

ISSN 1808-656X - eletrônico

DESENREDO

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade de Passo Fundo

V. 18 - N. 1 jan./abr. 2022

**LITERATURA,
FILOSOFIA E
PSICANÁLISE**

DESENREDO

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade de Passo Fundo



Bernadete Maria Dalmolin

Reitora

Edison Alencar Casagrande

Pró-Reitor Acadêmico

Antônio Thomé

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Luiz Marcelo Darroz

Diretor do Instituto de Humanidades, Ciência, Educação e
Criatividade



UPF EDITORA

Coordenação

Janaína Rigo Santin

Revisão

Cristina Azevedo da Silva

Programação visual

Rubia Bedin Rizzi

Jeferson Cunha Lorenz

Luís A. Hofmann Jr.

Produção da Capa

COMISSÃO EDITORIAL

Francisco Fianco (UPF)

Luciana Maria Crestani (UPF)

Miguel Rettenmaier (UPF)

Patrícia da Silva Valério (UPF)

Rejane Pivetta de Oliveira (UPF)

CONSELHO EDITORIAL

Ana Zandwais (Ufrrgs)

Antônio Dimas (USP)

Benjamin Abdala Júnior (USP)

Carla Viana Coscarelli (UFMG)

Cláudia Toldo (UPF)

Clélia Cândida Abreu Spinardi Jubran (Unesp/Assis/SP)

Cristina Mello (Universidade de Coimbra – Portugal)

Eloy Martos Nuñez (Universidade de Extremadura - Espanha)

Ernani Cesar de Freitas (UPF)

Fabiane Verardi Burlamaque (UPF)

Flávio Martins Carneiro (UERJ)

Hardarik Blühdorn (IDS – Mannheim - Alemanha)

José Luís Jobim (Uerj/UFF)

José Luís Fiorin (USP)

Leci Barbisan (PUCRS)

Márcia H. S. Barbosa (UPF)

Marisa Lajolo (Unicamp)

Max Bullen (Université de Cergy-Pontoise - França)

Michel Francard (Université de Louvain - Bélgica)

Miguel Rettenmaier da Silva (UPF)

Mônica Magalhães Cavalcante (UFC)

Regina Zilberman (Ufrrgs)

Valdir Flores (Ufrrgs)

Editor

Francisco Fianco

** A Revista Desenredo é responsável pela
revisão desta edição.*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Desenredo : Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras /
Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. – Vol. 1, n. 1
(2005) – Passo Fundo : Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005-

Semestral: 2005-2016. Quadrimestral: 2017-.
ISSN 1808-656X (on-line).

1. Linguística – Periódico. 2. Letras – Periódico. I. Universidade
de Passo Fundo. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Letras.

Bibliotecária responsável Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364

Desenredo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Uni-
versidade de Passo Fundo é uma publicação temática e de periodicidade
semestral da Universidade de Passo Fundo (UPF)

© Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida desde que
citada a fonte.



UPF EDITORA

Campus I, BR 285 - Km 292,7
Bairro São José – Fone: (54) 3316-8374
CEP 99052-900
Passo Fundo - RS - Brasil
Home-page: www.upf.br/editora
E-mail: editora@upf.br

Sumário

Editorial.....	5
Alteridade e terapia: um olhar bakhtiniano para o conceito de construção na psicanálise freudiana.....	7
Alterity and therapy: a Bakhtinian perspective to the concept of Constructions in Freudian psychoanalysis	
<i>Eduardo da Silva Moll</i>	
<i>Maria da Glória Corrêa di Fanti</i>	
Um devir vegetal na Coreia do Sul de Han Kang.....	26
A vegetable becoming in South Korea by Han Kang	
<i>José Veranildo Lopes da Costa Junior</i>	
<i>Josilene Pinheiro-Mariz</i>	
Etnografar Clarice: por uma didática do olhar, do ouvir, do escrever e do sentir.....	43
Ethnography Clarice: for a didactic of looking, listening, writing and feeling	
<i>Fabio Scorsolini-Comin</i>	
<i>Soraya Maria Romano Pacífico</i>	
Poética dos rios: o reflexo do sujeito perante as águas em poemas de Juan L. Ortiz e Max Martins.....	62
River poetics: the reflection of the subject before the waters in poems by Juan L. Ortiz and Max Martins	
<i>Mariana Vieira</i>	
<i>Paula Glenadel Leal</i>	
Do gesto repetido ao gozo afirmativo: a escrita da repetição em <i>Água viva</i> , de Clarice Lispector.....	76
From the repeated gesture to the affirmative jouissance: the writing of repetition in <i>Água viva</i> , by Clarice Lispector	
<i>Gilson Antunes da Silva</i>	
O Remédio e a bula: a memória involuntária e o olfato em <i>Cloro</i> , de Alexandre Vidal Porto.....	96
The Remedy and the leaflet: the involuntary memory and the smell in <i>Chloro</i> , by Alexandre Vidal Porto	
<i>José Luiz Cordeiro Dias Tavares</i>	
<i>Elizabeth Cardoso</i>	
Retalhos de comoção: o acontecimento estésico em <i>Inspiração</i> de Mário de Andrade.....	109
Scraps of commotion: the aesthesic event in <i>Inspiration</i> by Mario de Andrade	
<i>Nayara Christina Herminia Carrijo</i>	
<i>Vera Lúcia Rodella Abriata</i>	

“A terceira margem do rio”: água, exílio e as infinitas possibilidades em Guimarães Rosa.....	121
“The third bank of the river”: water, exile and the infinite possibilities in Guimarães Rosa <i>Adilson Silva Santos</i> <i>Stefania Rota Chiarelli</i>	
Gozoso e doloroso: a estética do corpo no romance <i>As pequenas mortes</i> de Wesley Peres.....	135
Joyful and painful: the esthetic of the body in <i>As pequenas mortes</i> of Wesley Peres <i>Fábio Tibúrcio Gonçalves</i> <i>Luciana Borges</i>	
O inquietante freudiano em “A Amiga Genial”, de Elena Ferrante	156
The Freudian unfamiliar in “A Amiga Genial”, by Elena Ferrante <i>Ailla Rakel Viegas Gonçalves</i> <i>Andrea Teresa Martins Lobato</i>	
Os espelhos na literatura: a (des)construção intertextual.....	166
Mirrors in Literature: an intertextual (de)construction <i>Ivania Campigotto Aquino</i> <i>Gilmar Azevedo</i>	
Literatura e expressão de emoções: o caso “Otelo”	183
Literature and expression of emotions: the “Othello” case <i>Gerson Luís Trombetta</i> <i>Luís Francisco Fianco Dias</i>	
O Iago de Agatha de Christie: a recriação de um personagem shakespeariano	196
Agatha Christie's Iago: the recreation of a shakespearean character <i>Altamir Botoso</i>	
A escrita como prática social e (auto)reflexão no processo de formação de professores: uma experiência com a produção de biograficizines	218
Writing as a social practice and (self) reflection in the teacher education process: an experience with the production of biographiczines <i>Priscila Sandra Ramos de Lima</i> <i>Francisco Rogiellyson da Silva Andrade</i> <i>Sandra Maia Farias Vasconcelos</i>	
Uma proposta de escolarização da poesia no ensino médio a partir do cordel “A morte de Nanã”, de Patativa do Assaré.....	237
A proposal for the schooling of poetry in highschool from the cordel “A morte de Naná” by Patativa do Assaré <i>Eliane Cristina Testa</i> <i>Kathianne Carneiro Borges Carvalho</i>	
Um retrato variacionista do apagamento da dental /d/ no morfema de gerúndio no estado do Ceará.....	257
A variationist portrait of deletion of dental /d/ in gerund morpheme in Ceará state <i>Rakel Beserra de Macedo Viana</i> <i>Cassio Murílio Alves de Lavor</i> <i>Aluiza Alves de Araújo</i>	
Diretrizes para autores.....	274

Editorial

A literatura pode ser entendida como um grande palco para a compreensão do humano e para o entendimento daquilo que, em nós, é desejo. Da mesma forma, as complexidades da contemporaneidade não nos permitem mais abordar os fenômenos do humano a partir de uma única perspectiva, seja ela filosófica, psicanalítica ou mesmo literária. Assim sendo, a proposta desta edição da Revista Desenredo é congrega contribuições que buscam estabelecer as interfaces, os entrecruzamentos e tensões nos limites entre narrativa literária, psicanálise e a reflexão filosófica.

O primeiro texto a abrir nossa edição, de autoria de Eduardo da Silva Moll e Maria da Glória Corrêa di Fanti, *Alteridade e terapia: um olhar bakhtiniano para o conceito de construção na psicanálise freudiana*, já estabelece esta relação entre literatura e psicanálise, seguido de *Um devir-vegetal na Coreia do Sul de Han Kang*, de autoria de José Veranildo Lopes da Costa Junior, Josilene Pinheiro-Mariz, que analisa, a luz dos conceitos de rizome de Deleuze e Guattari, o Romance *A Vegetariana* (2019) da coreana Han Kang. Na sequência temos o texto de Fabio Scorsolini-Comin e Soraya Maria Romano Pacífico, *Etnografar Clarice: por uma didática do olhar, do ouvir, do escrever e do sentir*, no qual os autores refletem sobre o processo de construção da autoria em Clarice Lispector. O próximo texto a compor nosso dossiê sobre filosofia, literatura e psicanálise é *Poética dos rios*, de Mariana Vieira e Paula Glenadel Leal, no qual se tecem reflexões sobre a subjetividade em poemas de Juan Ortiz e Max Martins a partir de Bachelard, Lacan e Heidegger. O corpo aparece como tema de reflexão literário-filosófica-psicanalítica novamente na obra de Lispector no texto *Do gesto repetido ao gozo afirmativo*, de Gilson Antunes da Silva, seguido de *O Remédio e a bula*, de autoria de José Luiz Cordeiro Dias Tavares e Elizabeth Cardoso, no qual se analisa a obra *Cloro* de Alexandre Vidal Porto, com base nos conceitos de memória involuntária de Walter Benjamin da maneira que é interpretado por Jeanne Marie Gagnebin auxiliado por alguns conceitos da psicanálise freudiana.

O dossiê segue com o texto *Retalhos de comoção*, de autoria de Nayara Christina Herminia Carrijo e Vera Lúcia Rodella Abriata, sobre a possibilidade de se conceitualizar o acontecimento estésico na obra *Inspiração* de Mário de Andrade. Em *“A terceira margem do rio”*, os autores Adilson Silva Santos e Stefania Rota

Chiarelli trazem, também a partir de Deleuze e Guattari, elementos rizomáticos e melancólicos para a análise plurisemântica do emérito texto de Guimaraes Rosa. As relações entre corpo e literatura voltam a ser tematizadas no texto *Gozoso e Doloroso*, sobre o romance *As pequenas mortes* (2013), de Wesley Peres, na análise escrita por Fábio Tibúrcio Gonçalves e Luciana Borges. Após esta reflexão temos um dos conceitos mais potentes da relação entre psicanálise e literatura em ação no texto *O inquietante freudiano em “A Amiga Genial”, de Elena Ferrante*, de autoria de Ailla Rakel Viegas Gonçalves e Andrea Teresa Martins Lobato.

Encerram o Dossiê Temático os organizadores deste número. Primeiro temos o texto *Os espelhos na literatura: a (des)construção intertextual*, de Ivania Campigotto Aquino em coautoria com Gilmar Azevedo, que usa conceitos de Eco, Foucault e Kristeva para abordar a intertextualidade e o dialogismo em uma perspectiva semiótica, seguido de uma reflexão sobre com as emoções, em uma perspectiva filosófica, podem aparecer em um texto literário, neste caso o *Otelo* (1603) de Shakespeare, no artigo *Literatura e expressão de emoções: o caso “Otelo”* de autoria de Francisco Fianco e Gerson Trombetta.

Na seção geral, por sua vez, encontram-se belas contribuições acadêmicas sobre temas mais diversos dentro do universo da linguística e da literatura, como um estudo sobre reaparição de personagem em *O Iago de Agatha de Christie*, de Altamir Botoso; a relação entre escrita e formação de professores em *A escrita como prática social e (auto)reflexão no processo de formação de professores: uma experiência com a produção de biograficizines*, de autoria de Priscila Sandra Ramos de Lima, Francisco Rogiellyson da Silva Andrade e Sandra Maia Farias Vasconcelos; o uso do cordel nas aulas sobre poesia com o texto *Uma proposta de escolarização da poesia no ensino médio a partir do cordel “A morte de Nanã”, de Patativa do Assaré*, de Eliane Cristina Testa e Kathianne Carneiro Borges Carvalho e, por fim, encerrando esta nossa edição, um estudo sobre variações sociolinguísticas com o texto *Um retrato variacionista do apagamento da dental /d/ no morfema de gerúndio no estado do Ceará*, de autoria de Rakel Beserra de Macedo Viana, Cassio Murílio Alves de Lavor e Aluiza Alves de Araújo.

No mesmo momento em que queremos registrar nosso imenso agradecimento a todos aqueles autores que generosamente contribuíram com suas pesquisas para a composição deste número da revista, desejamos a todos os demais uma ótima e frutuosa leitura.

Francisco Fianco, Gerson Trombetta e Ivania Aquino
Organizadores

Alteridade e terapia: um olhar bakhtiniano para o conceito de construção na psicanálise freudiana

Eduardo da Silva Moll*

Maria da Glória Corrêa di Fanti**

Resumo

As críticas de Volóchinov a Freud, registradas em *O freudismo*, de 1927, se, por um lado, desabonam a psicanálise por entendê-la como uma vertente do subjetivismo, por outro, alternativamente, valorizam o aspecto alteritário e discursivo do acontecimento psicanalítico. Ampliando esta reflexão e considerando produções que aprofundam o conceito de alteridade e de psicanálise, este artigo objetiva discutir as contribuições do conceito bakhtiniano de alteridade ao contemplar o funcionamento das construções no tratamento psicanalítico. Com uma pesquisa bibliográfica, enfocamos textos bakhtinianos sobre alteridade, cotejando-os com a visão psicanalítica acerca das construções na terapia. Propomos contribuições bakhtinianas enfocando a singularidade dos papéis desempenhados pelos sujeitos na sessão, o tensionamento das verdades analíticas e a experimentação de axiologias e vozes discursivas nos/pelos movimentos alteritários entre analista e analisando. Com isso, a relação eu-outro pode animar olhares alternativos à construção na análise enquanto excedente de visão que proporciona acabamento provisorio à história do analisando.

Palavras-chave: Alteridade; Bakhtin; Sujeito; Construções; Psicanálise.

Palavras iniciais

O diálogo entre o pensamento bakhtiniano¹ e a psicanálise é permeado por uma tensiva atmosfera. Não apenas própria da tentativa de interface entre teorias, essa tensão também advém das contundentes críticas de Volóchinov a

* Possui graduação em Letras Português/inglês na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Na mesma universidade, foi bolsista de graduação na área de Língua Inglesa e na área de Língua Portuguesa - Produção Textual. Também, atuou como professor bolsista do Programa Idiomas Sem Fronteiras - Inglês. Atualmente, é aluno de Pós-Graduação em Letras - Linguística na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS - CNPq). Integrante do Grupo de pesquisa Tessitura: vozes em discurso (PUCRS/CNPq) e do Projeto de Pesquisa Alteridade, dialogismo e dialética: a constitutiva e tensa relação com o outro (PUCRS/CNPq), sob a orientação da Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa di Fanti. (ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0635-9845>). E-mail: eduardosilva.moll@gmail.com

** Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUCSP e professora-pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da PUCRS. É líder do Grupo GenTe - Tessitura: Vozes em (Dis)curso (PUCRS/CNPq) e pesquisadora do Grupo Atelier Linguagem e Trabalho (PUCSP/CNPq) e do GT Discurso, Trabalho e Ética da ANPOLL. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Processo nº 311462/2020-0). E-mail: gdifanti@gmail.com

Freud, registradas tanto no ensaio *Do outro lado do social: sobre o freudismo*, de 1925, quanto na obra *O freudismo: esboço crítico*, de 1927². Figurada como subjetivista e psicologizante, alheia ao social e temerosa da história, a psicanálise recebeu avaliações desabonadoras quanto à filosofia, à teoria e à metodologia que a embasam. A eficácia do tratamento, o “sucesso prático no campo de tratamento das neuroses”, entretanto, foi reconhecido (VOLÓCHINOV, 2019, p. 81).

Importantes pesquisas da área dos estudos bakhtinianos revisitam os trabalhos de Volóchinov e propõem a ponderação das críticas neles registradas. Bezerra (2017, p. 13) ressalta a influência do materialismo histórico no horizonte ideológico acadêmico soviético, indicando que Volóchinov tentara, acima de tudo, “firmar posição no debate ideológico da época”. Lima e Perini (2009) acentuam os reducionismos e o caráter enviesado das críticas de Volóchinov, as quais concretizam a postura teórica do autor, mas não contemplam a inteireza do pensamento freudiano. Outros pesquisadores propõem um olhar mais conciliador entre o dialogismo bakhtiniano e a psicanálise. Na acepção de Grillo (2017), os trabalhos de Volóchinov se enriqueceriam com as descobertas freudianas relativas ao inconsciente. Moura-Vieira (2016), de maneira consentânea, mostra-se entusiasta da criação de uma possível Psicologia Dialógica. Tais estudos, no entanto,

deixaram espaço para o aprofundamento de questões relativas ao referido sucesso do tratamento psicanalítico, motivo pelo qual nosso trabalho pode contribuir ao diálogo aqui proposto.

Volóchinov (2017, p. 76) argumenta que a teoria freudiana “se funda nos enunciados verbalizados do [sujeito], sendo apenas a sua interpretação específica”, o que permite que compreendamos que o estudo dos enunciados deva contemplar a constitutiva relação entre consciência dialógica, linguagem e interação discursiva. Seguindo Ponzio (2016), entendemos que subjaz às críticas de Volóchinov a valorização de uma postura teórica alteritária, pela qual o sujeito é concebido *em relação* ao(s) seu(s) outro(s), como se tal não fosse possível encontrar na psicanálise. Um ano após a morte de Volóchinov, entretanto, é publicado, em 1937, o texto *Construções na análise*, de Freud (2018). Nesse texto, o fundador da psicanálise discorre sobre um movimento interpretativo específico e necessário ao desenvolvimento do tratamento: a “construção” de aspectos da história esquecida do analisando a partir de indícios deixados em sua fala. Por um viés bakhtiniano, observamos o papel ativo da relação eu-outro no ato de responder ao discurso do analisando com uma proposta de construção e, assim, propomos uma investigação do funcionamento das construções na análise pelo viés da alteridade.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é discutir as contribuições do conceito bakhtiniano de alteridade ao contemplar o funcionamento das construções no tratamento psicanalítico. Metodologicamente, valemo-nos de um movimento discursivo análogo ao de Volóchinov (2017) em *O freudismo*, caracterizado por “propor alternativas mais substanciais aos conceitos freudianos, por meio da valorização da palavra ou linguagem” (GRILLO, 2017, p. 65), registrando “novas proposições avaliativas dialógicas” (MOURA-VIEIRA, 2016, p. 67) às ideias freudianas. Calçados na concepção bakhtiniana de sujeito, buscaremos proporcionar uma leitura responsiva ao texto *Construções na análise* (FREUD, 2018), perfazendo nesse diálogo um gesto que se propõe a modestamente enriquecer tanto os estudos de psicanálise, quanto os estudos bakhtinianos.

Na discussão com a psicanálise, respeitamos as distinções epistemológicas em jogo: reconhecemos a presença do sujeito do inconsciente em Freud, assim como a do sujeito ético, responsivo, responsável e permeado por vozes sociais representativo do pensamento bakhtiniano. Logo, nossa discussão a respeito das construções não se aterá às questões do inconsciente, mas prospectará algumas dinâmicas discursivas e objetivas relevantes ao tratamento psicanalítico, a partir da leitura responsiva do texto de Freud (2018). Compreendemos que,

nesse terreno, uma produtiva interface poderá ser promovida.

Assim, o artigo se organiza da seguinte maneira: num primeiro momento, realizamos uma revisão bibliográfica não extensiva acerca do conceito de alteridade em textos assinados por Bakhtin, em que, segundo Di Fanti (2020), a noção de alteridade se revela de maneira mais explícita, o que justifica nossa escolha. Para tanto, partimos dos textos bakhtinianos escritos entre 1920 e 1924, passando por textos da época de 1930 e 1950, de modo a estabelecer relações entre alteridade, sujeito e discurso – relações essas já presentes em *O freudismo*, tendo em vista a reafirmação das teses bakhtinianas primeiras na visada ao sujeito socioideologicamente constituído (CLARK; HOLQUIST, 1998). Num segundo momento, discutimos as construções na análise pelo ponto de vista da alteridade e do discurso, visando a erigir algumas contribuições bakhtinianas para a compreensão de possíveis movimentos alteritários na terapêutica freudiana. Por fim, em um terceiro momento, discutimos a inconclusividade constitutiva tanto do sujeito bakhtiniano, quanto das construções e de seus efeitos no tratamento psicanalítico. Este trabalho, então, constitui-se como mais um elo ao olhar de Volóchinov para a psicanálise, privilegiando um aspecto salvaguardado pelo autor: o sucesso do tratamento psicanalítico.

Movimentos alteritários: a constituição do sujeito bakhtiniano

Em *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1922), Bakhtin (2017, p. 43) observa que o ato é capaz de superar a distância entre “dois mundos absolutamente incomunicáveis e mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida”. O primeiro refere-se ao mundo da abstração, do teorismo, das verdades universais e do conteúdo-sentido histórico; já o segundo refere-se ao mundo vivencial e irrepetível, constituído na e pela atualização de sentidos pelos sujeitos éticos, responsivos e responsáveis. Segundo tal asserção, o ato pode ser compreendido a partir do amplo movimento de alteridade que o constitui, dado que, em seu devir, *responde*, de maneira singular, ética e responsável, aos *outros* conteúdos e sentidos disponíveis na cultura. Nesse movimento, o sujeito não nega o todo cultural que o precede e o abarca, mas nele se insere de maneira ativa, não-coincidente e não-indiferente (PONZIO, 2016; SOBRAL, 2019).

