardam sombreadas sinuosidades, e por diluir as diferenças que a tornam tão rica e complexa.

Mais fácil ou mais difícil, mais vale e pesa um Cortázar-movente, atento a si mesmo e ao seu próprio discurso sem cair numa alienação solipsista, um Cortázar no ato mesmo de seus inúmeros saltos, ritos e passagens que o multiplicam.

Mesmo ao discutir o homem e a literatura sob denominadores mais teóricos em seus primeiros escritos, o Cortázar-autor sempre demonstra uma preocupação com problemáticas *do e no* mundo, isto é, com situações concretas: todo o seu diagnóstico sobre o contexto do escritor do início do século XX apresenta, exatamente, o problema de um tempo e suas circunstâncias históricas.

Dessa forma, é justamente nessa reelaboração de ideias, cuja tensão reside num discurso ao mesmo tempo ético e estético do qual o jogo de reinvenção literária só ganha validade se motivado por uma profunda inquietação para com a realidade, e vice-versa, que a imagem do Cortázar-pensante, Cortázar-crítico, esboça em si mesma não a única, mas uma imagem do escritor latino-americano possível do escritor latino-americano.

O centro, tão perto e tão longe

Pode-se dizer, enfim, que o Julio Cortázar que sua respectiva obra crítica esboça e reclama é um que seja múltiplo e complexo, um Cortázar-camaleão e para todos os lados. Cheia de repetições e diferenças, sua imagem mostra que qualquer intento de fracioná-la talvez venha a ser um didatismo exagerado.

Esse Cortázar, sua imagem, assumem-se numa busca implacável de reconciliar, através da literatura e para superá-la, a humanidade com o mundo, propondo uma realidade possível, seja no plano ontológico das manifestações do ser ou concreto das ações políticas. Para quem viu coisa séria em tudo que há de lúdico e de experimental na literatura e uma fagulha de esperança para todos os homens nas revoluções latino-americanas, abrir mão da literatura enquanto criação incessante e abrir mão da realidade e suas circunstâncias é a mesma coisa.

Perseguição sem fim, modulante mas não pacífica, sempre em batalha para atingir o centro totalizante de suas motivações: a obra de Cortázar traça-o, sobretudo, como uma contribuição a uma *outra* via, um outro caminho para a existência humana, uma realidade possível.

Abstract: Prior to explaining, this practice has the goal to follow the weaving of the image of the Argentinian writer Julio Cortázar (1914-1984) through his texts. It is understood that the image of Cortázar, while a product of his own work, is articulated by an unreserved commitment to the literary, searching in the exploration of language its moments of impasse and silence, which provide a glimpse of the relations of men with the world that expand human existence, as well as by a profound consideration for the circumstances of the writer as a subject situated in space and time: if these articulations are accomplished and implied in his literary work, it is in his critical texts that they gain explicit form. In the middle of this trouble of discourse, the critical work of Cortázar weaves, along with its image, the figure of the possible Latin American writer.

Keywords: Cortázar. Critic work. Image. Latin american.

Referências

CORTÁZAR, Julio. **Cartas. 1965-1968: 3**. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Dossier 1**. Córdoba: Ediciones del Sur, 2003.

CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Adriane Vidal. Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** - ANPUH. São Paulo, julho 2001.

KARVELIS, Ugné. **Julio Cortazar: un cronope dans les deux labyrinthes**. Un cronope dans les deux labyrinthes. 1984. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/1984/03/KARVELIS/37878>. Acesso em: 10 abr. 2021.

AUTORES

Angela Maria Rodrigues Laguardia

Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais, e possui o curso de Especialização em Literatura Brasileira (PREPES) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. É membro do Grupo de Pesquisa Letras de Minas/ Mulheres em Letras da FALE/UFMG e do CLEPUL, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É autora das obras *Faz-me falta de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “Saudade”* (2012) e *Aproximações: Clarice Lispector e Inês Pedrosa* (2017).

Antônia Varele da Silva Gama

Mestre em Letras, na área de Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Especialista em Estudos Literários e Intelectuais e graduada em Letras pela mesma universidade. Atualmente é Professora efetiva da Secretaria da Educação do Estado do Ceará, atua como Técnica Pedagógica da Coordenadoria de Cooperação com os Municípios para Desenvolvimento da Aprendizagem (COPEM), no Programa MAISPAIC, contribuindo nos processos de elaboração, produção e revisão de materiais pedagógicos, dentre outras atividades. Como pesquisadora possui vários artigos publicados em livros e participações em congressos nas áreas das Literaturas Brasileira e Cearense e da Educação, abordando os seguintes temas: Graciliano Ramos,

Leitura, Hermenêutica e Crítica Literária, Letramento Literário, Formação de Professores.