Na arquitetônica valorativa do ato, o evento responsivo se objetiva no mundo concreto segundo uma (dia)lógica alteritária radical. De acordo com Bakhtin (2017, p. 142), o ato possui um “caráter biplano”, e realiza-se em um movimento de alteridade ao redor de dois centros de

valores, do eu e do outro, “diferentes por princípios, mas correlatos entre si”, sendo que “em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir”. Tal contraposição funda as disposições arquitetônicas do eu-para-mim (como eu me vejo), do eu-para-o-outro (como o outro me vê) e do outro-para-mim (como eu vejo o outro) a cada ato concreto. Para o filósofo russo, em torno dessas disposições, fundadas na alteridade, se instauram as distintas axiologias e os aspectos do espaço-tempo, situando o ato numa atmosfera relacional, social e histórica. Então, um ato torna-se bidirecionalmente responsável em relação à cultura e à vida, assim como em relação ao sujeito e seu outro.

É válido ressaltar, como nota Bubnova (2013, p. 10), que a constitutiva relação eu-outro não usurpa o sujeito de sua singularidade, mas, pelo contrário, “implica uma profunda personalização dos sujeitos em interação”, dado que a faceta ética e responsável do ato assegura que o sujeito se torne *um em resposta a outros*. Por isso, Ponzio (2016, p. 234) argumenta que a alteridade é constitutiva da identidade, dado que um centro axiológico singular existe porque se contrapõe responsivamente a outro centro axiológico. Ademais, segundo Bubnova (2011, p. 272), embora o acontecimento do ato disposto seja designado, em russo, como *sobytie bytia*, “ser juntos no ser”, não se trata de uma fusão de sujeitos, mas de um processo de

tensão alteritária alicerçado no chamamento ético, responsivo e responsável que emana do eu singular ao(s) outro(s) não-coincidente(s) e vice-versa.

A tensão alteritária constitutiva do ato e da (inter)subjetividade traz à cena a responsabilidade. O inalienável lugar singular do sujeito no mundo decorre do *dever ser* singular: o “*meu não-álibi no existir [moë ne-alibi v bytii]*, que está na base do dever concreto e singular do ato, não é algo que eu aprendo e do qual tenho conhecimento, mas algo que eu *reconheço e afirmo de um modo singular e único*” (BAKHTIN, 2017, p. 96). Por isso, o pensador russo defende que a justificativa do ato não encontra respaldo em validades universais, mas sim na valoração do ato pelo próprio sujeito em face ao(s) outro(s). Tal é o *dever ser* manifesto nos tons emotivo-volitivos que colorem, tonalizam a justificativa do ato, fundando um espaço inalienável de responsabilidade no qual o sujeito assume – *assina* – seu ato como próprio. Tendo de responder perante seu lugar singular, o sujeito engendra uma verdade para si, a qual só se sustenta em resposta ao(s) outro(s), como justificativa do seu ato. Nisso está a tensão constitutiva entre as duas tonalidades da verdade: a *istina* e a *pravda*.

Sendo singular, o ato não prescinde das verdades universais (*istina*), mas, enfrentando-as, oferece uma verdade situada (*pravda*), forjada no encontro entre eu e outro(s):

[...] na sua responsabilidade, o ato coloca diante de si sua própria verdade como verdade que une ambos os seus aspectos, assim como une o aspecto do universal (a validade universal) e do individual (o real) (BAKHTIN, 2017, p. 81).

Como Sobral (2019, p. 105) reforça, a tensão entre a verdade universal e a verdade singular é constitutiva do ato: “preciso de um ato singular para atualizar valores universais em minha circunstância singular”. *Apravda*, nesse sentido, é uma atualização de valores que forja verdades *da* e *na relação* do sujeito com a cultura, com o outro e com a situação na e da qual o ato irrompe.

Como afirma Nascimento (2021), a possibilidade e o dever de responder a valores engendram os *sentidos*, os quais são discursivos e ideológicos, porque remetem à tomada de posição na vida e na linguagem. De acordo com Bubnova (2011, p. 237), a filosofia bakhtiniana primeira

[...] prefigura a filosofia dialógica na qual aos parâmetros descritivos do ato é acrescentado outro ingrediente decisivo, constituinte do humano, que é a palavra, que para o ser humano sempre esteve aí, com o outro.

Di Fanti (2020, p. 10), nessa perspectiva, observa que a alteridade é constitutiva do enunciado, forjado

na relação entre o *eu* e o *outro*, numa concorrência de discursos, vozes em circulação, que, num jogo de tons emotivo-volitivos, dá vida à palavra e revela um sujeito relacional e inacabado.

Tais apontamentos indicam que os sentidos e os discursos se engendram numa relação de alteridade e de concreta multiplicidade de valores, de vozes sociais e de palavras alheias, o que nos leva à noção de heterodiscurso.

Em *O discurso no romance* (1934-1935), Bakhtin (2015, p. 40) compreende a língua “ideologicamente preenchida, a língua como cosmovisão e até como opinião concreta”. Portanto, trata-se da língua “ocupada” ideologicamente, “habitada” vivencial e discursivamente pelos sujeitos que nela se constituem. Por isso, “o processo de formação ideológica do [sujeito] é um processo de assimilação seletiva das palavras dos outros” (BAKHTIN, 2015, p. 135). A subjetividade, por conseguinte, forma-se em movimentos alteritários de resposta à pluralidade de vozes sociais, assim como de sua seletiva assimilação. Está presente no enunciado, portanto,

[...] uma tensa interação e uma luta da minha palavra com a palavra do outro, um processo de sua demarcação e da iluminação dialógica de uma pela outra (BAKHTIN, 2015, p. 151).

Um enunciado, assim, traz marcas de movimentações de alteridade relativas à maneira como a palavra do outro se aproxima ou se afasta do centro de valores do falante; ou seja, o enunciado se constitui na e pela resposta à palavra alheia.

A reação à palavra alheia no heterodiscurso prevê distintas maneiras de as-

similar os matizes das múltiplas verdades e vozes discursivas encarnadas nos enunciados. Por um lado, a verdade do enunciado alheio pode ser seletivamente assimilada com o eco de nossa persuasão interna, despertando “o pensamento independente e uma nova palavra independente” (BAKHTIN, 2015, p. 140), numa estrutura semântica aberta e inconclusa, visto que as fronteiras entre a palavra minha e a palavra do outro se tornam tênues. Por outro lado, a verdade do enunciado alheio pode interagir com nossa consciência de forma autoritária, tal como uma “massa compacta e indivisível” (BAKHTIN, 2015, p. 138), que precisa ser completamente assimilada ou descartada. De natureza autoritária, esse tipo de palavra é tão fortemente tonalizado pelos matizes valorativos do outro, que sólidas fronteiras são demarcadas na interação com a palavra minha. A partir de Bakhtin (2015), compreendemos que o primeiro teor de verdade, designado como discurso internamente persuasivo, tende ao movimento responsivo forjador de verdades relacionais, *pravda*, enquanto o segundo, designado como discurso autoritário, coloca-se no caminho das verdades relacionais, pois requer uma resposta avaliativa de total assunção, ou de total descarte a uma massa axiológica e enunciativa que se quer sólida e indivisível.

Uma perspectiva semelhante a respeito da relação formativa do sujeito em

resposta à palavra alheia é registrada por Bakhtin em *Os gêneros do discurso* (1952-1953):

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2016, p. 54).

A depender do encontro de palavras e verdades no ato enunciativo, a palavra do outro pode ser percebida no enunciado do eu de forma mais ou menos explícita, indiciando distintos graus de presença do outro no enunciado, conforme pontua Di Fanti (2020). Então, o outro encarnado discursivamente em valores, posições ideológicas, cosmovisões, será reelaborado e reacentuado pelo sujeito responsivo, atuando de forma mais ou menos perceptível no dizer do eu. Esse processo traz luz aos limites e fronteiras entre a palavra do outro e a palavra própria, os quais podem ser mais ou menos demarcados. Nessa perspectiva, o tom emotivo-volitivo das vozes alheias e a tensão entre as *pravdas* singulares e as *istinas* gerais concretizam-se nos enunciados que nos circundam, assim como em nossa consciência dialógica, haja vista nossa seletiva assimilação, reelaboração e reacentuação do dizer do outro. Consideramos que esses processos constitutivos dos enunciados e da

consciência estejam relacionados com movimentos alteritários de aproximação e distanciamento em direção à palavra alheia. Vejamos, então, como Bakhtin discute tais movimentos.

Em *O autor e a personagem na atividade estética* (1922-1924), a aproximação e o distanciamento acima mencionados são designados nos movimentos interdependentes de empatia e exotopia, respectivamente. Bakhtin (2011, p. 80) defende que a tensão de singularidades promove um *enriquecimento* do acontecimento a partir do encontro alteritário: “O que enriqueceria o acontecimento se eu me fundisse com outra pessoa, se de *dois* passássemos a *um*?”. Portanto, é do lugar de “ser juntos no ser” não-coincidente e não-indiferente que podemos falar em *empatia*, ou aproximação em direção ao centro de valor do outro; ou de *exotopia*, afastamento e retorno ao próprio centro de valor. Adicionalmente, entendemos que perante os movimentos de empatia e de exotopia, o acontecimento do encontro que engendra o ato *enriquece* as subjetividades nele implicadas, tendo em vista o privilégio de que um sujeito goza ao contemplar, interagir e responder ao outro: seu excedente de visão. Como pensar tal excedente?

Segundo Bakhtin (2011, p. 21), o ativismo do sujeito implica uma concreta distância “de mim e de todos os outros indivíduos – sem exceção – para mim”, que lhe proporciona um espaço

extralocalizado, distanciado em relação aos outros. Tal distância exclusiva gera o “conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro” (BAKHTIN, 2011, pp. 22-23), dele se aproximando e se distanciando. Em empatia, o sujeito se *compenetra* do centro de valor do outro: “devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele” (BAKHTIN, 2011, p. 23). Essa compenetração, entretanto, é provisória, pois a possibilidade de compreender as axiologias nela experimentadas demanda um afastamento, um retorno ao próprio centro de valor. De acordo com Di Fanti (2020, p. 16), a exotopia “é o momento em que se constrói conhecimento sobre o *outro* a partir do que foi visto junto dele em articulação ao que se vê a distância, a partir de uma posição axiológica única”. É dessa posição que se torna possível dar acabamento à minha visão sobre o outro, enunciar e valorar aquilo que, de uma posição privilegiada, somente eu poderia proporcionar em resposta a ele:

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera de meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles momentos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2011, pp. 22-23).

A possibilidade de “completar o outro” pode ser compreendida como acabamento relativo, aspecto do enunciado responsivo que concretiza os tons emotivo-volitivos experimentados na relação de interação com o outro. O excedente de visão é, assim, “um ato generoso de quem *dá de si*. Dar de sua posição, dar daquilo que somente sua posição permite ver e entender” (AMORIM, 2020, p. 97). Como dádiva, o conceito de excedente de visão permite-nos compreender o acabamento enunciativo como a marca discursiva do *vínculo* entre sujeitos singulares que interagem, trazendo aos sentidos os excedentes de visão entre eu-outro. Por isso, as verdades relacionais são assumidas pelos sujeitos de maneira distinta, haja vista o imensurável enriquecimento advindo do encontro e do recíproco tensionamento de singularidades. Vale reforçar que empatia e exotopia são

[...] movimentos interdependentes e necessários que não só marcam a constitutiva relação *eu* e *outro*, mas também a singularidade de cada um deles em ver no *outro* o que ele próprio não pode ver sozinho (BARBOSA; DI FANTI, 2018, p. 39).

Tendo em vista essas considerações, recuperamos o argumento de Clark e Holquist (1998), segundo o qual os posicionamentos de Volóchinov (2017) em *O freudismo* encontram respaldo na filosofia primeira bakhtiniana, que preconiza a *participação responsiva* como condição da própria existência. Justamente, o

enfoque à participação figura logo nas primeiras páginas do esboço crítico:

Para entrar na história é pouco nascer fisicamente: assim nasce o animal, mas ele não entra na história. É necessário algo como um segundo nascimento, um nascimento *social* (VOLÓCHINOV, 2017, p. 11).

Ao “entrar na história” e “nascer” no social, o sujeito participa de forma não-indiferente e não-coincidente em seu entorno cultural ou coletivo; perfaz movimentos alteritários de assimilação seletiva das vozes outras para constituir-se.

Na seção que segue buscaremos mostrar que os movimentos alteritários constitutivos do sujeito bakhtiniano não são alheios ao tratamento psicanalítico, continuando o diálogo iniciado por Volóchinov (2017) por um ponto de vista conciliador.

Alteridade na terapia: um viés bakhtiniano ao conceito freudiano de construção

O texto *Construções na análise* (FREUD, 2018) principia discutindo o papel do analista e do analisando na psicanálise. Ciente de diversas críticas sobre a suposta posição de autoridade interpretativa do analista, o qual sempre teria razão em suas comunicações interventivas, Freud passa a definir aquilo que é ou não próprio da relação analítica.

Sob esse aspecto, o autor traz um conceito que, embora já tenha figurado antes em seus textos, ganha outro estatuto no curso de uma análise: a construção.

Segundo Freud (2018, p. 330), o papel do analisando, a convite da análise, é “se recordar de uma coisa vivida e reprimida por ele”, geralmente com base nas lembranças mais recônditas, relativas à primeira infância. Para o autor, o discurso do analisando faz emergir “alusões às vivências reprimidas e derivados de afetos suprimidos” (FREUD, 2018, p. 329), as quais se manifestam não apenas no discurso, mas também nas repetições, nos silenciamentos, nas tentativas frustradas de falar etc. A perspectiva de cura adotada, no texto em pauta, implica “recordar determinadas vivências e os afetos por elas suscitados, que no momento se acham esquecidos” (FREUD, 2018, p. 329), substituindo o sintoma pela possibilidade de se aposar do passado pelo discurso consciente, de modo a gerar um “quadro dos anos esquecidos da vida do paciente que seja confiável e completo nos elementos essenciais” (FREUD, 2018, p. 329).

Surpreendendo o leitor, Freud (2018, p. 330) afirma que a tarefa do analista é “adivinhar, ou melhor, *construir* o que foi esquecido, com base nos indícios deixados”. A surpresa advém da presente valorização do termo “construção”, em razão do reiterado uso de “interpretação” nos textos anteriores. Para esclarecer o

tom destinado à função da construção, Freud explica:

Interpretação diz respeito àquilo que se faz com um elemento do material, com uma associação, um lapso, etc. Trata-se de uma construção, porém, quando apresentamos ao analisando um pedaço de sua pré-história esquecida, mais ou menos da seguinte forma: “Até o seu *n* ano de vida você se considerou o possuidor único e irrestrito de sua mãe, mas então apareceu outro filho e, com ele, uma grave decepção. Sua mãe o abandonou por um tempo, e depois também não se dedicou mais exclusivamente a você. Seus sentimentos para com ela se tornaram ambivalentes, seu pai adquiriu um novo significado para você”, e assim por diante (FREUD, 2018, p. 333).

Como lemos do excerto acima, a lembrança construída refere-se a uma época da vida do analisando da qual ele não poderia se recordar detalhadamente, seja por conta das resistências enfrentadas na tarefa, seja devido aos esquecimentos naturais ao desenvolvimento humano. Nesse sentido, o analista, no intento de interpretar, também constrói: “tira suas conclusões de fragmentos de lembranças, associações e manifestações ativas do analisando” (FREUD, 2018, pp. 330-331). O material que o analisando traz está vivo; os “escombros” do sintoma estão aparentemente soterrados, reprimidos, mas atuam de forma latente. À construção, na fala do analisando, subjaz a escuta dos indícios de sua pré-história, das marcas daquilo que ainda não é possível recordar, mas que irrompe em forma de sintoma. Segundo Silva (2011,

p. 80), as construções funcionam como o “ato de completar”, visto que nas comunicações do analista estariam os “trechos ausentes de um texto composto com o intuito de reconstituir a história do indivíduo”. “Completa-se” o que é do outro, para que este possa se apossar do que é seu no discurso consciente, contornando as lacunas da memória.

Freud ressalta, porém, que embora a construção seja tarefa do analista, não é dele a autoridade quanto àquilo que fora construído. Para Freud (2018, pp. 339-340), a construção funciona na análise mais como uma “conjectura, que aguarda exame e confirmação ou rejeição”, sendo múltiplos os caminhos pelos quais “a conjectura se transforma na convicção do paciente”; entretanto, quando se transforma em convicção, a construção “tem o mesmo resultado terapêutico que uma lembrança reconquistada”. Portanto, como afirma Celes (2005), importa ao analista o *efeito* que essa construção terá no analisando e no desenvolvimento do trabalho de análise, e não a veracidade da conjectura.

Celes (2005) indica que o conceito de construção, juntamente com a regra fundamental da livre associação (tentativa de suspensão das críticas morais em relação ao que se pode dizer, apostando no pensamento livre-associado), a superação das resistências (aquilo que barra a livre-associação) e a interpretação (tentativa de deflagrar ao analisando um

sentido de seu discurso aparentemente obscuro para si mesmo) configuram a psicanálise no sentido originário de tratamento. A construção seria mais um mecanismo que contribuiria para a cura enquanto elaboração/perlaboração, entendida como a resolução de conflitos psíquicos no e pelo próprio fazer analítico, conforme lemos de maneira mais explícita no texto *Recordar, repetir e elaborar* (FREUD, 2010, pp. 207-208):

É preciso dar tempo ao paciente para que ele se enfrente na resistência agora conhecida, para que a elabore [*durcharbeiten*], para que a supere, prosseguindo o trabalho apesar dela, conforme a regra fundamental da análise [livre associação].

Vale destacar que a noção de “construção” é lida pelos pesquisadores da área da psicologia e da psicanálise de distintas formas. Para alguns, esse conceito explicita um momento da teoria em que o pai da psicanálise se deparava com limites da analisabilidade segundo a técnica clássica, recorrendo, assim, a uma atuação inventiva/criativa do analista (por exemplo, DALLAZEN, 2017). Outros pesquisadores concebem a construção como uma forma de “interpretação ampliada”, portanto, própria do sentido originário do trabalho psicanalítico (por exemplo, CELES, 2005; SILVA, 2011; GRIPPI, 2012). Também, há perspectivas que observam a construção quanto potencial criativo, de abertura a tudo aquilo que é gestado em caráter

de novidade na relação entre analista e analisando (por exemplo, FALCÃO, 2008; ZYGOURIS, 2011). Iremos nos ater às duas últimas perspectivas para tecer nossa contrapalavra bakhtiniana a esse conceito e a sua funcionalidade no tratamento.

Começemos, tal como Freud (2018), problematizando a noção de construção como palavra final sobre o analisando. Em diversos momentos de suas obras, Freud contrapõe-se à prática da sugestão, defendendo que o efeito terapêutico de uma análise ancora-se no enfrentamento elaborativo/perlaborativo das resistências. Sem tal lida, nenhuma sugestão surtiria efeitos terapêuticos, quicá efeitos finais, solucionadores, curativos. Inclusive, a prática de dar palavras interpretativas finais aos analisandos aproxima-se de uma conduta criticada em *Sobre psicanálise selvagem*: um modo de conduzir a sessão no qual a interpretação imediata toma o lugar do próprio processo de análise (FREUD, 2013).

Com base nos apontamentos registrados na seção anterior, Bakhtin (2011; 2017) contribui a essa discussão, inspirando-nos a pensar que, no tempo-espço de uma sessão de psicanálise (condições cronotópicas), encontram-se dois sujeitos singulares, com suas visões de mundo, em contraposição axiológica e também em contraposição de papéis desempenhados na atividade. Quanto ao papel do analista, ele é informado

pelos conteúdos repetíveis da técnica psicanalítica, mas sua atuação não pode prescindir de atualizações singulares em face às demandas da análise, assim como não pode ignorar as vicissitudes que a reação à sua palavra pode ter. “Fechar” o analisando numa interpretação aproximar-se-ia de uma prática interpretativa selvagem (FREUD, 2013), impondo uma verdade analítica que se quer um bloco monolítico, fechado e indivisível, o qual deve ser assimilado inteiramente, algo completamente distinto do objetivo elaborativo de uma análise.

Em termos bakhtinianos, podemos pensar a dinâmica discursiva e alteritária das verdades analíticas da seguinte forma: em diálogo, o analisando enuncia e rememora, enquanto o analista convida à análise. Nesse convite, a escuta analítica é informada não apenas pela técnica, mas também pela história de atuação clínica desse profissional responsiva às demandas de cada caso. Nisso, o entrelaçamento responsável entre *istina* e *pravda*, entre técnica e acolhimento da singularidade do outro, cria as condições de aparecimento de *verdades analíticas*, nutridas pelos movimentos alteritários envolvidos na escuta, na rememoração e na enunciação endereçada ao outro. Como defende Zygouris (2011), a relação constituída no “espaço entre” o par analítico é um dos mais importantes vetores de terapia. Entendemos que tal relação prospecta, objetivamente, dinâ-

micas alteritárias e discursivas sem as quais a interpretação não surte efeitos, mas é assimilada como bloco monolítico, afastada do centro axiológico do sujeito.

Alguns autores pontuam a relação entre construção, tempo rememorado e o papel da fala na análise. Segundo Grippi (2012), a construção é uma devolução de elementos que já vêm sendo trazidos pelo analisando em seu discurso. Nesse sentido, a construção é “o ato de pontuar a história que está sendo lembrada”, não sendo lançada de um lugar superior de saber (GRIPPI, 2012, p. 100). Nessa esteira, Silva (2011, p. 89) afirma que a construção

[...] tem como função servir de complemento ao discurso do analisando, delineando a contextualização histórica dos fatos e marcando, sobremaneira, a inscrição do tempo na subjetividade do indivíduo.

Tanto a história que *está sendo lembrada* em face ao outro, quanto a *complementação* ao discurso do analisando trazem à dinâmica discursiva e alteritária o encontro de passado e presente, reorganizando disposições de tempo-espaço (disposições cronotópicas) que se encontram na construção.

Entendemos que, na arquitetônica do ato, o analisando-para-o-analista traz, nas marcas emotivo-volitivas de seus enunciados, tempos e espaços específicos de sua história. Esta, entretanto, emerge já reacentuada, (re)tomada como outra, porque rememorada, relatada, percep-

tível sob um ponto de vista distanciado, constituindo um novo endereçamento, um novo projeto enunciativo. Logo, a palavra própria torna-se outra, sendo reelaborada e reacentuada no momento da lembrança endereçada. Os tons valorativos responsivos do analista-para-o-analisando, o tempo e o espaço da construção, por sua vez, contribuem para que o analisando se veja de uma forma outra, extralocalizada, porque pontuada nos tons do analista-para-o-analisando, no tempo-espaço da análise. A dinâmica analítica, nesse sentido, se *enriquece* no encontro da história que somente o analisando pode rememorar, para a qual somente o analista pode prestar uma contrapalavra construtiva. Tal contrapalavra, além de interpretar, produz, na relação com o analisando, uma *cena* que encarna, em tempo e espaço, as vozes e os tons que o outro não escuta ou experimenta, não se lembra, mas que a ele podem se tornar persuasivos na elaboração reacentuada de sua história.

A partir de Bubnova (2011), podemos pensar o “ser juntos no ser” do ato psicanalítico segundo a necessária assimilação seletiva, reelaborativa e reacentuada dos valores e das vozes entrecruzadas na relação terapêutica. Nesse sentido, o analisando reacentua valores e vozes presentes e passados na possibilidade de responder à construção do analista, sendo que a reelaboração à memória por intermédio da palavra do

outro dá-se em meio ao mar de vozes sociais que respaldam a possibilidade de assumir e destinar tons autorais a enunciados nunca antes verbalizados. Assim, a construção assumida pelo analisando, seletivamente assimilada, passa a ser sua, embora nutra profundas relações dialógicas com as marcas alteritárias do outro – das palavras proferidas pelo analista, dos maiores ou menores detalhes propostos na cena, das vozes outras dialogizadas etc. Estar juntos na análise, num “espaço entre”, conforme argumenta Zygoris (2011), potencializa a transformação subjetiva calcada nos movimentos de alteridade que dão contorno à fala e à escuta.

Nessa perspectiva, entendemos que os movimentos de empatia e exotopia contribuem para pensar a construção como palco de aproximação, de distanciamento e de encontro de sujeitos, valores e vozes. Ao dizer de si, o analisando destina a si mesmo um acabamento enunciativo da rememoração por um ponto de vista exotópico em relação a seu passado e o endereça ao outro, em busca de escuta, acolhimento e resposta. Com um movimento empático, o analista compenetra-se provisoriamente do discurso do analisando, aproxima-se dele, experimenta a vida em seu lugar, nas vozes e cenas por ele rememoradas. A partir de então, retorna ao seu centro axiológico para, exotopicamente, assimilar ética e cognitivamente tais valores e, com seu

excedente de visão, construir, propor uma palavra outra.

Na aproximação, o analista contempla a singularidade de seu analisando; no distanciamento, ele traz na construção uma resposta àquilo que ao outro possivelmente falta, já que elabora axiologicamente um enunciado informado pelas vozes da teoria e da prática psicanalítica, singularizadas na interação discursiva. Este enunciado, palco de pluriacentuações, pontua, completa, proporciona um acabamento relativo ao diálogo travado em terapia, indicando caminhos para conjecturar um quadro mais completo da história do analisando. Tal acabamento é semanticamente aberto e inconcluso, pois está atento à reação-resposta alheia, aos efeitos analíticos da construção.

O analisando, por sua vez, entra em empatia com o analista, sente-se seguro em rememorar sua história em resposta a ele, experimenta os tons emotivo-volitivos de sua vida pelo viés da vida relatada, até não mais conseguir lembrar. Logo, retorna, exotopicamente, ao seu centro de valores e, nesse retorno, percebe ética e cognitivamente os efeitos de ter falado de si ao outro, de ter-se escutado falar. De seu lugar singular, com seu excedente de visão em relação a si mesmo e ao analista, escuta a construção dele, experimenta sua vida pelos tons do discurso do outro. Então, assume as verdades analíticas como próprias ou não, com base nos valores experimentados ao

logo das sessões, nutridos nos movimentos de aproximação e distanciamento em relação a si mesmo, ao outro analista e aos outros evocados pela enunciação da memória relatada.

Bakhtin (2016) traz contribuições importantes para pensar o efeito analítico das construções por meio dos movimentos de reação à palavra alheia. Na resposta afirmada do analisando, seja em palavras, gestos, silêncios ou recusas, a palavra do analista se mostra mais ou menos assimilável, mais ou menos relevante em relação ao analisando-para-si. As vozes outras que constituem o analisando ecoam ou não no mesmo tom da conjectura, tornando a construção do analista mais ou menos destacável de seu centro de valores e, portanto, mais ou menos perceptível, renovada, diferente. Num movimento elaborativo e reacentuado, o analisando se ancora nas vozes do heterodiscurso e em seu centro de valores para validar ou não a construção. Propor uma construção que seja, ao mesmo tempo, destacável-outra e familiar às vozes e valores que constituem o analisando cria os convites discursivos à elaboração e podem contribuir para o manejo mais eficaz da interpretação responsiva por parte do analista.

Para atar os nós de nossa discussão, citamos uma concepção mais abrangente das construções em análise. Falcão (2011, p. 76) propõe pensar a “construção primeira em análise” como aquela

vivência que “ocorrerá pela *primeira vez* durante o processo analítico”. De acordo com a autora,

[...] a construção analítica não descobre a história [do analisando], mas a inventa numa relação analista/paciente, num *setting*, num *timing*. Essa história é criada e vivida pela primeira vez nesse processo (FALCÃO, 2011, p. 76).

Trata-se da

[...] possibilidade de criar novas formas de relações para estabelecer novas simbolizações para que, na continuidade de sua vida [do analisando], a verdade construída possa lhe permitir uma continuidade coerente (FALCÃO, 2011, p. 76).

Em relação a essa concepção de construção, Bakhtin (2011, 2017) traz contribuições importantes para pensar o enriquecimento do acontecimento a partir do encontro tensivo de verdades e polos axiológicos distintos, assim como a partir do excedente de visão. Não saímos incólumes do olhar do outro; somos alterados por ele. O caráter de *novidade* advindo do espaço e tempo de encontro analítico traz as marcas do enquadre e do tempo de elaboração, assim como das condições interacionais que nutriram a verdade analítica em tensão. Essa verdade, porque co-construída, é nova, trata-se de uma interação singular, que é nutrida pela vontade de cura. Nesse sentido, o início e o término do tratamento conectam presente, passado e futuro: a construção enquanto verdade terapêutica conclama, na lembrança,

a dialogização das vozes passadas que constituíram o analisando, se destacam como perceptíveis e distintas pelo excedente de visão atual e responsivo do analista e se espriam no tempo futuro como possibilidade de dizer o passado com palavras outras.

A partir de Falcão (2011), entendemos que uma história ou uma lembrança co-criada implica uma orientação renovada da consciência frente às palavras alheias e próprias, frente a verdades não contestadas, conhecidas ou imagináveis. A singularidade da interação analítica permite às construções serem novas, elaboradas a partir dos já ditos, da tensão de vozes sociais e da construção conjunta de novos projetos discursivos. Esse processo pode ser entendido como *dádiva*, resultado-processo da sessão de psicanálise. A “construção primeira em análise” de Falcão (2011) pode ser pensada em termos de palavra do analista que começa a ressoar em nosso interior sob um quadro semântico aberto, internamente persuasivo. Há um potencial criativo que advém da inconclusividade da construção que, tomada como própria, pode movimentar-se dialogicamente no conjunto das palavras alheias que soam persuasivas ao analisando.

Nesse sentido, compreendemos que os efeitos da construção no trabalho de psicanálise, segundo Celes (2005), acenam à liberdade do sujeito que se aproxima ou se afasta das palavras

alheias, a depender de seu centro de valores, mas que delas nunca se pode afastar. O outro-analista se especifica na sessão de psicanálise ao ser aquele que a mim excede, que acolhe meu discurso, que dá certo acabamento relativo a meu passado sob a forma de construções, mas que com isso não me impele a aceitar sua palavra. Ao contrário, me convida a experimentar, no encontro de axiologias e vozes, uma contra-palavra a mim mesmo e aos outros; faz-me retomar meu ativismo frente às minhas faltas e às minhas potencialidades, num processo discursivo e alteritário a partir do qual posso eu enunciar a mim mesmo, meu passado e minha (outra) posição frente ao(s) outro(s).

Palavras inconclusas

Em nosso artigo, tematizamos um possível diálogo entre os estudos bakhtinianos e a psicanálise sob o viés bakhtiniano de alteridade e de discurso. Justificamos tal viés pelos registros de Volóchinov (2017) em *O freudismo*, os quais preconizavam a perspectiva sociológica do acontecimento psicanalítico, calcada na interação discursiva entre analista e analisando. Optamos por trazer um texto de Freud de 1937, que não figurara nas críticas de Volóchinov, em relação ao qual objetivamos discutir as contribuições da alteridade bakhtiniana para a compreensão das dinâmicas

discursivas envolvidas nas construções em análise.

A partir de nossa leitura, compreendemos que o pensamento bakhtiniano contribui para pensar o efeito analítico das construções com base em movimentos de alteridade relativos: (i) à singularidade dos sujeitos e dos papéis desempenhados na sessão; (ii) à dinâmica das verdades analíticas em jogo e (iii) à experimentação de axiologias e vozes discursivas por meio da aproximação e do distanciamento entre analista e analisando. Bakhtin corrobora a ideia freudiana de que a palavra do analista não é a palavra final, mas sim uma palavra singular que tem como função, além de escutar e interpretar, propor um acabamento relativo à história do analisando, revivida discursivamente. Com seu ato responsável e responsivo, somente o analista encarna na construção o excedente de visão que dá ao outro aquilo que em seu discurso rememorativo parece faltar. As verdades em jogo, por sua vez, encarnam as vozes do heterodiscurso que constituem os sujeitos em interação, podendo ser assumidas como próprias pelo analisando. Uma vez tornada própria, pode a palavra alheia seguir ressoando no analisando, restaurando a agentividade prejudicada pelos sintomas e criando novos caminhos de (re)encontro e enriquecimento no contato com o(s) outro(s).

Alterity and therapy: a Bakhtinian perspective to the concept of Constructions in Freudian psychoanalysis

Abstract

Volóchinov's critiques towards Freud, registered in *Freudianism: a critical sketch* (1927), on the one hand undermine psychoanalysis as subjectivist; on the other hand, value the psychoanalytic event through the lens of alterity and discourse. Enlarging this discussion and considering current studies that deepen the concepts of alterity and psychoanalysis, this paper aims at discussing the contributions of Bakhtinian concept of alterity to the understanding of constructions' functioning in the psychoanalytic treatment. Through bibliographic research, we highlight Bakhtinian views on alterity, comparing it to the psychoanalytic conception of constructions in the therapy. We offer Bakhtinian contributions regarding: the singularity of the roles played by the subjects in the sessions, the tensioning of analytic truths and the axiologies and discursive voices experimented by analyst and patient through/by alterity movements. Thus, the self-other relationship might raise alternative views towards psychoanalytic construction as exotopic surplus of vision that provides provisory finalization to patient's speech.

Key-words: Alterity; Bakhtin; Subject; Constructions; Psychoanalysis

Notas

- ¹ Entre os anos de 1919 e 1929, um grupo de intelectuais, de áreas de formação distintas, reuniram-se em Nevel, Vítebski, São Peterburgo e Leningrado para discutir questões atinentes à arte/literatura, à biologia, à psicologia, à música e à linguagem. Constavam nessas reuniões estudiosos como Mikhail Bakhtin (1895-1975), Valentin Volóchinov (1895-1936) e Pável Medviédev (1892-1938), juntamente com I. Kanaev (1893-1983), L. Pumpianskii (1891-1940), M. Yudina (1899-1970), M. Kagan (1889-1937) e B. Zubakin (1894-1937), como informam Brait e Campos (2016). Consideramos como “pensamento bakhtiniano” não só o conjunto dos trabalhos de Bakhtin, mas também a produção de Volóchinov e de Medviédev, cuja contribuição aos estudos da linguagem remete ao período de estreita colaboração entre o grupo.
- ² A autoria creditada à obra *O freudismo* é palco de polêmica no cenário brasileiro e internacional. Grillo e Américo (2019), na recuperação documentada da produção acadêmica de Volóchinov no Instituto de História Comparada das Literaturas e Línguas do Ocidente e do Oriente (ILIAZV), trazem evidências de um processo de escrita que consistia em primeiro publicar um artigo sintético sobre um determinado tema para, depois, expandi-lo em obra. O artigo de 1925 expandiu-se, em 1927, na obra que analisamos. A versão de *O freudismo* disponível ao público brasileiro, traduzida por Paulo Bezerra e basal a nosso estudo, credita a autoria a Bakhtin. Neste artigo, embora nos valhamos da importante tradução de Bezerra, creditamos a obra a Volóchinov, tanto nas citações, quanto nas referências.
- ³ Sobre a referência ao autor, consultar a nota explicativa de número 1.
- ⁴ Sobre a referência ao autor, consultar a nota explicativa de número 1.

Referências

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2020, p. 95-114.
- BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética (1922-1924). In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 3-192.
- BAKHTIN, M. *Teoria do Romance I: A estilística* (1934-1935). Trad. Paulo Bezerra. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso* (1952-1953). Trad. Paulo Bezerra. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável* (1920-1922). Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3 ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- BARBOSA, V. F.; DI FANTI, M. G. C. A (in) visibilidade da atividade de revisão de textos acadêmicos: um *outro* na teia dos sentidos. *Letrônica*, v. 11, n. esp. (supl. 1), p. 35- 53, Set. 2018.
- BEZERRA, P. Freud à luz de uma Filosofia da linguagem. In: VOLÓCHINOV, V³. *O freudismo: um esboço crítico* (1927). Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BRAIT, B.; CAMPOS, M. I. B. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2016.
- BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. Trad. Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. *Bakhtiniana*, v. 6, n. 1, p. 268 – 280, Ago./Dez. 2011.
- BUBNOVA, T. O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. Trad. Maria Inês Batista Campos e Nathália Salinas Polachini. *Conexão Letras*, v. 8, n. 10, p. 9-18. 2013.
- CELES, L. A. Psicanálise é trabalho de fazer falar, e fazer ouvir. *Psychê*, v. 9, n. 10, p. 25-48, Jul./Dez. 2005.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. Jaime Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DALLAZEN, L. *A perlaboração da contra-transferência e o processo de alucinação do psicanalista como recursos das construções em análise*. 228 f. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- DI FANTI, M. G. C. Notas sobre a alteridade em Bakhtin. In: PASCHOAL, C. et. al. (Org.). *Círculo de Bakhtin: alteridade, diálogo e dialética*. Porto Alegre: Polifonia, p. 7-28 2020.
- FALCÃO, L. Construções em análise hoje: a concepção freudiana ainda é válida? *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 42, n. 3, p. 69-81. 2008.
- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: _____. *Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. Construções na análise (1937). In: _____. *Obras completas, volume 19: Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos* (1937-1939). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FREUD, S. Sobre psicanálise "selvagem" (1910). In: _____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"]*, uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- GRILLO, S. V. C. Marxismo, psicanálise e método sociológico: o diálogo de Volóchinov, marxistas soviéticos e europeus com Freud. *Bakhtiniana*, v. 12, n. 3, p. 54-75, Set./Dez. 2017.
- GRILLO, S. V. C.; AMERICO, E. V. Registros de Valentin Volóchinov nos arquivos do ILIAZV. In: VOLÓCHINOV, V. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GRIPPI, R. Construção e interpretação em *Construções em análise* (1937), de Sigmund Freud. *Stylus*, n. 25, p. 99-105, 2012.
- LIMA, S. M. M.; PERINI, R. Bakhtin e Freud: aproximações e distâncias. *Bakhtiniana*, v. 1, n. 2, p. 80-99, 2009.
- MOURA-VIEIRA, M. O freudismo: uma crítica à ideologia psiquiátrico-psicanalítica. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2016.
- NASCIMENTO, L. Da filosofia ao discurso: Mikhail Bakhtin. *Interfaces*, v. 12, n. 1, p. 69-82, 2021.
- PONZIO, A. *No Círculo com Mikhail Bakhtin*. 2 ed. Trad. Valdemir Miotello, Hélio Pajeú, Carlos Turati e Daniela Mondardo. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.
- SILVA, C. A. C. *Da Interpretação às Construções: aspectos da evolução e limites do método freudiano de psicanálise*. 100 f. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura. Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- SOBRAL, A. *A filosofia primeira de Bakhtin: roteiro de leitura comentado*. São Paulo: Mercado de Letras, 2019.
- VOLÓCHINOV, V.⁴. *O freudismo: um esboço crítico*. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VOLÓCHINOV, V. Do outro lado do social: sobre o freudismo. In: _____. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ZYGOURIS, R. *Psicanálise e psicoterapia*. Trad. Caterina Koltai. São Paulo: Via Lettera, 2011.

Um devir vegetal na Coreia do Sul de Han Kang

José Veranildo Lopes da Costa Junior*

Josilene Pinheiro-Mariz**

Resumo

Marcada por um pensamento rizomático, a filosofia francesa de Gilles Deleuze e Felix Guattari aponta possibilidades de criar rotas de fuga a partir de novos modos de existência, para além daqueles validados por uma arquitetura da vida tradicional. Propomos, neste artigo, discorrer sobre a constituição de um devir-vegetal que emerge no romance *A vegetariana* (2019), da sul-coreana Han Kang. Em um campo de multiplicidades e de desdobramentos da diferença, um devir-vegetal, ao tornar-se real na narrativa de Kang, pavimenta um modo de vida minoritário ou um modo de subjetividade vegetal. As nossas análises advogam que o devir-vegetal vivido pela personagem Yeonghye não se limita à decomposição de um corpo, mas implica reconhecer uma outra existência na multiplicidade da vida, entendendo a planta como ser vivo e inteligente (MANCUSO; VIOLA, 2018).

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Han Kang. Filosofia francesa; Devir.

* Professor Adjunto do Departamento de Letras (DL/CCAE) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Realizou Pós-Doutorado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Possui Mestrado em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Especialização em Ciências da Linguagem pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Licenciatura em Letras - Língua Espanhola pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Desenvolve pesquisas na área de Literatura Latino-americana, com ênfase nos seguintes temas: Literatura, história e política na América Latina, Estudos culturais e Ensino de Literaturas. E-mail: jveranildo@hotmail.com

** Possui graduação em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Maranhão (1996), mestrado (2001) e doutorado (2008) em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo e Pós-Doutorado pela Universidade Paris 8 - Vincennes-Saint Denis (2013), sobre o texto literário escrito por autoras de língua francesa fora do Hexágono. Professora Associada na Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na graduação em Letras- Língua Portuguesa e Língua Francesa e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (Mestrado e Doutorado). É também, pesquisadora no projeto DIPROLínguas: Distância e proximidade entre português, francês e outras línguas: potencial da reflexão comparativa (2018-2021) CAPES-COFECUB. Profissional de Letras: Língua e Literaturas de Língua Francesa, atuando principalmente nas seguintes áreas: Estudos da relação entre língua e literatura, confluindo para reflexões sobre literaturas "ditas francófonas", africanas e de diáspora; formação de leitores de textos literários em língua estrangeira e materna; intercompreensão de línguas românicas; didática de línguas/literaturas e ensino de FLE (crianças e adultos), estudos interculturais e ensino. É tutora do PET-Letras /UFCG desde julho de 2012. Editora da Revista Letras Raras. E-mail: jsmariz22@hotmail.com

Data de submissão: mar. 2022 – Data de aceite: maio 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i1.13093>

Introdução

No conjunto da obra, inúmeros são os momentos em que os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari estabelecem agenciamentos entre a filosofia, a literatura e a vida, a exemplo do conhecido ensaio intitulado *Kafka*: por uma literatura menor (1977), no qual os autores tecem considerações sobre uma literatura desterritorializada que nos apresenta, principalmente, histórias de sujeitos marginais. Enquanto pensamento, as contribuições de Deleuze e Guattari, tanto no âmbito da filosofia, quanto da crítica literária, se caracterizam por uma multiplicidade de formas de refletir sobre a vida e o mundo habitado por nós – sendo, inclusive, a imagem do rizoma, em oposição à árvore-raiz, uma noção bastante cara para a construção do pensamento deleuze-guattariano.

Os referidos filósofos franceses também propõem que devemos aprender a pensar com a literatura e não sobre a literatura, conforme problematiza Fernandes (2017). Esse movimento de “exercício do pensamento” (FERNANDES, 2017, p.12) nos desafia a problematizar o fenômeno literário e a existência humana a partir de outras bases ontológicas. No Brasil, no campo das relações entre literatura e ciências sociais, inúmeros pesquisadores nacionais se destacam ao examinar o texto literário a partir da ótica da filosofia, dentre os quais citamos

Ilza Matias de Sousa, Antonio Barros de Brito Junior, Alexandre Nodari, Rita Terezinha Schmidt, Eduardo Aníbal Pellejero, Raul Antelo, Anselmo Peres Alós, Antônio Carlos de Melo Magalhães, Roniê Rodrigues da Silva, como forma de reconhecimento ao importante trabalho desenvolvido por estes colegas no entrecruzamento entre o texto literário e o pensamento filosófico.