Denise Noronha Lima

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará, na área de Literatura Comparada, com a Tese “O espaço da memória em José Saramago: literatura e autobiografia”. Possui Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (1994) e mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará, área de concentração em Literatura Brasileira. Professora do curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará/FAFIDAM. Tem experiência em disciplinas de Teoria da Literatura, Literaturas Brasileira e Portuguesa, Literatura Comparada, Literatura Cearense e Crítica Literária. Orienta o Grupo de Estudos em Clássicos da Literatura Ocidental (CLIO) e o Grupo de Estudos Literários: Teoria e Crítica (LITTERA). Colaboradora do Grupo de Pesquisa Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas.

Diego dos Santos Rocha

Graduando em Licenciatura Plena em Letras (Inglês) pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), com sede na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM). Desempenha atividades como bolsista de Iniciação Científica, com o tema “Literatura e memória: tensões da representação literária”, sob a orientação da Profa. Dra. Denise Noronha Lima. Participa atualmente dos seguintes grupos: Grupo de Pesquisa Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas; Grupo de Estudos de Clássicos da Literatura Ocidental (CLIO); Grupo de Estudos Literários: Teoria e Crítica (LITTERA) e Grupo de Estudos em Literatura de Autoria Feminina da FAFIDAM (GELAFF).

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva

Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com pesquisa voltada para a análise da obra crítica e ensaística da escritora inglesa Virginia Woolf. Mestre pela mesma universidade, com trabalho voltado para o estudo das relações entre a obra de Virginia Woolf e do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare. Tem experiência na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com interesses de pesquisa voltados para questões relativas à estética modernista, tanto em língua inglesa quanto brasileira

Juliane de Sousa Elesbão

Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde pesquisa crítica literária brasileira do século XIX sob orientação do prof. Roberto Acízelo de Souza. É doutora pela mesma instituição e mestre pela Universidade Federal do Ceará em Literatura Comparada, com pesquisa desenvolvida sobre os conceitos de intertextualidade, leitura e cotidiano sob orientação da professora Odalice de Castro Silva. É professora tutora do curso de Letras do Ensino a distância da UFC Virtual e professora de Literatura em escola privada. Além disso, é colunista do Suplemento Araçá (SG-RJ) e escreve breves ensaios e resenhas para o blog da ALPV (Associação Livros Para a Vida - ES).

Karine Costa Miranda

Doutoranda em Literatura Comparada (Universidade Federal do Ceará – 2019/2022). Possui Graduação em Letras Licenciatura Português/Espanhol pela Universidade Federal

do Maranhão (2010) e Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (2014). Pós-graduada em Gestão Escolar e Educacional pela Universidade Estadual do Maranhão (2017-2019). Especialista em Libras com Docência no Ensino Superior pela Faculdade Evangélica do Meio Norte (2015). Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura Comparada; Literatura Portuguesa; Tradição, Inovação. Professora de Língua Portuguesa da Seduc/MA desde 2016. Revisora de textos do Gabinete da Reitoria da Uema desde 2017. Professora de Língua Portuguesa da Semed/MA desde 2020.

Keila Vieira de Sousa

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2000) e mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2006). Atualmente cursa Doutorado em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino) na Universidade de Coimbra. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, formação do leitor, sociedade, educação, didática, ensino.

Lídia Barroso Gomes Castro

Doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC sob a orientação da Profa. Dra. Odalice de Castro Silva, mestra em Literatura Comparada pelo mesmo Programa, graduada em Letras Português-Espanhol e respectivas literaturas-UFC e assessora do Projeto de Extensão *Iluminuras-Literatura e Bordado*. Desde 2009, faz parte da equipe de organização dos arquivos pessoais no Acervo do Escritor Cearense da Universidade Federal do Ceará, onde desenvolve pesquisa sobre a obra do escritor e jornalista Gilmar de Carvalho.