Considerando as tensões entre literatura e filosofia, propomos realizar uma leitura do romance *A vegetariana* (2019), publicado por Han Kang, uma jovem escritora sul-coreana. Tal leitura nos conduz a ‘re-pensar’ os sujeitos e suas múltiplas formas de existência; repensar os personagens literários e ponderar sobre a transcendência que nos permite a experiência de uma obra literária, pensando-se para além do sujeito.

Assim, para a leitura desse romance, com foco na sua personagem central, recorreremos a Mancuso e Viola (2018), para quem os estudos sobre a inteligência das plantas não é algo recente, haja vista ser um tema recorrente em obras filosóficas e literárias. Além disso, as plantas são, historicamente, símbolos de religiões monoteístas e objeto de estudo.

Na Grécia antiga, a oposição entre as ideias de Aristóteles e as de Demócrito frequentemente resultava em uma espécie de ambivalência inconsciente, que levava à percepção das plantas tanto como seres inanimados quanto como organismos inteligentes¹ (MANCUSO; VIOLA, 2018, p. 25).

Portanto, essa observação a respeito da inteligência das plantas remonta de há séculos, uma vez que para Aristóteles e Demócrito as plantas já eram compreendidas como organismos complexos. Para esses filósofos pré-socráticos, tudo que se move tem alguma inteligência e, então, as plantas, além de estarem aí inseridas, poderiam ser comparadas aos homens

[...] derrubados com as cabeças enterradas no chão e os pés para cima, cuja imagem foi reutilizada várias vezes nos séculos seguintes² (MANCUSO; VIOLA, 2018, p. 25).

Muito embora Demócrito argumente sobre a vida vegetal a partir de um sentido de valorização, -comparando-as aos homens-, séculos depois, Aristóteles inicia uma perspectiva de pensamento que vê a planta como inanimada; ao aprofundar seus estudos, precisou mudar de ideia, vindo a reconhecer a importância das plantas. Aristóteles adotou outra perspectiva e atribuiu às plantas uma alma de “baixo nível, uma alma vegetativa inventada expressamente para elas e que, na prática, só permitia a reprodução”³ (MANCUSO; VIOLA, 2018, p. 25). Remonta daí a ideia recorrente ainda hoje de nomear de vida vegetativa qualquer situação humana em que não se vê vida, ainda que o coração esteja em funcionamento.

Ora, o devir-vegetal da protagonista do romance de Han Kang não nos parece ser uma surpresa, uma vez que

as aparências entre homens e plantas, bem como a complexidade das espécies estão reiteradamente presentes em estudos botânicos ou humanos. Ademais dessa realidade, há ainda outros aspectos que merecem algumas reflexões e que nos permitem afirmar que *A vegetariana* é a história de uma mulher que sofreu inúmeras violências, sendo a primeira delas o apagamento da sua voz narrativa, já que os três capítulos do romance são narrados por outros personagens, os membros da família de Yeonghye e nunca por ela mesma. Em segundo lugar, faz-se necessário uma ponderação sobre a imagem da carne que, juntamente com a experiência do vegetarianismo, compõe certo paradoxo do argumento narrativo, desencadeando as ações no enredo do romance. Isto porque se pensarmos a carne, que é rejeitada pela protagonista, é também, em nível lexical, a carne que vai, ao longo do romance, sendo desintegrada e caminhando para outro plano de imanência. Com esse olhar, lembramos que em língua francesa, há dois vocábulos para a carne; um que é a humana: *chair* e outro para o alimento: *viande*. No romance, há a recusa da *viande* e o que seria a decomposição da *chair*, por isso, são polos que ancoram a narrativa, permitindo possibilidades para novas experiências literárias.

Neste artigo, inicialmente, faremos considerações acerca do romance pu-

blicado por Han Kang, ressaltando, em linhas gerais, a atualidade da proposta narrativa da autora sul-coreana que instiga o leitor a enveredar por discussões pautadas pela agenda da ecocrítica, do feminismo vegetariano e da violência contra as mulheres. Também compartilharemos um exame analítico da obra, com vista a problematizar o processo de constituição de um devir-vegetal (DELEUZE; GUATTARI, 2011) vivido por Yeonghye, o qual desafia a sua própria existência humana. Diferentemente da posição adotada pela família da protagonista, nossas análises sugerem que o devir-vegetal de Yeonghye não significa a decomposição do seu corpo ou a sua morte, mas implica reconhecer uma outra existência que emerge de uma multiplicidade da própria vida. Desse modo, Yeonghye é atravessada por um devir-vegetal, e sob a intensidade extraída de um percurso não-teleológico que não se propõe a mimetizar um vegetal, a personagem entra na dimensão das virtualidades e do plano da imanência. Além disso, a partir da ideia de devir, oriunda do pensamento de Deleuze e Guattari, problematizaremos como o romance *A vegetariana* (KANG, 2019) produz sensações em torno da imagem da carne, conforme discutido anteriormente, ilustrando o devir-vegetal da personagem. Concluí-

mos nossas reflexões destacando que a protagonista do romance, em momento algum, experiencia o outro ser com o qual ela entra em devir. No entanto, Yeonghye consegue captar as intensidades vegetais durante o percurso de experimentação de um devir-vegetal, sendo este um traço que caracteriza o enredo da narrativa de Han Kang.

O romance em algumas linhas

Inicialmente publicada na Coreia do Sul, em 2007, *A vegetariana* chega ao Brasil em 2013 através de uma tradução direta do coreano, com o selo da editora devir. O romance de Han Kang tem chamado a atenção do leitor brasileiro, em decorrência da qualidade narrativa e da atualidade dos temas tratados. *A vegetariana* conta a história de Yeonghye, uma mulher que decide parar de comer carne, tornando-se vegetariana. Embora essa pareça ser uma previsível fábula que se repete com jovens de diversas partes do mundo que, por exemplo, optam por parar de consumir carne por questões de ativismo ecológico, Han Kang surpreende o leitor com um enredo que é, também, construído em torno da violência de gênero. Trata-se, portanto, de um romance que provoca uma ruptura na organização social de uma família coreana, pois

Ao se tornar uma vegetariana, Yeonghye questiona a estrutura da sociedade coreana, fundada pela filosofia Neo-Confucionista, a qual impõe relações de hierarquias entre as diferentes gerações, entre diferentes gêneros, como também em classes sociais. No romance, o ato de se tornar vegetariana instiga a repulsa daqueles que estão em um nível superior a Yeonghye na hierarquia, visto que ela desestabiliza e questiona tanto a ordem como a organização estrutural daquele microcosmo, ou seja, a sociedade coreana representada pela organização familiar. Sua atitude é a de quem não suporta mais a violência imposta por ela. Logo, o movimento a ser executado é o de ruptura (BITTENCOURT; SANTOS, 2017, p. 154).

O romance divide-se em três partes, *A vegetariana*, *A mancha mongólica* e *Árvores em chamas*, as quais relatam a história de Yeonghye sob o olhar de Jeong, o esposo, do cunhado e da sua irmã, respectivamente; mas, nunca sob o seu próprio ponto de vista. O silenciamento da protagonista pode ser visto como uma característica da estrutura hierarquizada da qual ela encontra-se inserida. A este respeito, Bittencourt e Santos (2017, p. 145, *grifos nossos*) afirmam que

[...] apesar de promover ações desestabilizadoras, ela não é [Yeonghye], em momento algum, a voz onisciente que narra o processo de transformação de sua própria corporeidade, tampouco a da ruptura com a ordem da sociedade hierarquizada.

No primeiro capítulo que forma o romance, Jeong conta que após acordar de um sonho, às 4 da madrugada, Yeonghye vai até a geladeira da cozinha e decide descartar toda a carne estocada. Nas palavras do marido:

Ela estava encolhida no chão, com a mesma camisola da noite anterior e com o cabelo completamente despenteado. Em volta dela, sacos e potes de plástico estavam espalhados pelo chão da cozinha. Carne bovina para shabu-shabu, barriga de porco, dois pedaços enormes de pata de boi, lulas guardadas em sacos herméticos, enguias limpas dadas havia pouco tempo por minha sogra, que mora no interior, anchovas amarradas em cordas amarelas, guiozas congelados com o pacote ainda lacrado e mais uma quantidade enorme de embalagens sem conteúdo definido. Ela estava colocando todas dentro de um saco de lixo, num barulho de plástico amassado infernal (KANG, 2019, p. 14).

Um pesadelo desperta Yeonghye, levando-a à cozinha e, objetivamente, à geladeira, onde estava o que a incomodava. A carne torna-se um elemento constrangedor para a protagonista do romance, que decide livrar-se de todos os produtos de origem animal guardados não somente naquele espaço, mas, também em toda a cozinha. Bittencourt e Santos (2017) sustentam que a hipótese principal sobre por quais razões Yeonghye decide tornar-se vegetariana são os pesadelos que a personagem tem ao longo de um período de sua vida. Pode-se dizer que o vegetarianismo não é o tema central da narrativa, no entanto, é a partir dessa experiência que todas as ações se desencadeiam. Para Bittencourt e Santos (2017, p. 145)

[...] o vegetarianismo [...], configura-se como uma prática de subversão às leis da família e da sociedade sul-coreanas, as quais ainda carregam as marcas da filosofia Neo-Confucionista.

Na primeira parte do romance, assim como no excerto da citação anterior, Yeonghye não só se torna vegetariana, como também sente a necessidade de habitar um espaço físico, -a sua casa-, em que não houvesse nenhum perfume que remetesse ao cheiro da carne, pois até mesmo o cheiro desse alimento a desagradava. A ação da personagem é imediata: retirar toda a carne da geladeira, deixando apenas frutas e verduras. Para o seu núcleo familiar e para o pequeno círculo de amigos, ela é compreendida como louca. No caso, em sociedades machistas, toda ação de uma mulher que causa uma desconfiguração da lógica patriarcal operante é taxada com adjetivos como “louca”, “histérica”, “desequilibrada”, etc. Reproduzimos um diálogo entre a protagonista e o marido que sintetiza essa ideia:

“O que pensa que está fazendo?”, gritei, perdendo as estribeiras.

Ela continuou a colocar as embalagens menores no saco de lixo e me ignorou, exatamente como havia feito na noite anterior. Para todo lado havia carne bovina, suína, fatias de frango, até porções de enguia marinha que valiam uma nota preta.

“Você está maluca?” Por que está jogando tudo isso fora?” (KANG, 2019, p. 14; aspas do romance).

A existência de Yeonghye, enquanto mulher carnívora, nunca foi questionada pelos seus próprios parentes, face ao fato de que ela reproduzia o modelo socialmente aceito da mulher que prepara o alimento da sua família. As primeiras

páginas da narrativa contam que o marido não se apaixonou por ela por sentir atração, mas porque Yeonghye era uma mulher mediana, “de poucas palavras, como sempre, e no fim das contas mantinha a casa sempre bem-arrumada” (KANG, 2019, p. 21). Para ele, quando a esposa decidiu parar de comer carne, descartando mantimentos que “valiam uma nota preta” (KANG, 2019, p. 14), Yeonghye estava surtada, o que nos leva a acreditar que, nesse momento inicial, ele não estava preocupado com o estado de espírito de sua esposa, mas sim com o prejuízo financeiro pelas carnes por ela descartadas. Essa observação é retificada, quando do encontro social, em um restaurante, com o “presidente, o diretor, o gerente e suas respectivas esposas” (KANG, 2019, p. 25) em que Jeong confessa não dar muita atenção para esse comportamento de Yeonghye e afirma: “Se não falar nada, melhor. Os velhos gostam de mulheres caladas” (KANG, 2019, p. 25). Para o marido, só era preciso que ela estivesse presente naquele encontro aparentemente social que poderia resultar em uma promoção no trabalho, mesmo que os mamilos dela estivessem salientes em uma “blusa preta levemente agarrada” (KANG, 2019, p. 25). Para ele, o ganho financeiro estava muito além de qualquer interesse humano, portanto, deixar de comer carne e desfazer-se desse bem financeiro não poderia ser um comportamento natural.

Ora, se o esposo não demonstrava a capacidade de aceitar a recusa da protagonista ao convite de ir a um encontro social-de trabalho, de vestir-se “adequadamente”, de interagir com as outras esposas dos líderes da empresa, evidentemente, o narrador desta primeira parte do romance já revela a sua incapacidade de compreender a modificação pela qual experimentava a esposa. É importante dizer que esse devir pelo qual passava Yeonghye nos conduz naturalmente a confluir para uma experiência literária que evidencia um corpo vegetal como corpo-vida e não vegetativo, ou alma de baixa nível, como quis Aristóteles.

Naturalmente, pensar a partir desse romance “desentroniza” o homem que, historicamente, ocupa lugar de privilégio em diversas instâncias. Narrativas como *O planeta dos macacos* nos mostram o quanto o mundo seria diferente se fosse pensado por outro olhar, como pelo de Demócrito, por exemplo, que já conseguia perceber o quanto a complexidade das plantas poderia trazer de informação para o humano, ou de Stefano Mancuso e Alessandra Viola (2018), que nos revelam que há quinhentos milhões de anos, as plantas são necessárias e indispensáveis para a vida humana.

Quando observamos a presença da carne na narrativa, notamos que este alimento também representa o patriarcado. O marido e o pai de Yeonghye, contra a sua vontade, tentam fazê-la consumir di-

versos tipos de carne, chegando à agressão física. Trata-se, do que a ativista norte-americana Carol J. Adams definiu como uma *Política sexual da carne*, que corresponde a uma “presunção de que os homens precisam de carne e têm direito a ela, como também que o consumo de carne é uma atividade masculina associada à virilidade” (ADAMS, 2018, p. 15). Na sociedade patriarcal sob a qual o romance é ambientado, a protagonista poderia ter se tornado vegetariana, desde que ela não tivesse deixado de cozinhar carne para o seu marido quem, por sua vez, não entendia por qual razão a sua esposa deixara de cozinhar esse que é um alimento tido como primário em suas vidas:

Eu teria compreendido aquilo, caso minha mulher detestasse comer carne desde o começo, mas ela era boa de garfo, mesmo antes de nos casarmos. Esses foi um dos fatores que me agradaram especialmente: ela virava a costela na chapa com facilidade e dava gosto vê-la cortar a carne com jeito, segurando o pegador com uma mão e a tesoura com a outra. Depois de nos casarmos, aos domingos, preparava pratos muito saborosos, com uma adocicada barriga de porco no molho de gengibre moído e xarope de milho. Também sabia preparar com destreza – era sua especialidade – carne cortada em tirinhas e temperada com pimenta e sal, com brotos de bambu e óleo de gergelim, empanada com arroz viscoso para ser assado como se fossem pequenos crepes. Também não era de jogar fora o frango com batatas cortadas em grossas fatias. Uma vez cheguei a comer de uma só vez três porções mergulhadas num milho puxado e picante (KANG, 2019, p. 19).

Se é verdade que o consumo de carne fortalece uma imagem de masculini-

dade, como defende Adams (2018), o preparo da carne, assim como o cuidar da cozinha, são atividades associadas ao feminino e, a partir do momento em que Yeonghye deixou de fazê-las, rompeu com uma estrutura patriarcal da qual ela fazia parte. A experiência de tornar-se vegetariana vivida por Yeonghye foi interpretada como um ato de loucura, inclusive a personagem foi levada a hospitais psiquiátricos. Em diversos momentos, o exercício de não comer carne também foi associado a um movimento de decomposição do corpo de Yeonghye, que perdeu peso durante o processo de vegetarianismo. O narrador conta:

Depois da severa repreensão de meu sogro, foi a vez de minha cunhada criticá-la, mas com um tom mais ameno: “Aonde você pretende chegar com tudo isso? Nosso corpo precisa de determinados nutrientes... Se quer aderir ao vegetarianismo, faça isso de forma mais adequada. Olhe só para a sua cara...” A mulher do meu cunhado também opinou: “Eu não a reconheci quando a vi. Já sabia de tudo, mas não tinha a ideia de que virar vegetariana estava fazendo tão mal à sua saúde.” “Vamos acabar com isso já! Nem se vivêssemos em tempos de vacas magras, ora. Coma isto, isto e isto. Vamos, coma tudo. Mas que besteira é essa?”, disse com firmeza minha sogra, colocando diante dela um pedaço de carne frita, o frango ensopado e o macarrão com polvo (KANG, 2019, p. 39).

A partir do momento em que a família se reúne para tentar convencer Yeonghye a comer carne, trazendo-a os mais diferentes pratos de base animal, a existência da protagonista foi colocada em segundo plano. Em um primeiro momen-

to, pode-se pensar que a família estava preocupada com a saúde de Yeonghye. No entanto, eles apenas reforçaram uma estrutura de poder que negava a personagem a escolha de tornar-se vegetariana ou de viver sem carne. Isso nos leva a questionar a (im)possibilidade da família de Yeonghye em conceber a sua existência para além do sujeito⁴. Nesses termos, *A vegetariana*, portanto, é um romance que retrata o processo de devir-vegetal vivido por Yeonghye, cuja existência vai além da problematização do sujeito ocupado pela personagem, seja a Yeonghye filha, irmã, cunhada, esposa etc., seja o devir-vegetal de Yeonghye.

O devir-vegetal de Yeonghye

Em *A política sexual da carne*: uma teoria feminista vegetariana, Carol J. Adams (2019) faz uma análise da importância da carne em diversos momentos da história considerando, sobretudo, a cultura norte-americana. A ativista defende que a “masculinidade de um sujeito é afirmada pelo que ele come” (ADAMS, 2019, p. 69) e, nesse sentido, a ingestão de carne representa um exercício de fortalecimento da virilidade do homem tradicional, enquanto que, por exemplo, o vegetarianismo ilustra a fragilidade do feminino, sendo essa uma suposta característica das mulheres. Desse modo,

[...] os homens que resolvem se abster da carne são julgados efeminados; se um homem deixa de comer carne, está anunciando que não é masculino (ADAMS, 2019, p. 69).

Os parágrafos iniciais do romance em estudo, cuja primeira parte é narrada sob o olhar do marido da protagonista, ressaltam uma necessidade de formação da imagem de masculinidade do esposo, construída a partir de um movimento de submissão e inferioridade de Yeonghye. Como já dito, o romance de Han Kang coloca em discussão uma série de violências sofridas pela personagem principal que

[...] desenvolve uma tristeza profunda por viver em uma família opressora, pela violência que sofrera de seu pai na infância e, por fim, assimila o silenciamento e a indiferença de uma sociedade patriarcal (BITTENCOURT; SANTOS 2017, p. 152).

Neste contexto de desvalorização da imagem da mulher, o narrador conta os motivos que o levaram a casar com a personagem:

Acabei me casando porque ela não tinha nenhum charme especial e, também por não ter notado defeitos muito gritantes. Uma personalidade dessas, sem frescor, brilhantismo ou refinamento, me deixava confortável. Não sentia necessidade de bancar o inteligente para conquistá-la e não precisava correr tentando não chegar atrasado aos nossos encontros. Tampouco sentia complexo de inferioridade ao me comparar com os típicos galãs dos catálogos de moda. Ganhei uma barriguinha já na segunda metade dos meus vinte anos. Meu corpo não desenvolvia massa magra nem mesmo com os meus repetidos esforços de me exercitar. Até mesmo meu pênis pequeno, que costumava me deixar um tanto apreensivo, parou de me incomodar quando estava com ela (KANG, 2019, p. 09).

O excerto acima nos permite dizer que o companheiro de Yeonghye performa a imagem de um homem machista que, sem muitos atributos, decide casar com uma mulher “sem frescor, brilhantismo ou refinamento” (KANG, 2019, p. 09), que o colocava em uma suposta posição de conforto, uma vez que ele não precisava demonstrar ser um sujeito com muitas qualidades. O romance também desenvolve uma série de violências sob as quais Yeonghye é submetida. O casamento, portanto, é o momento em que o casal decide fazer parte do jogo patriarcal vigente em uma sociedade machista, tendo em conta que a função da esposa se limita ao cuidar da casa e da cozinha, enquanto Jeong, o esposo, trabalhava no espaço público. Na citação acima, o narrador homodiegético parece não se preocupar com a felicidade de Yeonghye e, sequer, busca satisfazê-la afetivo-sexualmente, limitando-se a casar com uma mulher que era capaz de manter a casa limpa e organizada. O perfil de Jeong é descrito por Saraiva (2016, p. 03) da seguinte forma:

[...] autoritário e frio, Jeong é incapaz de compreender Yeonghye, e sua necessidade de controlá-la produz uma crise que envolve não somente o casal, mas toda a família.

Jeong, o marido, juntamente com o pai de Yeonghye, que chega a agredi-la fisicamente, correspondem ao perfil do homem autoritário, marcado por ações de brutalidade. O casamento entre a

protagonista e Jeong também é caracterizado pela falta de amor e afeto, ou como afirma Saraiva (2016), é um casamento utilitarista, no qual Yeonghye assume a função de preservar o bem-estar do marido. Entretanto, ao decidir parar de ingerir carne, a personagem parece ter o desejo de construir um outro corpo, para o qual a carne não represente a dominação e a violência masculina. Reproduzimos a seguir um diálogo entre os dois personagens:

O que me incomodava mais é que ela não queria mais fazer sexo comigo. Antes, costumava aceitar sem reclamar quando eu tinha vontade e, às vezes, ela mesma começava bolinando o meu corpo. Mas agora, só de eu encostar a mão no seu ombro, ela já se esquivava silenciosamente. Um dia perguntei o motivo.

- Qual é o problema?

- Estou cansada.

É por isso que falo que você tem que comer carne. Você não tem forças porque não come. Antes não era assim.

- É que...

- O que foi?

- Você tem cheiro.

- Cheiro de quê?

- Carne. Seu corpo cheira a carne.

Dei uma sonora gargalhada.

Você não viu que acabei de sair do banho? De onde você pode sentir esse cheiro em mim?

Sua resposta foi cortante. “De todos os seus poros” (KANG, 2019, p. 21).

Yeonghye rompe com a lógica patriarcal, pelo menos, de duas formas. Primeiramente, porque ao descartar a carne armazenada, também deixa de

fazer preparos do alimento, passando a centrar o cardápio das refeições da casa não mais a partir do paladar do marido, mas sim nas suas vontades e decisões. Carol J. Adams (2018, p. 67) ao comentar os hábitos alimentares dos soldados que foram para a guerra, afirma que

[...] na cultura patriarcal, do mesmo modo como nossa cultura aceita as “necessidades” dos seus soldados, as mulheres aceitam as exigências dietéticas do marido, especialmente no que diz respeito à carne.

Dito de outra forma, talvez, a mudança de cardápio da casa de Yeonghye e de Jeong simbolize o primeiro momento em que ela desorganiza a lógica machista da qual fazia parte, ainda que essa reconfiguração resulte em outras violências.

O segundo traço que nos leva a afirmar que Yeonghye desconfigura a lógica patriarcal dentro da sua própria casa ocorre quando ela decide parar de se relacionar sexualmente com Jeong. Não seria novidade dizer que, em relações machistas, o sexo tem a função de satisfazer os desejos do homem. O corpo feminino assemelha-se à imagem da carne que fortalece um padrão de virilidade heterossexual e que também exprime um gesto de truculência masculina. Se é preciso ingerir carne, a relação sexual entre homens e mulheres também pode sinalizar uma perspectiva de submissão, violência e satisfação masculina.

A citação anterior também nos permite dizer que o cheiro de carne nos poros

do corpo de Jeong representa o momento em que Yeonghye inicia um devir-vegetal, o qual se aproxima de modos de vida minoritários ou de modos de existência vegetal. Oriundo do pensamento dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 20), um devir pode ser entendido também como um “rizoma, não é uma árvore classificatória e nem genealógica”. Para o pensamento deleuze-guattariano, a oposição entre uma árvore-raiz e um rizoma, exemplos vinculados aos estudos de botânica, são imagens que nos permitem perceber o primeiro movimento de deslocamento promovido por Yeonghye. Ao operar uma lógica patriarcal, a personagem atua no mundo como uma árvore-raiz, cujas raízes fecundas a impedem de transgredir. Trata-se da mulher que destina a sua vida aos afazeres domésticos e aos cuidados do marido, ignorando as suas próprias vontades. Posteriormente, ao desenraizar essa estrutura classificatória, Yeonghye começa a operar como um rizoma, o qual tem por característica:

O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é o *capim-pé-de-galinha* (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22).

Em uma posição de rizoma, a transição do capítulo I, intitulado *A vegetariana*

na para o capítulo II *A mancha mongólica* exemplifica o processo de formação de um devir-vegetal a partir das ações tomadas por Yeonghye. Se, na primeira parte da narrativa, o enredo trata da decisão da protagonista em tornar-se vegetariana, bem como a recepção desse fato na sua célula familiar, a segunda parte mostra o momento em que Jeong separa-se de Yeonghye e o interesse do seu cunhado na mancha mongólica da personagem:

Todos aqueles pensamentos sobre sua cunhada começaram quando ouviu a esposa falar da mancha mongólica. Antes disso, nunca tinha sentido nada especial por ela. A excitação de agora surgia com força ao se lembrar do período em que ela esteve hospedada em sua casa. Não conseguia evitar de sentir um ardor quando ela, passiva, abria a mão para projetar leques de sombra na sacada; quando ele observava seu tornozelo branco à mostra enquanto ela lavava o rosto do sobrinho; quando ela via tevê, sentada de lado, com uma postura vulnerável; e sobretudo toda vez que pensava em suas pernas meio abertas e nos cabelos desarrumados: ficava excitado. Pairando sobre todas essas lembranças, estava a mancha mongólica esverdeada (KANG, 2019, p. 71).

A pedido da irmã de Yeonghye, seu esposo decidiu procurar a personagem para supostamente ajudá-la a comer carne. No entanto, ele já demonstrava uma excitação ao escutar a sua companheira mencionar a mancha mongólica de Yeonghye. Então, decide procurar a protagonista e, ao entrar na sua casa, a encontra sem roupas, porém “se deu conta de que não havia visto justamen-

te a mancha mongólica” (KANG, 2019, p. 73). Atordoado, o cunhado que era um fotógrafo, trama um novo plano, perguntando se Yeonghye não aceitaria posar desnuda como modelo em um ensaio fotográfico. Para convencê-la, promete desenhar flores no corpo de Yeonghye quem, por sua vez, aceita o convite. Já no estúdio de fotos,

Primeiro afastou o cabelo dela, que ia até os ombros, e começou a desenhar flores em sua nuca. Botões de pétalas roxas e vermelhas semiabertos encheram os ombros e as costas, e seus caules finos escorregavam pela cintura. Ao chegar à banda direita das nádegas, a flor roxa se abria, esplendorosa, deixando exposto o pistilo de um amarelo bem forte. No lado esquerdo, reinava absoluta a mancha mongólica. Com um pincel grosso, pintou de verde claro seus arredores, destacando-a ainda mais. Sentia arrepios a cada vez que tocava aquele corpo com o pincel e percebia que ela estremecia, talvez pela coceira causada pelas pinceladas [...] Quando por todos os poros, ele finalmente passou pela coxa direita e terminou de pintar os compridos caules com folhas, que chegavam até o fino tornozelo (KANG, 2019, p. 82).

O momento em que Yeonghye tem o seu corpo pintado de flores simboliza uma tentativa de um corpo-biológico em se aproximar da dimensão das virtualidades e, no plano da imanência, captar as intensidades da vida de um vegetal. No entanto, a personagem não busca mimetizar ou se transformar em um vegetal o que seria, inclusive, impossível de ocorrer sob a ótica da racionalidade humana. Desse modo, enfatizamos que um devir-vegetal não pode ser entendido

como a imitação de um vegetal. Deleuze e Guattari esclarecem que:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. Toda a crítica estruturalista da série parece inevitável. Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18).

Captando as virtualidades que a permitem viver um devir-vegetal, a protagonista continua causando rupturas na organização social coreana. Para os filósofos franceses, devir não é imitação, mas sim uma realidade e, nesta conjuntura, Yeonghye continua rechaçando a simbologia da carne. É importante recordar que uma das reclamações de Jeong decorria do fato de sua esposa não aceitar mais se relacionar sexualmente com ele. A estrutura corporal do esposo de Yeonghye era interpretada por ela como um produto que exalava cheiro de carne de todos os poros. No entanto, o devir-vegetal de Yeonghye não se materializa nas flores pintadas na sua pele, mas implica a construção de uma transcendência, para além do sujeito.

Para Deleuze e Guattari (2011), no plano do real, um devir se caracteriza pela ocorrência de transições. Acreditamos que o cunhado de Yeonghye ao

pintar a pele da personagem desejava que ela performasse um corpo-planta. No entanto, esse gesto não o leva a ocupar uma posição de devir. Por outro lado, o devir-vegetal de Yeonghye não se faz real através da imitação ou da performance, mas ocorre no plano do factível. Para ela, projetar um estilo de vida vegetal era uma realidade possibilitada pela multiplicidade da própria vida.

Embora excitado, o cunhado de Yeonghye não consegue se relacionar sexualmente com ela. No outro dia, ainda perturbado, decide procurar um outro homem para fazer sexo com Yeonghye. O narrador, ao afirmar que, “não era para ser um filme pornográfico, portanto, não queria que fosse sexo fingido. Tinha que ser de verdade, porque a ideia era filmar os órgãos genitais em ação” (KANG, 2019, p. 91), parece incitar a ocorrência do devir-vegetal de Yeonghye, pois o sexo entre dois corpos-vegetais não era uma imitação, mas sim parte dessa realidade. Então, ele liga para J., outro colega fotógrafo, e lança a proposta de fotografar em conjunto com Yeonghye que, no outro dia, telefona-o “aceitando a proposta, sem saber do plano completo: uma cena de sexo de verdade” (KANG, 2019, p. 96). No estúdio, o cunhado retoca os traços das flores na pele de Yeonghye e também pinta o corpo de J., seu amigo. Durante a cena:

Ela empurrou J. suavemente e o fez deitar no lençol, colocando uma das mãos sobre o peito dele. Deslizou os braços esticados, acariciando cada pétala vermelha pelo caminho, até chegar ao púbis. Com a câmera nas mãos, ele deu a volta por trás e filmou as flores roxas abundantes em suas costas; a mancha mongólica, que balançava conforme o movimento de seu corpo. “É isso!”, pensou. “Se pudessem avançar um pouco mais...” O pau de J. estava totalmente duro, deixando-o atordoado e com o rosto contorcido. Com movimentos lentos, ela ficou de bruços e fez com que seus seios tocassem o peito dele. Suas nádegas erguidas no ar. Ele os filmou a partir dos lados. O espaço entre ela, cujas costas arqueadas lembravam a de um gato, e o umbigo de J., o pau de J. apontando com força para cima, criavam uma atmosfera grotesca: parecia o acasalamento de duas plantas gigantes (KANG, 2019, p. 99).

Diferentemente de Yeonghye, J. não estava confortável com os movimentos que se entrelaçavam entre os dois corpos. Neste caso, J. representa a imitação de um corpo-vegetal, sem adentrar a uma posição de devir, uma vez que ele se reconhecia como um homem que poderia penetrar outra mulher. Cabe dizer que J. não vivencia um devir-vegetal enquanto Yeonghye entrega-se à cena e se, anteriormente, ela havia deixado de se relacionar sexualmente com Jeong, um homem que exalava cheiro de carne de todos os seus poros, o corpo pintado de flores de J. não a causava desconforto sexual.

Nesta perspectiva, Yeonghye se relaciona a partir de um modo de vida minoritário com um corpo-vegetal e não mais com o corpo biológico de um homem. A protagonista do romance desconfigura a

lógica patriarcal instituída na sua família mais uma vez: ela deixa de satisfazer sexualmente o seu marido, preocupando-se com suas vontades e interesses, o que o leva a pedir o divórcio. Sobre a cena entre Yeonghye e J., a personagem afirma que “queria mesmo fazer, de verdade... Nunca tive tanta vontade. Aquelas flores no corpo dele... Aquilo me deixou louca. Isso é tudo” (KANG, 2019, p. 102), o que reforça a ideia de que Yeonghye havia constituído um devir-vegetal. No entanto, não houve penetração entre Yeonghye e J. Em seguida, o fotógrafo convence a cunhada a refazer a filmagem e, dessa vez, ele mesmo estaria pintado de planta:

Lançando uma espécie de grunhido, ele a deitou no chão. Com uma mão, segurou seus seios e, com a outra, começou a abrir os botões da camisa, enquanto chupava seus lábios e seu nariz de qualquer jeito. Os últimos botões foram praticamente arrancados aos puxões. Já completamente nu, abriu as pernas de Yeonghye com força e a penetrou. A respiração ofegante que ouvia lhe soava como os uivos de um animal selvagem. Quando se deu conta de que era ele mesmo quem os estava produzindo, sentiu um calafrio. Até então, nunca tinha emitido ruído algum ao fazer sexo – achava que só as mulheres podiam gemer de prazer. Naquele corpo empapado de suor e que o apertava com incríveis contrações, ele derramou seu sêmen até quase perder a consciência (KANG, 2019, p. 107).

A relação sexual entre Yeonghye e o seu cunhado ocorre de forma intensa. Durante a narrativa, o foco praticamente se volta para as sensações vividas pelo cunhado da personagem, que descobriu

que homens também gemem de prazer, fato este que ressalta a cultura patriarcal que cruza todo o romance. Como já dito em outros momentos, ainda que Yeonghye acione um devir-vegetal para além do sujeito, os homens com quem ela se relacionou não conseguem abandonar a ideia da carne enquanto símbolo do patriarcado (ADAMS, 2019). Na citação, também sinalizamos a violência como marca da submissão feminina ao homem. O cunhado abre as suas pernas e a penetra com força, finalizando a relação com o gozo. O ato sexual assemelha-se à brutalidade do consumo de carne, pois

[...] a prerrogativa masculina de comer carne é uma atividade externa observável que reflete implicitamente um fato recorrente: a carne é um símbolo do domínio masculino (ADAMS, 2019, p. 67).

A segunda parte do romance é concluída com a irmã de Yeonghye entrando no estúdio de fotos, tendo presenciado o esposo e sua irmã pintados de plantas e pelados. Se, inicialmente, o processo de vegetarianismo de Yeonghye era considerado loucura, agora a sua irmã decide mandar os dois para um hospício.

O terceiro capítulo de *A vegetariana* intitula-se *Árvores em chamas* e é contado a partir do ponto de vista da irmã de Yeonghye que, assim como ela, experimenta a solidão após internar o seu esposo em um hospital psiquiátrico que, por não ter sido diagnosticado com nenhum distúrbio mental, é transferido

para uma cadeia. O enredo centra-se no tratamento de Yeonghye neste hospital. Em decorrência da negação da personagem em alimentar-se, os médicos optaram por inserir um tubo de alimentação no seu nariz, cujo processo não foi bem sucedido porque Yeonghye continuara a resistir, impedindo que a equipe concluísse a inserção do tubo. A narradora parece compreender o devir-vegetal de Yeonghye:

“Sua idiota”, “Sua idiota!”, ela repete com os lábios trêmulos enquanto lava o rosto. “O máximo que ia conseguir era machucar a si mesma. Seu corpo é a única coisa à qual você pode fazer o que quiser. É a única coisa com a qual você pode fazer o que quiser. Mas nem isso te deixam fazer” (KANG, 2019, p. 166).

Mesmo hospitalizada, Yeonghye consegue desarticular mais uma vez a estrutura patriarcal vigente na sua célula familiar. É fundamental retornar ao início do romance. Ao ver Yeonghye descartando toda a carne da cozinha de casa, Jeong pede a ajuda da família da personagem, tentando-a convencer a comer carne. Em diversos momentos da narrativa, os parentes violaram o corpo de Yeonghye, forçando-a a alimentar-se com produtos de origem animal. Naquela cultura, Jeong e o pai da personagem, sobretudo, representam a força do patriarcado sob o corpo, as vontades e os desejos de Yeonghye. Entretanto, sempre resistente, a personagem consegue impor a sua condição vegetal a uma estrutura patriarcal e carnívora vigente no seu meio social. Por último,

a irmã de Yeonghye também tentou impor à personagem o consumo de carne, fundamentada em uma suposta loucura da protagonista. A trama do romance é finalizada com outra história de uma mulher abandonada pelo patriarcado, no caso, a própria irmã de Yeonghye:

[...] trata-se de uma mulher desolada por tragédias que incluem o fim de um casamento, e uma irmã que se encontra internada em um hospital psiquiátrico (SARAIWA, 2016, p. 03).

Por fim, há também uma mudança de comportamento da irmã da protagonista da narrativa. Inicialmente, ela se comporta da mesma forma que os demais parentes, ou seja, reproduzindo uma série de violências contra o corpo de Yeonghye. Após acompanhar a irmã no hospital psiquiátrico e perceber que ela resistiria até o fim ao tubo de alimentação, o devir-vegetal de Yeonghye é aceito pela sua irmã, que passa a compreender que não se pode violar o corpo do outro.

Conclusões

Publicado pela jovem escritora sul-coreana Han Kang, *A vegetariana* (2019) é uma narrativa que tem como pano de fundo o processo de tornar-se vegetariana da personagem-protagonista Yeonghye, uma mulher comum que vive em uma estrutura patriarcal e carnívora. Considerando as contribuições da ecocrítica, a partir da teoria feminista-vegetariana,

proposta pela ativista Carol J. Adams, em diálogo com o pensamento filosófico francês de Gilles Deleuze e Felix Guattari e ancorados em Mancuso e Viola, problematizamos o processo de constituição de um devir-vegetal de Yeonghye, uma mulher que, ao declinar da ingestão de carne, desarticula o patriarcado da sua célula familiar, desentronizando o lugar do humano e dando vazão à experiência do ser outro Ser, o devir-vegetal.

O devir-vegetal na personagem é um processo que está presente nos três momentos da narrativa: inicialmente, quando decide parar de comer carne, desestabilizando uma estrutura patriarcal severa e que deseja ser inabalável. Na sequência, em uma fase de maior ruptura, com as pinturas de flores pelo corpo, a personagem parece estar gerando a nova vida, assim como as flores são os frutos de amanhã, Yeonghye, uma mulher não mais submissa experimenta viver essa nova fase de sua vida. Na última parte, após ter sido internada, ter se perdido na floresta, a jovem é encontrada muito molhada, mas, feliz. Passa a preferir a posição de cabeça pra baixo e não mais com os pés no chão, vivenciando a experiência do que teria dito Demócrito sobre a árvore e o homem. Nessa última parte do romance, *Árvores em chamas*, o título pode sugerir que há uma nova árvore nascendo após a queimada; assim, mesmo morrendo, ela se torna o que deseja ser: uma planta.

É necessário que se diga que o devir-vegetal da personagem também aponta para outras questões importantes, a exemplo da reflexão desenvolvida por Deleuze e Guattari sobre a existência para além do sujeito. Durante o romance, Yeonghye tem a sua existência limitada à imagem da mulher que cuida da cozinha e do bem estar do marido, Jeong. O vegetarianismo da personagem é interpretado como um ato de loucura pelos parentes de Yeonghye, cujo processo precisaria ser interrompido para que impedisse uma suposta decomposição do seu corpo (basta lembrar que um corpo que não se alimenta de carne é considerado um corpo fraco, fragilizado, feminino) e, consequentemente, o término do seu casamento.

Nessa estrutura de poder, Yeonghye é silenciada e tem o seu corpo violado pela mãe, pelo esposo e pelo pai, pessoas que tentam impor à personagem o consumo de alimentos de origem vegetal. É neste momento que o romance produz inúmeras sensações em torno da imagem da carne que simboliza a virilidade masculina, a violência contra as mulheres, o patriarcado e a imposição do poder masculino sob o corpo feminino. Por fim, *A vegetariana* é um romance de violências. A própria Yeonghye e a sua irmã experimentam o abandono dos seus maridos durante momentos complexos de suas vidas. O romance é finalizado com a imagem da irmã compreendendo e aceitando o devir-vegetal de Yeonghye,

única personagem que tenta entendê-la, talvez por ser também uma mulher.

A vegetable becoming in South Korea by Han Kang

Abstract

Using a rhizomatic thought, the French philosopher de Gilles Deleuze and Félix Guattari, they show a possibility of creating escape routes from new ways of existence, besides those validated by a traditional life architecture. We suggest in this article, the discussion about a vegetable becoming in the romance *The Vegetarian* (2019), written by Han Kang. In a field of multiplicities with the unfolding of difference, a vegetable becoming, when it becomes real in the narrative of Kang, it reflects a minority way of living of the vegetable subjectivity. The analysis shows the vegetable becoming experienced by the character Yeonghye which does not reflect only in the decomposition of a body, but it implicates in the recognition of another existence in the multiplicity of life, understanding the plant as a smart human being (MANCUSO; VIOLA, 2018)

Keywords: Contemporary literature; Han Kang; French philosophy; becoming.

Notas

- ¹ Todas as traduções dessa obra são de nossa autoria, salvo menção contrária. “Dans la Grèce antique, l’opposition entre les idées d’Aristote et celles de Démocrite aboutit souvent à une sorte d’ambivalence inconsciente, qui amène à percevoir les plantes à la fois comme des êtres inanimés et des organismes intelligents” (MANCUSO ; VIOLA, 2018, p. 25).

- ² « renversés, la tête enfoncée dans le sol et les pieds à l’air, et cette image fut réutilisée à plusieurs reprises lors des siècles suivants » (MANCUSO ; VIOLA, 2018, p. 25).

- ³ « ... de bas niveau, une âme végétative inventée expressément pour elles et qui, en pratique, ne permettait que la reproduction » (MANCUSO ; VIOLA, 2018, p. 25).

- ⁴ A questão é abordada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) em *A geologia da moral* – quem a terra pensa que é?. Consultar referências finais.

Referências

ADAMS, C. J. **A política sexual da carne: uma teoria feminista-vegetariana**. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.

BITTENCOURT, R. L. de F.; SANTOS, M. R. dos. Corpo em Flamas: silêncio, ruptura e violência da palavra em *A vegetariana*, (채식주의자/chaesikjuji) de Han Kang. **Fragmentum**, n. 49, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

FERNANDES, C. L. Deleuze: literatura, vida e saúde. **Afluente** – Revista Eletrônica de Letras e Linguística, v. 2, n. 6, 2017.

MANCUSO, S.; VIOLA, A. **L’intelligence des plantes**. Paris: Albin Michel. 2018.

SARAIVA, J. de M. O sujeito carnofalocêntrico em *A vegetariana* de Han Kang. **Travessias Interativas**, vol. 12, 2016.

Etnografar Clarice: por uma didática do olhar, do ouvir, do escrever e do sentir

*Fabio Scorsolini-Comin**

*Soraya Maria Romano Pacífico***

Resumo

Este ensaio objetiva refletir sobre a construção de um método para a investigação da autoria em Clarice Lispector, no campo da análise do discurso pecheutiana. Visando a traçar um percurso metodológico, recorre-se à articulação entre literatura, psicanálise e ciências sociais, compondo uma bricolagem científica e metodológica. Como resultado dessa reflexão, recomenda-se que o método para a investigação da autoria considere os elementos biográficos, materiais e históricos da obra de Clarice e, também, as posições-autor assumidas não apenas por ela, mas também pelo analista do discurso em sua escrita e na produção de gestos de interpretação. O fazer do pesquisador nesse campo pode se aproximar do fazer do antropólogo, o chamado etnografar, descrito a partir do olhar, do ouvir e do escrever, incluindo o sentir como possibilidade de afetação pela obra da autora. O etnografar no contexto da pesquisa sobre a autoria, nesse sentido, é empregado como metáfora para uma afetação da, na e através da escrita.