Luciana Bessa Silva

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenadora da Roda de Poesia no Gesso, do Coletivo Camaradas. Colunista do Blog Foobá. Membro da Ala Feminina da Casa de Juvenal Galeno. Integra a V Coletânea Viagem pela Escrita (2019) com os poemas “Calendário” e “Fim”. Compõe Um Livro de Interpretação Literária: obras e autores (2018) com o artigo “O ceticismo na poesia drummondiana”. Compõe Um Livro de Interpretação Literária: Mulheres de Letras (2019) com o artigo: “Quarto de Despejo: um diário de tragédias”.

Marcelo Almeida Peloggio

É professor associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, com pós-doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017-2018). Possui graduação em História também pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2006). Desde setembro de 2011, coordena o Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia (GEELF), como atividade de extensão, na Universidade Federal do Ceará.

Mateus Uchôa Ayres Carlos

É graduando em Letras Português/Francês pela Universidade Federal do Ceará. Desde 2018, é membro do grupo “Espaços de leitura: cânones e bibliotecas”, coordenado pela professora Odalice de Castro Silva, e dentro do qual desenvolve um projeto de pesquisa sobre a poética do escritor argentino Julio Cortázar.

Atualmente, é monitor do projeto “Ler e escrever com os clássicos”, sob orientação do professor Orlando Luiz de Araújo.

Odalice de Castro Silva

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (1969), graduação em Letras - Italiano pela Universidade Federal do Ceará (1972), graduação em Letras - Francês pela Universidade Federal do Ceará (1969), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (1991) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998). Atualmente é pesquisadora da Universidade Nova de Lisboa e Professora Titular da Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Crítica Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: influência, ficção, campo literário, leitura e história.

Rafaela de Abreu Gomes

Professora substituta de prática de ensino no curso de Letras (Universidade Federal do Ceará). É graduada em Letras: Português e Literaturas (UFC, 2013), mestre em Literatura Comparada (2015) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, com a dissertação “João Cabral, um poeta-crítico: poiesis e crítica”, e doutora em Letras (PPGLetras, UFC), com a tese “João Cabral de Melo Neto: à sombra das palavras, um alcance para a voz”. Em 2019, publicou o livro “Um vislumbre a caminho: a humana poesia de João Cabral”. Possui Diploma de Espanhol como Língua Estrangeira (Nível B2), emitido pelo Instituto Cervantes (Madri).

Rosângela Divina Santos Moraes da Silva

Doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra-Portugal; Mestre em Letras/Literatura; Especialista em Letras (Leitura e produção de Textos) pela Universidade Federal de Goiás; Especialista em Docência Universitária pela Universidade Salgado de Oliveira. Experiência profissional em cursos de Pós-graduação, Graduação, Ensinos médio e fundamental. Com publicações na área de Literatura, Investigação e Ensino. Avaliadora ad hoc, respectivamente, da Revista *Dramaturgia em Foco*, da Universidade Federal do Vale do São Francisco e da Revista de Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Bahia.

Terezinha Marta de Paula Peres

Graduada em Letras/Italiano pela Universidade Federal do Ceará-UFC (2005). Mestra em Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará-UFC (2011), com a dissertação *Tensões e conflitos em Um, nenhum e cem mil* de Luigi Pirandello, sob a orientação da Prof^a Dr^a Odalice de Castro Silva. Doutora em Estudos da Linguagem, com área de concentração em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN (2015), com a tese *Crises do cotidiano em Machado de Assis e Luigi Pirandello: um estudo comparado*, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros. É professora efetiva da Rede Municipal de Ensino de Fortaleza, ocupando hoje a função de professora do Curso de Italiano do Centro de Línguas do IMPARH (Instituto Municipal de Desenvolvimento e Recursos Humanos).

Um Livro de Interpretação Literária: Vida & Ficção reúne, em sua quarta versão, artigos de leitores fascinados pela paixão da Crítica de Literatura, dentro de circunstâncias "sísifas", que juntam suas apostas contra obstinados vivos. O Livro 4 fez também suas próprias apostas.

Como homenagens especialíssimas: Dante Alighieri (1265 - 1321), florentino e Gilmar de Carvalho (1949 - 2021), cearense, de Sobral, ambos cruzaram fontes e ouviram o seu tempo e suas gentes, cruzaram pontes e conseguiram dar consistência e concretude, tornar tangível o abstrato das palavras, guardar os sonhos, o encantamento pelos segredos de mundos possíveis.

Dante, setecentos anos; Gilmar, menos de uma centúria: mas, os caminhos sempre podem ser mais longos.

Odalice de Castro Silva