Palavras-chave: autoria; análise do discurso; literatura brasileira; metodologia de pesquisa; Clarice Lispector.

* Professor Associado do Departamento de Enfermagem Psiquiátrica e Ciências Humanas da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (EERP-USP). Orientador do Programa de Pós-graduação em Enfermagem Psiquiátrica da EERP-USP e do Programa Interunidades de Doutorado em Enfermagem da EE-USP e da EERP-USP. Psicólogo pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Possui Licenciatura Plena em Pedagogia. Especialista em Gestão da Educação: Supervisão Educacional e em Gestão da Educação: Administração Escolar. Mestre e Doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo, com estágio doutoral na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto (Portugal/Bolsa Santander). Realizou dois Pós-Doutorados na Universidade de São Paulo (2013-2015 e 2016-2017) na área de Tratamento e Prevenção Psicológica (ambos com Bolsa PDJ-CNPq). É Livre-Docente nas áreas de Psicologia da Saúde, Psicologia do Desenvolvimento e Psicologia da Educação pela Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da USP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq desde 2018. Líder do ORI - Laboratório de Pesquisa em Psicologia, Saúde e Sociedade (EERP-USP-CNPq). Coordenador do Centro de Psicologia da Saúde da EERP-USP. E-mail: fabio.scorsolini@usp.br

** Possui graduação em Letras pela Faculdade de Educação São Luís (1986); Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências e Letras Júlio de Mesquita Filho/UNESP (1996); Doutorado em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP (2002) e Pós-Doutorado pela Faculdade de Ciências e Letras Júlio de Mesquita Filho/UNESP (2013). Atualmente, é professora associada da Universidade de São Paulo. É líder do grupo de pesquisa GEDISME - Discurso e Memória: movimentos do Sujeito, filiado à Universidade de São Paulo e cadastrado junto ao Diretório de Grupos do CNPq. É membro do Grupo de Estudos de Linguagem, Argumentação e Discurso ELAD/CNPq. Tem experiência na área de Linguística, com pesquisas fundamentadas na Análise do Discurso pecheutiana, investigando, principalmente, os seguintes temas: autoria, argumentação, leitura, escrita e letramento. Supervisiona estágios curriculares no curso de Pedagogia, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP. E-mail: smrpacifico@ffclrp.usp.br

Data de submissão: mar. 2022 – Data de aceite: maio 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i1.13038>

Introdução

Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar.

(Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*).

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devi-res-rato, devires-inseto, devires-lobo etc. (Gilles Deleuze e Félix Guattari).

O presente ensaio objetiva refletir sobre a construção de um método para a investigação da autoria em Clarice Lispector no campo da análise do discurso pêncheutiana. Nesse percurso, explora-se a interface entre as áreas de literatura, psicanálise e ciências sociais. Tomando por base o conceito de bricolagem científica/bricolagem metodológica, que envolve as noções de multirreferencialidade, pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade e multidisciplinaridade (RODRIGUES; THERRIEN; FALCÃO; GRANGEIRO, 2016), o presente objeto se situa na interface entre áreas, o que é sempre um campo de tensão quando nos questionamos: a qual campo, de fato, pertence este estudo? Considerar

as dispersões entre esses campos e seus espaços intersticiais é uma complexidade inerente.

Esses termos anteriormente referidos – multirreferencialidade, pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade e multidisciplinaridade -, embora guardem especificidades, marcam o desafio de posicionar um determinado objeto ou um determinado referencial dentro de um campo específico e isolado. Pelo contrário, a bricolagem envolve o contato a partir das bordas e das porosidades entre diferentes áreas. Nesse sentido, a metáfora do pesquisador qualitativo como um “bricoleur e confeccionador de colchas” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 18) nos parece especialmente pertinente para o diálogo que será estabelecido no presente ensaio. O percurso pela construção de um estudo sobre a autoria em Clarice Lispector será tomado como ponto de partida para a tessitura de uma bricolagem que deve ser estabelecida pelo pesquisador e pelo analista do discurso no fazer de sua pesquisa, no fazer de seu próprio percurso de construção como pesquisador – e como autor, como discutiremos mais adiante.

Tomando estritamente sua ancoragem nos estudos da educação, pode-se dizer que a pesquisa que toma por base a literatura ou como objeto a obra de um determinado autor situa-se no campo da educação informal. No domínio da

educação informal, a literatura, aqui, alinha-se à ideia de um processo que se dá ao longo da vida a partir de afetações diante de atitudes, valores, procedimentos e conhecimentos da experiência cotidiana que emergem a partir de gestos de leitura e de interpretação (MARANDINO, 2017). Obviamente que, situar o presente objeto de pesquisa no campo da educação informal não equivale a qualquer tipo de valoração que reduza a sua importância ou que a subalternize em relação aos conhecimentos formais e centralizados na escola. E, inevitavelmente, há que se reconhecer que também esses conteúdos da educação informal dialogam diretamente com – e também habitam – os ambientes formais de escolarização. Se não considerássemos dessa forma, a literatura colocaria-se apartada da escola.

O contato com uma determinada autora ou com determinadas obras pode ocorrer a partir da educação formal. É na escola que muitos estudantes possuem contato, por vezes de modo exclusivo, com a literatura e com a leitura literária. Ainda que seja frequentemente empregada como um pretexto para outras aprendizagens formais da língua (LAJOLO, 1984), como no campo da gramática, a literatura possui objetivos mais amplos, como apontado por Zilberman (2008, p. 17):

A leitura do texto literário constitui uma atividade sintetizadora, permitindo ao indivíduo penetrar o âmbito da alteridade sem perder de vista sua subjetividade e história. O leitor não esquece suas próprias dimensões, mas expande as fronteiras do conhecido, que absorve através da imaginação e decifra por meio do intelecto. Por isso, trata-se também de uma atividade bastante completa, raramente substituída por outra, mesmo as de ordem existencial. Essas têm seu sentido aumentado, quando contrapostas às vivências transmitidas pelo texto, de modo que o leitor tende a se enriquecer graças ao seu consumo.

A definição de Zilberman (2008), portanto, sintetiza a literatura dentro do campo da educação informal, ainda que possa estar normativamente presente na educação formal, em disciplinas de Língua Portuguesa e de Literatura. Antonio Candido (2011) também nos ajuda a compreender o sentido mais amplo e social da aprendizagem promovida a partir do contato com a literatura, permitindo um pertencimento social, uma possibilidade de se humanizar e de se posicionar social e culturalmente. Ao pensar a literatura como direito (CANDIDO, 2011) também estamos nos aproximando não de um sentido eminentemente formal, mas de possibilitar ao sujeito, em sociedade, a experiência de aprender, o que pode se dar em diferentes níveis e campos, como nos informais, aqui representados pela literatura que pode ultrapassar os limites da escola, da escolarização e do letramento literário mobilizado por essa instituição.

Para investigar a autoria em Clarice Lispector é mister cotejar a biografia da autora e os contextos de produção desses livros e dessas personagens, recobrindo aspectos históricos que não apenas narrram sobre dados contextos e possibilidades, mas sobre o modo como essas obras se inscrevem em determinada sociedade e na própria literatura produzida à época (GOTLIB, 2011; MOSER, 2017). É buscando problematizar a construção de um método para a investigação da autoria em Clarice Lispector que este ensaio foi produzido.

Antes que iniciemos a discussão é importante considerar o empréstimo do verbo “etnografar” que fazemos para a composição do título do ensaio. Embora não se trate de um estudo antropológico ou que empregue tradicionalmente a etnografia, o etnografar é empregado nessa reflexão com sentido de imaginar uma postura do pesquisador em torno da composição de um campo, no caso, Clarice Lispector e sua obra. Assim, a postura do etnógrafo segue como metáfora para o contato com a autoria a partir da escuta para o desconhecido, para as repetições, para as rotinas, e para as particularidades do campo.

Entre o individual e o social: tateando Clarice

Uma constante discussão nas ciências humanas e sociais refere-se ao modo como podemos compreender determina-

do fenômeno. As ciências psicológicas, por vezes, recebem críticas que se sustentam no fato de que os conhecimentos produzidos por suas abordagens se referem à dimensão do sujeito, do indivíduo, como se este pudesse ser compreendido de modo apartado de seu contexto. Para solucionar provisoriamente esse conflito não bastaria, pois, promover extensas descrições sobre os contextos de referência nos quais esses fenômenos se dão, mas como esses contextos se corporificam nas experiências individuais.

As ciências sociais, nesse sentido, poderiam até mesmo estudar a fundo o sujeito, mas partiriam de uma premissa distinta: a de que o particular permitiria acessar o coletivo. Essa tensão é bastante explorada por Claudia Fonseca (1999) ao discutir o que chamamos, em ciência, de “caso” – todo caso seria um caso em particular? Ou, o que esses casos individuais nos diriam sobre fenômenos mais amplos e complexos e que nos permitiriam, esses sim, investigar também o particular?

Estudar a obra de uma autora como Clarice Lispector também se apresenta como um desafio que pode ser posicionado nesse paradigma tão debatido nas ciências humanas e sociais. Clarice seria um fenômeno particular ou um caso em específico? A autoria seria um processo individual ou um elemento construído a partir de um universo discursivo comum e habitado pelo coletivo? A autoria é uma dimensão do sujeito ou do social?

Um primeiro aspecto a considerar é o fato de Clarice Lispector ser considerada, por vezes, uma autora cuja produção se encontra apartada de um contexto social mais imediato, como podemos observar em seus contemporâneos de maior expressão, como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Esses dois autores, reconhecidamente regionalistas, são responsáveis pela solidificação de uma literatura que também funcionava como uma denúncia da fome, da miséria e da injustiça social que costura a vida de brasileiros, sobretudo os mais pobres, já no contexto da primeira metade do século XX. O cenário do sertão, recobrindo desde o interior e norte de Minas Gerais e passando por estados do nordeste, é alçado como um cenário no qual essas mazelas podem ser narradas a partir das experiências de homens e mulheres submetidos a precárias condições de vida – e de existência.

Nesse âmbito de valorização da literatura como forma de compreender o social – e, sobretudo, o contexto da injustiça social – Clarice Lispector aparece como uma autora distanciada dessa realidade. Mas isso não pode ser afirmado totalmente (SCORSOLINI-COMIN, 2021). Em seu último romance, *A hora da estrela*, publicado no ano de sua morte, 1977, Clarice explora a narrativa de Macabea, uma migrante nordestina que vem ao sudeste em busca de melhores condições de vida e, também, para viver com a tia,

já que seus pais haviam morrido. Trata-se de um itinerário bastante comum na segunda metade do século XX em nosso país, com o desenvolvimento industrial no eixo sul-sudeste. Mas o olhar de Clarice não parece estar circunscrito a essa realidade macrosocial em busca de descrevê-la ao leitor – como em Guimarães Rosa e em Graciliano Ramos – mas, sobretudo, em uma perspectiva intimista, de esvaziamento do interior da personagem de Macabea e do seu medo da linguagem. Aqui o objetivo não parece ser o de propriamente denunciar a miséria, a injustiça e a subalternidade, nem mesmo os estereótipos dos migrantes, das mulheres e das nordestinas, mas como a aridez de um cenário macrosocial ressoa no modo como Macabea parece temer o seu mundo interno, os seus desejos, os seus questionamentos e a própria linguagem. Macabea teme a linguagem justamente por não a dominar, assim como teme um mundo que não lhe é inteligível.

Mas trata-se de um equívoco considerar que Macabea seja a única incursão de Clarice em uma temática mais alinhada ao social. Clarice sempre foi uma observadora da sua realidade, mas sobretudo da realidade por ela vivenciada, como na personagem de *A paixão segundo G. H.*, em que a patroa, uma mulher de classe média, se depara com uma barata no quarto que era habitado pela empregada doméstica. Aqui diversas relações sociais

acabam emergindo, como a relação com a empregada, o espaço ocupado pelo corpo da empregada, o cheiro do cômodo e a própria deflagração da semelhança da patroa com a matéria da qual era feita a barata. Estereótipos e marcadores de classe, aqui, mesclam-se em um exercício que, *a priori*, é descrito como intrapsíquico.

Apenas para ilustrar o modo como Clarice dialoga com o seu tempo – não sendo apartada dessa dimensão, como sugerem muitos de seus críticos, menciono duas importantes obras. Uma delas é o conto *Mineirinho*. Clarice se inspirou em uma história verídica e retirada do noticiário da época, o *Correio da Manhã* de 1º de maio de 1962. José Rosa de Miranda, conhecido como Mineirinho, fora encontrado morto em uma estrada do Rio de Janeiro alvejado por 13 tiros de metralhadora. Trazia em seu peito uma medalha de São Jorge, usava sapatos da marca Sete Vidas. Clarice fala sobre o conto em entrevistas, mostrando a sua perplexidade com a história de Mineirinho, que era um criminoso. Ela se questiona: por que 13 tiros, se apenas um bastaria para matá-lo? A autora busca compreender o ódio que não se deposita em um sujeito empírico, Mineirinho, mas em toda uma sociedade fortemente marcada pela desigualdade (GOTLIB, 2011; MOSER, 2017).

Outro exemplo está presente no livro *Quase de verdade*, voltado ao público

infantil. Nesta obra, Clarice aborda diversas temáticas, sobretudo a exploração do capital e da força de trabalho – uma figueira, sentindo-se dona dos ovos produzidos pelas galinhas, faz um acordo com uma nuvem que passa a iluminar a copa dessa árvore o dia todo, fazendo com que as galinhas produzam ovos ininterruptamente. A figueira, então, vendia os ovos e lucrava com a exploração do trabalho das galinhas. Essa exploração só tem fim quando essas galinhas, juntamente com os galos, organizam-se para fazer com que o dia seja apenas dia e a noite seja apenas noite. A figueira deixa de ficar iluminada à noite e as galinhas, então, podem voltar a produzir segundo sua própria natureza, apenas durante o dia.

A luta de classes e a exploração pelo capital são metaforizados em *Quase de verdade*. De fato, a narrativa é quase verdadeira, não fosse construída com personagens animais e também narrada por um bicho, o cachorro Ulisses, que acompanhou Clarice em seus últimos anos de vida, já quando retornara ao Rio de Janeiro depois da separação do marido. Em Clarice, a realidade social e histórica não é alçada à condição de uma denúncia explícita, necessariamente, mas permite à autora compreender e construir relações que não podem ser apartadas de um dado momento social. Com isso, podemos colocar em suspenso a tese de que Clarice era uma autora

fundamentalmente voltada ao mundo intrapsíquico, sobretudo o seu mundo interno.

Esse mundo interno, em Clarice, não se desvencilha de quem ela é e de seus marcadores sociais, históricos e culturais. Nascida em família judia, Clarice e a família imigraram para o Brasil quando ela ainda tinha meses de vida. Saíram da Ucrânia para fugir de perseguições e buscar melhores condições de vida no hemisfério sul. Clarice foi naturalizada brasileira. Assim que chegaram ao Brasil foram viver em Maceió e, posteriormente, em Recife. Clarice só chega ao Rio de Janeiro mais velha, de modo que toda a sua infância foi vivida no nordeste. Alguns críticos situam nessa experiência também o modo como Macabea é construída, como uma migrante nordestina que, incapaz de entender o mundo, o temia. De algum modo, Clarice sempre se sentira uma migrante: primeiro, por não ter vivido na Ucrânia; segundo, por ter passado boa parte de sua vida morando no exterior na companhia do esposo, que era diplomata, sendo que a vida em terras estrangeiras fazia a autora sentir muita falta do Brasil, que ela considerava a sua verdadeira casa. Assim, Clarice passa boa parte da sua vida em busca de – ou na tentativa de – voltar ao seu lugar (GOTLIB, 2011; MOSER, 2017).

Com isso, podemos compreender que Clarice Lispector é uma autora que escreve sobre o seu tempo, sobre as pessoas

do seu tempo, sendo também os animais identificados a partir dessa humanização e dos traços que narram sobre um dado sujeito histórico que não pode ser compreendido apartado desses marcadores: de classe, de gênero, de cor da pele, de escolarização, de socialização. Este é um primeiro elemento a considerar na compreensão da autoria em Clarice: toda autoria indicia quem é o autor ou a autora, quer seja pelo conteúdo narrado, pelo estilo de escrita, pela sua incursão no mundo em que vive, em sua forma de representar o mundo.

Mas o estudo da autoria deve ultrapassar a consideração de que escrever é revelar quem se é. Se pudéssemos simplificar o conceito dessa forma, bastaria, pois, conhecer a fundo a biografia de um dado autor para acessar a construção do seu processo autoral. Podemos pensar, aqui, em marcadores. De algum modo, as experiências pessoais, relacionais e sociais de um dado autor, em um dado momento histórico, indiciam determinadas marcas naquilo que escreve, mas não representam, de modo algum, o relato fiel de uma sociedade, ou melhor, não possuem como objetivo, necessariamente, esse tipo de registro ou representação, embora isso possa ocorrer em determinadas obras. Em Clarice, esses marcadores não ocupam o centro da sua narrativa, embora possam ser interpretados, como no exercício realizado até aqui neste ensaio.

Quando recorremos à análise do discurso proposta por Michel Pêcheux (2014), marco teórico da pesquisa sobre autoria, aqui denominado AD, podemos compreender que a autoria não é compreendida como um processo exclusivamente interno, refletindo a subjetividade do autor (ORLANDI, 2007; MARTINS; PACÍFICO, 2020). Esse autor, sujeito empírico, tem uma importância relativa quando analisamos a autoria. Quando analisamos a autoria em Clarice não podemos nos valer de uma investigação que não considere quem foi a autora – imigrante, naturalizada brasileira, mulher, branca, judia, de classe média, esposa de diplomata, altamente letrada, que trabalhava em um momento no qual a mulher era associada de modo inequívoco ao universo doméstico, entre outros marcadores – mas esses elementos, em si, não são suficientes para uma exploração mais detida da construção do processo autoral.

Para a AD, construída a partir da Linguística, do Materialismo Histórico e da Psicanálise, a autoria não se trata de um processo exclusivamente individual e derivado de determinadas competências ou dons que uma determinada pessoa possui – o autor – em detrimento de outras que não atingem os mesmos crivos para ser descrita e posicionada como autora. O autor também pode ser compreendido como um sujeito do inconsciente, descen-

trado e atravessado pela linguagem (PÊCHEUX, 2014):

Em AD o autor não é simplesmente aquele que escreve o texto, ele é aquele que agrupa o discurso, dando unidade e origem às suas significações. A autoria é uma função discursivo-enunciativa. Exercer a função de autor requer que o sujeito assuma responsabilidade pelo que enuncia, assumindo-se como produtor de linguagem. O discurso do sujeito-autor sempre é afetado pela exterioridade, isto é, pela história, pela ideologia, pelas relações de poder; portanto, está assujeitado às diversas regras institucionais. (MARTINS; PACÍFICO, 2020, p. 6).

Esse processo pode ser aproximado de uma reflexão proposta por Fonseca (1999) ao descrever algumas problemáticas enfrentadas por antropólogos. Segundo a pesquisadora,

[...] por causa do valor central do indivíduo em nossa sociedade, espelhado em toda uma corrente de pensamento científico (o individualismo metodológico), existe (...) uma forte tendência a isolar o indivíduo de seu grupo social (p. 62).

Nas ciências sociais este parece ser um problema central, que é a consideração de um sujeito apartado de seu contexto e das suas condições de produção.

No estudo da autoria para a AD parece haver a mesma problemática quando se assume a posição-autor como um sujeito empírico. Assim, Clarice passa a ser pensada exclusivamente como uma autora, sujeito empírico, desconSIDERANDO a sua posição-autora, que se dá em relação às suas condições de produção, às múltiplas posições que ocupa,

às múltiplas vozes que a constituem. Assim como nas ciências sociais, a AD pressupõe um “enquadramento social (político, histórico) do comportamento humano”, parafraseando Fonseca (1999, p. 62). O cuidado do pesquisador ao investigar a autoria deve ser o de evitar “cair no vazio”, como recomenda Fonseca, em “um território nem lá, nem cá” (p. 62). Empregar a AD como método e como norte teórico é assumir uma determinada posição, o que nos ajudaria a já ultrapassar o sentido no não-lugar ou do não-posicionamento questionado por Fonseca. Esse percurso metodológico será melhor discutido a seguir.

A didática do método: como abordar a autoria?

Para a investigação da autoria pode-se empregar um método desenvolvido em três fases. Na primeira delas será estabelecido o quadro teórico segundo o qual o fenômeno será analisado, partindo do diálogo entre literatura, psicanálise e análise do discurso de linha francesa. Na segunda serão definidas as obras que serão consultadas para orientar a interpretação a partir da identificação de personagens animais ou de menções a animais nessas narrativas, bem como a partir do diálogo com as biografias produzidas sobre a autora, compondo o *corpus* analítico. Na terceira e última

fase será descrito o objetivo da interpretação do material a partir do itinerário desenvolvido nas etapas anteriores e de seus resultados. Esse itinerário metodológico é inspirado em Fulgencio (2013), que busca a composição de um método para a pesquisa teórica em psicanálise. Em defesa desse método, reconhece-se que, muitas vezes, a tradição psicanalítica não busca explicitar os métodos ou os caminhos percorridos para a análise. Em uma perspectiva de pesquisa qualitativa essa descrição é fundamental.

Aqui podemos afirmar que a posição de psicanalista frequentemente é aproximada da posição assumida pelo antropólogo, por exemplo – retomando o verbo com o qual iniciamos o ensaio, o etnografar. A etnopsicanálise é uma das disciplinas que buscam fazer essa articulação, essa bricolagem, a partir da ancoragem no conceito de cultura (DEVEREUX, 1972). E qual a didática necessária para a composição de um método que permita ao analista do discurso compreender a autoria pautando-se em recomendações e posições epistemológicas diretamente presentes no trabalho do antropólogo? Roberto Cardoso de Oliveira (2000) nos apresenta uma possibilidade a partir de três vértices de ação ou posturas epistemológicas: o olhar, o ouvir e o escrever.

A dimensão do olhar é assim apresentada por Oliveira (2000, p. 19):

[...] a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto, sobre o qual dirigimos o nosso olhar, já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo. Seja qual for esse objeto, ele não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade. Esse esquema conceitual (...) funciona como uma espécie de prisma por meio do qual a realidade observada sofre um processo de refração - se me é permitida a imagem. É certo que isso não é exclusivo do olhar, uma vez que está presente em todo processo de conhecimento, envolvendo, portanto, todos os atos cognitivos, que mencionei, em seu conjunto. Contudo, é certamente no olhar que essa refração pode ser melhor compreendida.

Para Oliveira (2000), trata-se de um olhar treinado a partir de algo que precisamos aprender. O olhar precisa ser exercitado para não permanecer apenas na superfície, mas ir além desta, mergulhando e se aprofundando em camadas nem sempre transparentes ou fáceis de acessar. Esse olhar pode estar ligado ao conceito de intuição trabalhado por Martins (2004): a intuição não é algo mágico, mas um conhecimento necessário para direcionar o nosso olhar. Em suas palavras: “a intuição aqui mencionada não é um dom, mas uma resultante da formação teórica e dos exercícios práticos do pesquisador” (p. 292).

Algumas orientações podem ser especialmente úteis para esse chamado treino do olhar. O estranhamento é uma dessas recomendações. Estranhar é não aceitar a primeira impressão: envolve um distanciamento a partir do qual nos

afastamos de preconceitos e de estereótipos. Isso pode ser observado quando buscamos compreender o processo de autoria em Clarice considerando seus marcadores como definidores fixos de sua escrita ou da sua história como autora. O fato de ser judia, a sua infância vivida no nordeste brasileiro ou o seu nascimento na Ucrânia deixam de ser marcadores para serem definidores de estereótipos que passam não a funcionar como pistas e indícios, mas como evidências da sua autoria. Há, nesse sentido, uma apropriação automática desses marcadores como explicações para a sua autoria. Obviamente que esse é um olhar a partir da superfície, para aquilo que não é difícil de se supor no nível do senso comum, como nos alerta Oliveira (2000).

Diversos têm sido os estereótipos construídos em torno da figura de Clarice e que frequentemente emergem nas análises de suas obras: como judia, como mulher, como esposa de diplomata, como mulher que trabalhava, como mulher divorciada, como estrangeira, como uma estrangeira que tinha um determinado sotaque que reafirmava o estereótipo do seu lugar de nascimento, por isso a associação de Clarice à figura do estrangeiro no Brasil, não como brasileira naturalizada, como era, de fato. O nosso olhar capta essencialmente a aparência. E tanto no trabalho do analista do discurso como no do antropólogo devemos ultrapassar essa dimensão.

Todo nativo constrói interpretações da realidade, uma representação da realidade. Ao analisarmos a obra de Clarice podemos nos posicionar como nativos e também interpretar Clarice como nativa. Oliveira (2000) distingue dois tipos de representações: as interpretações êmicas – religiosas, políticas, do senso comum etc. –, e, as interpretações éticas, relativas ao mundo científico. É preciso entrar em contato com as interpretações êmicas para construirmos interpretações éticas, muitas vezes, mas devemos reafirmar o nosso compromisso em permanecer no domínio das interpretações éticas. Isso nos faz pensar que acessar o modo como Clarice é representada e interpretada é importante – como figura da internet, como autora cult e pop, apenas para citar dois exemplos – mas devemos manter uma linha metodológica capaz de investigar a autoria para além desses marcadores de superfície.

A alteridade, o reconhecimento do outro, é um outro conceito que nos ajuda a desenvolver o olhar científico – ou ético, na acepção de Oliveira (2000) – para o nosso objeto. Mas algumas reflexões prévias são necessárias: este não é um outro necessariamente individualizado. Podem ser outros. O outro é sempre coletivo. Entender o outro é sempre muito complexo, sobretudo quando não podemos localizar, identificar e nos aproximar desse outro coletivo. O olhar nos ajuda nesse processo. Traços possi-

velmente particulares que são aventados por biógrafos de Clarice, por exemplo, ao pensar a paternidade, a maternidade e mesmo o matrimônio não podem ser resumidos a interpretações que localizam essas menções como respostas ou pistas objetivas a processos vivenciados pela autora (GOTLIB, 2011; MOSER, 2017). Há múltiplos outros que formam esse outro, o da alteridade, que é encaminhado quando a autora escreve.

A alteridade pressupõe o reconhecimento desse diálogo com o outro para além de sujeitos empíricos, mas pensando em posições-sujeitos que circulam no espaço discursivo – do qual o autor passa a ser uma antena capaz de capturar essas pistas, compondo sua narrativa. Algo semelhante ao proposto por Bakhtin (2012) ao olhar para o princípio do dialogismo: ninguém é capaz de criar um discurso original; tudo o que existe já foi dito, de uma forma ou de outra, cabendo ao autor capturar esses sentidos e esses discursos em um espaço discursivo vasto e permanentemente em movimento, o que relativiza a concepção de um autor individual, original e individual.

A segunda dimensão abordada por Oliveira (2000) é a do ouvir, referindo-se à escuta do campo e a do seu objeto. No campo da análise literária, o sentido da escuta tem sido bastante trabalhado por Marília Librandi (2020), que também toma por base a construção do romance em Clarice Lispector. A escuta, para

Librandi, possui uma importância fundamental na escrita, não a posicionando de modo passivo, na perspectiva de quem recebe, capta ou captura, mas imbuindo-a de um sentido ativo: o ouvido, aqui, deixa de ser um órgão receptivo e passa a ser ativo, propositivo, criativo.

A escuta, ainda para Librandi (2020), permitiria uma ruptura em relação ao modo como os sentidos são tradicionalmente apresentados nas ciências humanas e sociais – como no caso de Oliveira (2000), na tradição antropológica. Quando Oliveira trata do escrever está abordando o processo autoral, no caso, do pesquisador em seu gabinete na busca por reconstruir sentidos, costurar fios de sentido presos a diversos pontos ou interlocutores, permitindo uma inteligibilidade acerca do trabalho do antropólogo. Nessa perspectiva, a construção da autoria reforçaria a supremacia da visão, por exemplo, quando se posiciona como um observador da realidade e dos costumes, podendo narrar aquilo que vê, que percebe, trabalho este, também, desenvolvido por um autor de texto literário. Mas essa escrita também pode ser descrita a partir da escuta – nessa acepção, o pesquisador, em seu gabinete, escreve não apenas o que ouve e como ouve, mas a partir das ressonâncias que essa escuta pode promover – no campo empírico e no campo simbólico por ele habitado também em seu gabinete.

A escuta, assim, não envolveria apenas o registro do que se ouve, o que pode se dar, inclusive com o apoio de equipamentos de áudio e captura de som, como popularmente utilizado pelos antropólogos. Librandi (2020) traz o sentido de uma escuta que é ressonância *perene*. A ressonância em campo e a ressonância do campo para além desse espaço físico seriam realidades importantes na compreensão de um dado fenômeno. Essa postura, quando nos dispomos a pensar a autoria, pode ser útil no sentido de que a narrativa de um dado evento não é sempre a mesma, pois, a cada leitura – e a cada escuta, portanto – novas ressonâncias são produzidas. Isso nos permite afirmar que a escuta é um sentido potente, como afirmado por Oliveira (2000) e por Librandi (2020), justamente por permitir esse eco. O texto literário, assim, poderia funcionar como uma caixa de ressonância a cada vez que é revisitado, lido e escutado.

O trabalho do analista do discurso se assemelha, de algum modo, ao do antropólogo. O paradigma indiciário de Ginzburg (2007), frequentemente referido nos estudos da AD, possibilita interpretar a realidade, algumas vezes opaca, em busca de características menos vistosas, de indícios que permitam decifrá-la e compreendê-la. Quando olhamos e ouvimos no sentido de buscar indícios estamos promovendo a apuração de sentidos que nos permitam, de algum modo, exercer

a nossa condição de pesquisadores – no caso, de dados discursos ou na busca pela reconstrução do conceito de autoria. Assim, pode-se afirmar, diante da pesquisa que costura o presente ensaio, que se trata de etnografar Clarice – aqui a autora pode ser alçada à condição de objeto para além de uma perspectiva de sujeito empírico, mas como posição-sujeito que escreve, que pensa, que se apresenta e que se corporifica como autora, transformando-se também no próprio texto que se revela para a investigação da autoria.

Olhar e ouvir são questões de sentido, segundo Oliveira (2000). Mas não podem ser dimensões apartadas do cognitivo. Oliveira destaca que escrever é uma faculdade essencialmente cognitiva. Escrever usando material etnográfico é o que se faz após a coleta de dados, depois de transformar falas dos sujeitos em materiais escritos, é o momento de juntar com a teoria, é o momento em que a teoria, mas a teoria está presente desde o início. A teoria está desde o início, mas na retaguarda. Quando falamos no escrever, no gabinete, essa ação passa a ser central, vai para a vanguarda. Conhecimento é sempre algo coletivo em sua produção, em sua transmissão e em sua incorporação.

Na autoria literária o momento da escrita nem sempre é o de integração com a teoria no gabinete. Trata-se de dimensões diferentes da escrita, de trabalhos distintos de seus autores. O antropólogo

usa do escrever para compreender uma dada realidade, assim como o escritor. Mas este não tem o compromisso de descrever a realidade ou de representar uma dada realidade ou mesmo uma dada representação de modo fidedigno. O antropólogo possui um compromisso com o seu campo e com os seus interlocutores, com o fenômeno que pretende conhecer ou explicar.

Quando investigamos a dimensão do escrever em um estudo sobre a autoria é importante considerar a emergência da posição-autor. Essa posição-autor não deve ser assumida apenas pelo escritor, mas também pelo pesquisador. O que seria do analista do discurso senão um sujeito-autor diante de uma obra, um campo, um outro autor? A escrita dita científica, aqui, que possibilita a análise, deve ser considerada dentro da possibilidade de que esse pesquisador assumira essa posição, o que não se dá apenas pelo amplo e profundo conhecimento de um dado tema, mas de se sentir autorizado a dizer, a pensar, a escrever, a ser autor. O trabalho realizado no gabinete, como descrito por Oliveira (2000) não pode ser assumido como uma posição automática que se dá apenas pelo fato de o pesquisador não estar mais em campo ou por ser um momento distinto daquele desenvolvido na chamada coleta de dados. Esse pesquisador, para escrever, para ser autor, precisa ser/estar autorizado. Essa autorização pode ocorrer a partir

de diferentes marcadores, nem sempre acessíveis à consciência: pela sua formação, pela sua experiência, pelo seu amadurecimento, pelo seu letramento, pela sua compreensão acerca da autoria, pela sua capacidade de dizer-se autor, de posicionar-se, de materializar, na língua, os gestos de interpretação.

A essa discussão acrescentamos outro elemento: tanto o escritor quando o pesquisador tem como baliza a sua inteligibilidade, a sua ressonância junto ao outro, a sua alteridade. Como afirma Martins (2004, p. 299):

Ao escrever, um autor deve preocupar-se com a possibilidade de que seu discurso venha a ser apreendido pelo outro que dele necessita. É isso que contribuirá para a difusão da imaginação sociológica — uma sensibilidade, uma qualidade do espírito que construirá um novo estilo de pensamento e uma nova maneira de explicar o mundo que nos cerca.

A imaginação sociológica, nesse sentido, contribuiria para a investigação científica, para a sua fruição e para o seu compartilhamento (MILLS, 1982). No campo da autoria literária, poderíamos transpor esse conceito para a possibilidade de que uma dada obra, um dado texto ou um dado autor – pudessem transformar, inovar, permitir uma nova forma de conhecer e de se sensibilizar diante do mundo e das experiências individuais e coletivas. É nesse âmbito que acrescentamos às recomendações

de Oliveira (2000) um quarto vértice, um quarto sentido, justamente o sentir.

Para sentir Clarice

Neste ensaio trabalhamos com os três vértices propostos por Oliveira (2000) ao pensar o trabalho do antropólogo: o ver, o ouvir e o escrever. A essas ações adicionamos uma quarta ação, a de sentir. Mas como incluir o sentir como uma categoria analítica ou, de outro modo, como um fazer no trabalho do pesquisador?

Ao etnografar Clarice, emergem algumas recomendações. A primeira delas refere-se ao combate constante a uma postura etnocêntrica. Se nas ciências sociais, sobretudo na antropologia, essa é uma preocupação constante, no campo da literatura nem sempre isso é verbalizado. Uma postura etnocêntrica ao estudar a obra de um dado autor é considerá-la no centro – de um movimento, de uma época, de um estilo, de uma notoriedade, de um cânone – relegando a outras produções e autores uma posição marginal. A exemplo do que podemos aprender com a antropologia, treinar o olhar e o ouvir nos ajuda a evitar o etnocentrismo (OLIVEIRA, 2000).

Uma outra recomendação refere-se à dimensão do pesquisador, no caso, do analista do discurso. Segundo Brito e Leonardos (2001), uma dupla preocupação deve orientar o posicionamento do pesquisador: a sua posição de poder

e a sua subjetividade. Entretanto, não podemos silenciar que a ciência positivista nos traga como herança a recusa à subjetividade, compreendendo que uma pesquisa de qualidade é aquela capaz de ser objetiva e representar o fenômeno, não sendo importante descrever aquele que pesquisa, as abordagens qualitativas frequentemente se debruçam por explicar o papel da subjetividade no fazer qualitativo. Essa herança, que constituiu o discurso dominante sobre/nas Ciências até o final do século XX, ainda afeta o modo como se faz e se legitima a pesquisa científica. Mas, essa estrutura já não é a mesma, como este ensaio está apontando.

Para a AD, por exemplo, a linguagem não é neutra, não é transparente, de modo que o discurso científico – leia-se, positivista – não goza de maior prestígio por ser tecido dentro dessa ilusão de distanciamento (MARTINS; PACÍFICO, 2020; PÊCHEUX, 2014). A linguagem, pelo contrário, é opaca. Assim, para a AD, a subjetividade é uma condição para a análise, de modo que o pesquisador não apenas deve descrever quem é mas, fundamentalmente, reconhecer seus posicionamentos no processo analítico – inclusive ora como quem detém um determinado poder ao analisar, ao narrar, ao pesquisar. Ao analisar ele pode ocupar diferentes posições-sujeito, todas elas prenhes de uma subjetividade a qual não se pode recusar.

No campo das ciências sociais, Brito e Leonardos (2001, p. 20) nos ajudam a pensar em estratégias nesse sentido ao sugerir, na produção do trabalho,

[...] descrever como ele lida com a tensão imanente contida nas relações intrínsecas e complexas de poder que permeiam o ato de investigação e que estatuto ele atribui nesse jogo de poder. Implica igualmente ver como ele se situa no contexto da tensão necessária entre objetividade e subjetividade. Nesta parte, caberia, ainda, verificar que meios, estratégias, métodos e procedimentos ele adota para analisar sua subjetividade, de tal forma que tais recursos possam ser partilhados por outros pesquisadores.

Na antropologia podemos recorrer à Favret-Saada (2005), que apresenta o sentir ou, em suas palavras, o “ser afetado” em campo como um dispositivo. Esse ser afetado também deveria ser descrito e compartilhado com o leitor, a fim de que as ressonâncias do campo no pesquisador pudessem ser acessadas e compreendidas. Essa recomendação dialoga diretamente com a consideração de um campo que não é neutro e, também, com a perspectiva de um pesquisador que não é neutro em seu fazer – em campo e para além do campo.

Para a AD o foco não reside necessariamente na composição de um método que será partilhado e orientará futuros estudos. Mas é fundamental que esse processo seja descrito, a fim de que se possa revelar justamente a opacidade da linguagem, a não-transparência dos discursos. Ao se apresentar, o pesquisador

ou o analista do discurso não deixam de ocupar uma determinada posição-sujeito nem se exime da sua posição de poder ou da sua condição de subjetividade ao compreender um fenômeno – também considerando que de o pesquisador assumir uma posição-autor. Essa descrição, sugerida no campo das ciências sociais, deve ser interpretada no contexto da AD como um elemento importante na narrativa da pesquisa, deixando claro que não se tratam de recursos que visam a tornar a linguagem pretensamente transparente.

O sentir, quarto vértice abordado no presente ensaio, dialoga diretamente com a dimensão da subjetividade, não só a do pesquisador como um sujeito empírico, mas como toda subjetividade que envolve a escolha de Clarice para o estudo da autoria, da AD como corrente teórica, da presença de personagens animais para a investigação da posição-autora assumida por Clarice. Toda essa dimensão envolve o sentir, um sentir em campo. Ao assumirmos Clarice não só como objeto, mas como campo, podemos abordar como esse campo produz ressonâncias no sujeito que escreve e que analisa, mas, sobretudo, no processo que se tece entre uma autoria concreta, material, disposta nos livros, e uma autoria suposta, aventada, suposta a partir de um processo interpretativo. Esse processo não pode ser acessado apenas a partir de sentidos concretos e orgânicos

ligados a um saudável funcionamento e a um treino específico.

Considerações finais

Refletir sobre o percurso metodológico é um passo importante na construção da pesquisa e no amadurecimento do pesquisador. Enquanto o olhar, o ouvir e o escrever podem ser treinados e desenvolvidos a partir de leituras e da própria experiência, consideramos que a dimensão do sentir nos apresenta um convite ainda mais complexo, sobretudo considerando a proposta de delimitação de um método. Este método, apesar de possuir um determinado desenho, com características e recomendações, rompe com a possibilidade de ser um percurso neutro ou pretensamente transparente e que será trilhado do mesmo modo por diferentes pesquisadores ou, ainda, independentemente do autor que se busca retratar, compreender ou problematizar.

Aqui é fundamental reconhecer que a escolha de investigar o processo de construção da autoria em Clarice Lispector nos apresenta determinados circunsritores que devem ser acolhidos na proposição de um método. Por isso a ancoragem no que aqui metaforizamos como o etnografar nos é especialmente útil: o etnografar é uma posição que envolve o necessário contato com uma autora que tem mobilizado muitos movimentos que buscam compreendê-la, acessá-la, inter-

pretá-la e biografá-la, o que demanda um endereçamento acerca da posição-leitor e da posição-autor, bem como seus efeitos. Essas buscas mostram-se provisórias, em trânsito, recorrendo às instabilidades, aos deslizos e à impossibilidade de controle, como sugerido pela AD.

A partir deste ensaio também podemos considerar que investigar a autoria pressupõe a compreensão não apenas de como esse determinado autor se posiciona, mas como o pesquisador legitima a sua posição-leitor e sua própria posição-autor ao escrever sobre a autoria. Não se pode escrever e investigar a autoria sem também posicionar-se como sujeito-autor. A partir das contribuições advindas do diálogo entre literatura, AD e ciências sociais, destaca-se que o etnografar no contexto da pesquisa sobre a autoria, nesse sentido, é empregado como metáfora para uma afetação *da, na e através da* escrita.

Essa afetação é evocada quando se assume a posição de sujeito-leitor de Clarice, o que nos obriga a considerar o modo como a autora se apresenta em nosso contexto literário e também social: Clarice é alçada à condição não apenas de destaque no cenário literário, mas de uma autora que atravessa, por exemplo, o espaço discursivo das redes sociais a partir das citações a fragmentos de sua obra, de equívocos envolvendo essas menções e até mesmo de uma representação *pop*, o que permitiria a esse

sujeito-leitor uma posição de alinhamento a uma literatura de qualidade, reconhecida e valorizada do ponto de vista acadêmico, mas também aos efeitos do sujeito-Clarice nesses sujeitos-leitores. O estudo da autoria em Clarice não pode ser apartado dessa consideração, buscando indícios acerca dos efeitos de sentido a partir dessas posições e desses endereçamentos. Esperamos que as reflexões metodológicas exploradas no presente ensaio possam ser relevantes para os pesquisadores tanto no campo da autoria como os particularmente interessados no estudo da vida e da obra de Clarice Lispector.

A dimensão do sentir, não plenamente passível de controle como os demais sentidos, é que permitiria ao pesquisador avançar para além da ilusão de transparência, para além do óbvio e do objetivo que, por vezes, obrigam-nos a compreender um método não como um percurso – individual, coletivo, flexível, aberto, reflexivo, sujeito à transferência, um ir-e-vir – mas como um modelo, uma fôrma. A AD se propõe a experimentar o equívoco, a falha, o deslize, ampliando não apenas as possibilidades de escrever e de assumir a posição-autor, mas de se afetar, de sentir. Se não podemos direcionar ou controlar a afetação em campo, como nos sugere o quarto vértice investigativo aqui construído, a AD partilha desse posicionamento ao acolher justamente aquilo que nos escapa. É por

meio da ruptura que propomos, assim, etnografar Clarice.

Ethnography Clarice: for a didactic of looking, listening, writing and feeling

Abstract

This essay aims to reflect on the construction of a method for the investigation of authorship in Clarice Lispector, in the field of Pecheutian discourse analysis. Aiming to trace a methodological path, we resort to the articulation between literature, psychoanalysis and social sciences, composing a scientific and methodological bricolage. As a result of this reflection, it is recommended that the method for the investigation of authorship considers the biographical, material and historical elements of Clarice's work and also the authorial positions assumed not only by her, but also by the analyst of discourse in her writing and in the production of interpretation gestures. The researcher's work in this field can be close to the anthropologist's work, the so-called ethnography, described by looking, listening and writing, including the feeling as a possibility of being affected by the author's work. Ethnography in the context of research on authorship, in this sense, is employed as a metaphor for an affectation of, in and through writing.

Keywords: authorship; speech analysis; Brazilian literature; Research Methodology; Clarice Lispector.

Referências

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13ª ed. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. Rio de Janeiro: Hucitec, 2012.
- BRITO, A. X.; LEONARDOS, A. C. A identidade das pesquisas qualitativas: construção de um quadro analítico. *Cadernos de Pesquisa*, v. 113, p. 7-38, 2001.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos* (pp. 171-193). 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DEVEREUX, G. *Ethnopsychanalyse complementariste*. Paris: Flammarion, 1972.
- FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155-161, 2005.
- FONSECA, C. Quando cada caso Não é um caso. *Revista Brasileira de Educação*, n. 10, p. 58-78, 1999.
- FULGENCIO, L. Metodologia de pesquisa em psicanálise na universidade. In: SERRALHA, C. A.; SCORSOLINI-COMIN, F. (Orgs.), *Psicanálise e Universidade: um encontro na pesquisa*. Curitiba: Editora CRV, 2013. p. 27-68.
- GINZBURG, C. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. 6ª ed. São Paulo: EDUSP, 2011.
- LAJOLO, M. O texto não é pretexto. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Mercado Aberto, 1984.
- LIBRANDI, M. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Trad. J. P. Dias e S. Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

MARANDINO, M. Faz sentido ainda propor a separação entre os termos educação formal, não formal e informal? *Ciência & Educação*, v. 23, n. 4, p. 811-816, 2017.

MARTINS, H. H. T. S. Metodologia qualitativa de pesquisa. *Educação e Pesquisa*, v. 30, n. 2, p. 289-300, 2004.

MARTINS, N. A.. PACÍFICO, S. M. R. Criatividade, autoria e argumentação na escola: subjetividade em discurso. *Educação & Realidade*, v. 45, n. 1, p. e91070, 2020.

MILLS, C. W. *A imaginação sociológica*. 6ª ed. Trad. W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MOSER, B. *Clarice*,. Trad. J. G. Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, R. C. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: OLIVEIRA, R. C. *O trabalho do antropólogo*. 2ª ed. Editora da UNESP/Paralelo 1, 2000.

ORLANDI, E. P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2007.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

RODRIGUES, C. S. D.; THERRIEN, J.; FALCÃO, G. M. B.; GRANGEIRO, M. F. Pesquisa em educação e bricolagem científica: rigor, multirreferencialidade e interdisciplinaridade. *Cadernos de Pesquisa*, v. 46, n. 162, p. 966-982, 2016.

SCORSOLINI-COMIN, F. Suprimir os fatos e privilegiar as sensações: a emergência da criança-autora em Clarice Lispector. *Revista do SELL*, Uberaba, v. 10, n. 1, p. 135-154, 2021.

ZILBERMAN, R. O papel da literatura na escola. *Via Atlântica*, n. 14, p. 11-22, 2008.

Poética dos rios: o reflexo do sujeito perante as águas em poemas de Juan L. Ortiz e Max Martins

Mariana Vieira*

Paula Glenadel Leal**

Resumo

Emanuele Coccia nos propõe uma *verdade vegetal* a partir de uma reflexão filosófica que vai além da interpretação do *ser animal*, dando espaço para uma linha de pensamento baseada nas plantas e nos fungos, por exemplo. Inspirados na leitura de Coccia, somos capazes de dar um passo adiante, propondo a compreensão, ainda que parcial, de uma *poética dos rios* que, neste estudo, se alicerçará a partir da apreciação de dois poemas: *Fui al río*, de Juan L. Ortiz e *Viagem* de Max Martins. Nossa leitura se apoiará na simbologia da água presente em Bachelard e na relação poética da figura dos rios com a morte, a transformação e a angústia, a partir de Lacan e de Heidegger.

Palavras-chave: A figura do rio; Juan L. Ortiz; Max Martins; Literatura Comparada; Literatura e Psicanálise;

* Possui graduação em Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa (UEA), Mestrado em Letras e Artes (PPGLA-UEA) e é doutoranda em Estudos de Literatura, subárea Literatura Comparada (Poslit - UFF). Desde o Mestrado, desenvolve pesquisa através do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia (PROCAD-AM: Capes) no projeto intitulado *Amazônia escritas possíveis: memória, interpretação, alteridades*. Atualmente, como doutoranda da Universidade Federal Fluminense, desenvolve pesquisa acerca da figura do rio na poesia latino-americana do século XX. Ao mesmo tempo, de forma independente, realiza pesquisa acerca do discurso de mulheres vítimas de violência na cidade de Manaus. Tem interesse em Literatura Brasileira; Literatura pan-amazônica; Literatura latino-americana; Literatura e Modernidade; Literatura, Filosofia e Psicanálise. E-mail: vieira_mariana@id.uff.br

** Realizou, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, licenciatura em português-francês (1985), mestrado em Letras Neolatinas (1989) e doutorado em Letras Neolatinas (1996). Realizou pós-doutorado na Université de Paris VIII (2002). Atualmente é Professora Titular da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora PQ-1D do CNPQ. Entre suas atividades, podem-se mencionar: Editora de Literatura da Revista Gragoatá (dos Programas de Pós-Graduação na área de Letras da UFF), vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF (2010-2014), parecerista ad hoc do CNPq e da CAPES, membro de conselhos consultivos e/ou editoriais de periódicos científicos brasileiros. Em 2003, fundou, com outros professores da UFF e de Universidades diferentes, o Grupo Relações entre Literatura, Filosofia e Psicanálise na Contemporaneidade (LIFIPs), um grupo cadastrado no CNPq e que tem como interesse aprofundar os estudos em torno da literatura, da filosofia, da psicanálise, da tradução, enfatizando os aspectos teóricos dos estudos literários. Junto com a atuação acadêmica, mantém também um projeto de escrita artística, com alguns livros de poesia publicados, e vem atuando como tradutora de textos filosóficos e literários. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, Literatura Francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e filosofia, contemporaneidade, desconstrução, tradução, poesia francesa e poesia. E-mail: paulaglenadel@id.uff.br

Data de submissão: mar. 2022 – Data de aceite: maio 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i1.13075>

Nascente

Gaston Bachelard (1997, p. 12) afirma que apenas a poesia é capaz de ilustrar os símbolos do elemento água que se delineiam a partir de substâncias, de sonhos e de devaneios. A água, muito diferente do fogo, por exemplo, não pode ser lida apenas como símbolo do nascimento, como a psicanálise de Freud (1974a) indica, isto porque além da água guardar em si um *ethos* de vida, ela também pode figurar a morte. Para Bachelard, esse *ethos* de vida e de morte se alicerçam em diversas imagens que, em conjunto com a água, podem apontar para uma ou para outra leitura literária.

Glenadel (2019), no texto *Sobre alguns 'lances de des-' na obra de Deguy*, reflete sobre como a noção de ecologia e de poesia parecem expressar um mesmo convite de deslocamento das figuras do mundo. Neste sentido, Glenadel (2019) afirma que a noção de ecologia em Deguy se relaciona à concepção de apego, sendo este apego uma espécie de princípio motor que é próprio da poesia. Ainda que a pesquisadora realize essa aproximação entre ecologia e poesia em sua leitura sobre Deguy, aqui, vemos nesta passagem um alicerce para a reflexão ora proposta, a partir de uma noção estética que, como em Glenadel, visualiza caminhos comuns em uma direção poética-ecológica, não enquanto um nicho temático, mas, so-

bretudo, como uma via interpretativa filosófica e literária.

Para tanto, neste texto, aproximaremos a nossa leitura sobre uma *poética dos rios* a noções de angústia, a partir de Lacan e de Heidegger, visto que, em ambos os poemas selecionados, as figuras do eu poético e do rio se delineiam a partir de um eco de angústia, seja pela ânsia do encontro do *eu* com o rio, seja por um *não-saber*, ou, ainda, por um esquecimento dentro de um processo de metamorfose entre o eu poético e o rio. Assim, a imagem da água doce se condensa e se confunde com o eu poético, em caminhos que parecem evocar a vida e que – num sentido de metamorfose – desaguam em uma figura da morte, em uma presença na própria ausência, o que delineia, portanto, a angústia.

Os caminhos para o rio

Juan L. Ortiz nasceu em 11 de junho de 1986 às margens do Rio Gualaguay, em Puerto Ruiz, povoado de Entre Ríos, na Argentina, e faleceu na capital da mesma província, às margens do Rio Paraná, em 2 de setembro de 1978. Com a exceção de algumas rápidas viagens a Buenos Aires e uma breve visita à China e à Europa em 1957, Juanele teceu uma obra poética singular a partir da imagem do Gualaguay. Max Martins nasceu em Belém, capital do Pará, no Brasil, em 20 de junho de 1926, às margens do Rio

Amazonas, na Ilha de Marahú, lugar que aparece em todo seu projeto estético. Apesar de ter recebido, em 1993, o prêmio Olavo Bilac pela Academia Brasileira de Letras e, em 2001, o título de doutor *honoris causa* pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Martins se identificava como *apenas um poeta*, sempre morou em Belém em frente ao

rio e faleceu em 9 de setembro de 2009. A decisão por um certo isolamento físico de Ortiz e Martins pode ser lida em suas obras a partir de uma voz que ecoa sob a ausência da voz humana ou em sobreposição a ela: *a voz do rio*.

Para melhor entendemos a voz dos rios nos poetas supracitados, vejamos o poema *Fui al río*, de Juanele Ortiz:

Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo vago
y pálido en él con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.

Regresaba
— ¿Era yo el que regresaba? —
en la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!
(ORTIZ, 2005, 88.)¹

O poema começa com o eu poético em um processo de aparente rememoração que menciona sua ida ao rio e a sua sensação de proximidade com a água diante de si. No entanto, o sentimento vivenciado é identificado como algo que *quase* o

angustiava devido a sua inaptidão em entender a voz dos ramos e a corrente aquática. Na primeira estrofe, a ânsia pela compreensão do *eu* se condensa a uma apreciação da própria paisagem em si. Assim, temos a imagem do rio somada

às vozes dos ramos e das correntes, bem como a junção da comunicação do rio ao *sentir qué decía el cielo vago / y pálido en él con sus primeras sílabas alargadas*.

O rio parece convidar o eu poético para uma apreciação sonora e visual que ainda não é discernível ao seu convidado, que apenas identifica o próprio anseio como uma espécie de sofrimento. Essa *quase angústia* pode ser mais bem explicada a partir da concepção de angústia em Lacan (2005), pois, segundo o psicanalista francês, a partir do Outro nasce o sujeito que, assim, se afirma em conformidade à linguagem deste primeiro em uma espécie de ânsia de compreensão de si e dessa mesma linguagem. Se para Freud (2011), o início da vida psíquica se dá através de um outro semelhante, para Lacan (1992) essas experiências nascem no campo da linguagem que representa o Outro, alcançando uma dimensão no campo da alteridade. Essa dimensão acontece a partir da alienação do sujeito (ainda enquanto uma potência) que estabelece uma relação de objeto ao desejo do Outro. Diante deste estágio, Lacan expõe que o sujeito precisa de uma experiência de separação, ou seja, o *eu* anseia por colocar uma dimensão de falta entre si e o Outro. No caso de um bebê, por exemplo, o Outro pode ser representado pelo sujeito-materno² e, neste caso, as fezes, a urina e a vocalização da criança são importantes para demarcarem essa dimensão de falta que representa um

direcionamento; um comunicado de que o *eu* (bebê) já tem condições de endereçar algo ao Outro (sujeito-materno), com a intenção de também complementá-lo. Lacan (2005) aponta que a criança que não consegue realizar este percurso por completo se coloca num segundo estágio de alienação muito brusco que, de certo modo, é equivalente à vivência da angústia. Em outras palavras, ao não provocar uma dimensão de falta no Outro, o sujeito, paradoxalmente, gera uma provocação desta falta em si mesmo.

Assim, a angústia, em Lacan (2005), é tida como um afeto que, diferente dos apontamentos freudianos, não se constrói apenas no campo semiótico – ou seja, no corpo biológico em direção ao psicológico –, mas que se estrutura a partir dos significantes e demais formas de linguagem, o que indica que a angústia não consiste em uma emoção e, já que é um afeto, se estrutura a partir do corpo biológico, mas não somente por ele, ou seja, em um engendramento de falta que nem sempre está relacionada ao corpo biológico.

Neste sentido, retornando ao poema de Ortiz: quando o eu poético não consegue discernir a dimensão de significantes diante de si em sua ida ao rio, ele sente em si a preconização desta ausência. Em outras palavras, sua ida ao rio se torna incompleta, pois ele não consegue ir até o rio em toda a sua integridade, em toda a sua compreensão de ramos, correntes

e comunicação celeste. O sujeito tem diante de si o rio, mas, não consegue adentrar nele, não consegue estabelecer com ele uma dimensão de troca. A angústia ou mesmo a inconformidade deste *eu* podem ser representadas até pela lacuna entre a primeira e a segunda estrofe no poema. No entanto, na segunda estrofe, há uma mudança de tom, já que o eu poético, em uma (con)fusão entre si e o rio, afirma que *Regresaba / — ¿Era yo el que regresaba? — / en la angustia vaga / de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas*. Se antes, o sentimento era de uma *quase angústia*, agora, o eu poético admite uma *angústia vaga*. A passagem entre uma angústia não admitida e uma angústia já turva pode se referir à fluidez do próprio rio, que por sua natureza aquática dissolve até mesmo o *eu* e as suas sensações. Ao menos, se não se refere, antecede a referência, que se realiza no verso seguinte: *De pronto sentí el río en mí, / corría en mí / con sus orillas trémulas de señas, / con sus hondos reflejos apenas estrellados. / Corría el río en mí con sus ramajes. / Era yo un río en el anochecer, / y suspiraban en mí los árboles, / y el sendero y las hierbas se apagaban en mí*.

Se antes o eu poético não entendia os ramos que tinham vozes e o que as correntes diziam em diálogo com o céu pálido, agora ele sente correr em si as margens trêmulas de sinais que apresentam reflexos estrelados. Assim, o rio

de Ortiz coincide com o rio de Krenak (2020), que é um único corpo ancestral, um avô da humanidade. No poema, a intensidade da comunicação entre o eu poético e o rio é tanta que o céu não é mais pálido e vago, ele tem seus próprios significantes: as estrelas. Do mesmo modo, como a visão do reflexo das estrelas no rio (per)corre o eu poético, também *correm* ele o próprio rio e suas ramagens, fazendo com que ele seja um rio completo ao anoitecer, um rio capaz de sentir o suspiro das árvores e o desabrochar e apagar, quase como uma dança, das veredas e do capim.

Assim, o *sujeito em potência* se torna um sujeito a partir da linguagem do Outro. No poema, o Outro, na figura do rio, torna o *eu* um rio também, tal qual em um espelho lacaniano que compreende as imagens de sua comunicação: as ramagens, as estrelas, as árvores, as veredas e o capim. Neste ponto, parece que o *eu* coincide com o Outro num processo de configuração e completude. Neste sentido, é interessante destacar que o eu poético se reconhece como um rio apenas ao anoitecer, o que aqui podemos interpretar como um processo de maturação que levou um certo tempo, já que antes o céu estava pálido – indicando, talvez, uma tarde nublada – e depois o céu é visto a partir de seu reflexo no rio, como um espaço estrelado, o que indica a noite em toda sua plenitude. Além disso, antes, se admirava o rio e o céu e, depois,

se visualiza o céu apenas através do rio, por já ver a si próprio *enquanto* rio.

A aproximação do rio com os vegetais (árvores e capim) a partir de ramagens e veredas que não apenas veem a vegetação, mas também a sentem suspirar e se desfazer, indicam uma aproximação à noção de organismo, conforme comentado por Coccia (2018, 36-38). Assim, o rio estabelece uma conexão comunicativa com *organismos* outros e os sente, os abrange. O eu poético, como parte deste movimento, salienta que corriam *diante* de si algumas margens trêmulas de sinais, corria dentro de si o rio e suas ramagens, porque ele próprio já era o rio, que sentia o suspiro das árvores. O correr *em* si configura o movimento do próprio balanço da água doce. No entanto, a sua repetição somada à respiração arbórea e às margens e ramagens pode também se relacionar a um fluido corporal que percorre todo um sistema circulatório – o sangue – de um organismo ainda maior, como nos lembra a teoria de Gaia³, por exemplo. Neste percurso de correnteza do ser, o eu poético reconhece: *Me atravessava un río, me atravessava un río*, em uma afirmação múltipla que pulsa dentro e ao redor de si.

A relação de alteridade com o rio parece ser um ponto de encontro entre Ortiz e Martins, como antes comentado. No entanto, se para Ortiz a possível lembrança de reconhecer-se como um rio simboliza a quebra de uma vaga angústia diante

do caminhar a um ser cuja linguagem era incompreensível, vejamos como o *sujeito-rio* se realiza no poema *Viagem*, de Max Martins:

a C. S.

o rio que eu sou
não sei

ou me perdi

Martins inicia a obra *Caminhos de Marahu* com o poema *Viagem*, como que em uma espécie de convite que já antecipa os riscos e os paradoxos de seu percurso. Para Davi Arrigucci (2015, p. 19), se há um elemento presente em Martins, este elemento é a terra, mais especificamente a pedra. Assim, o rio aparece no poema como uma água que foi movimentada pela pedra, “ironicamente contida no núcleo duro de um poema mínimo, feito uma pedra atirada ao rio”. Sob esta perspectiva, como pedra que movimenta a água, o poema *Viagem* parece tocar num devaneio aquático, numa espécie de sonho ou de tomada de consciência. No primeiro verso o eu poético se sente identificado com o rio, admite – como no poema de Ortiz – que se é o próprio rio, mas, para no segundo verso mergulhar numa dúvida que aponta para uma não compreensão e para a possível perda de si. Deste modo, se no poema de Ortiz temos uma fantasmagórica angústia que ronda o eu poético que não compreende o rio em toda a sua linguagem, em Martins temos um sujeito que não apresenta

o momento de sua metamorfose e já se reconhece como rio, mas, ao mesmo tempo, também não compreende este *ser-rio* em toda a sua linguagem. O não saber ou a dúvida já antecede uma angústia que não será nomeada, mas que pode ser visualizada no próprio vácuo da angústia lacaniana, não apenas devido ao formato do texto ou ao espaço em branco entre o segundo e o terceiro verso, mas também devido à falta de pontuações durante todo o poema.

No entanto, se a forma do poema pode indicar uma certa continuidade sobreposta à quebra, quase como um banzeiro dos rios amazônicos, o conteúdo indica um contraste e evidencia a ruptura entre o *eu* e o rio. Essa descontinuidade rítmica um tanto irregular, ainda assim, propõe um convite imersivo a um caminho, em busca de tatear uma verdade incerta. Há no poema, deste modo, uma complexa ambiguidade que, talvez, resuma o próprio desconcerto dos caminhos da existência do *ser-rio*. Entretanto, já que estamos pensando em caminhos e imersões, é interessante notarmos que o que até agora interpretamos como *convite* pode ser, em verdade, já uma *vivência*. Isto porque a entrada do poema é incisiva ao se apresentar *in media res* com uma afirmação de identificação do *eu*. Essa identificação— sem rodeios, sem idas ao rio, sem uma angústia ou um encontro de corpos, essa admissão de uma cisão — parece uma resolução, uma

verdade. No segundo verso, então, há um movimento de retração aquática: sabe-se que se é um *sujeito-rio*, mas, com dúvida sobre o que isso significa; é-se sem se (re)conhecer, o que recicla a metáfora de Heráclito e evoca o círculo do eterno retorno, imergindo em uma perplexidade e dualidade do próprio ser.

E se não se sabe (ou se era sabido e houve uma perda desta consciência), há uma espécie de reconhecimento do próprio luto, no sentido da perda de uma memória que antes afirmava apenas a aparente certeza do primeiro verso. Assim, podemos dizer que o poema já se inicia com uma imersão e não com um convite imersivo. O eu poético já está no meio do caminho, em uma espécie de paradoxo danteano onde o meio do caminho do *sujeito-rio* é o meio do caminho da própria existência em si.

Deste modo, ainda que a quebra, um tanto irônica, entre o sentido de ser um rio do primeiro verso e o de não saber o que se é do segundo verso estejam evidentes, há ainda uma outra e mais forte presença paradoxal: a errância. Esta errância, nítida no último verso, ecoa por todo o poema como um presságio da perda de si. Há um sentido de consciência, quase que oracular, que admite uma essência na própria impossibilidade de concretude. Afinal, característica própria da água, o eu poético não se reconhece em forma alguma, ao não saber ou ao ter achado ter perdido seu próprio saber, o

sujeito admite a própria natureza de rio: o fluir, o percorrer, o ondular presente até no formato do poema, o ser sem precisar saber, talvez porque essa ânsia seja o mesmo que a busca de uma solidez – o que indicaria um elemento mais concreto e menos líquido. Portanto, essa consciência hesitante não evoca apenas o caminho de Dante, como também o rio de Heráclito, antes mencionado, já que permite ao eu poético um mergulho no âmago da contradição da própria vida e no fluxo das coisas que estabilizariam uma imagem do *eu* que não fosse vaga e incerta.

Bachelard (1997) explica que, para os estudos psicanalíticos clássicos, a simbologia das águas se relaciona ao nascimento. No entanto, o pensador francês visualiza na figura aquática um eco também da morte. Neste sentido, podemos pensar em como o reconhecimento do *sujeito-rio* nos dois poemas lidos pode se aproximar de um *ethos* tanto de vida quanto de morte. Ainda que no poema de Ortiz haja a presença do caminho de uma metamorfose que torna o eu poético um rio em que correm árvores e se refletem estrelas, é possível que, nesse processo, justamente de metamorfose, vejamos um nascimento e também uma morte, já que, ao ser rio, o eu poético não regressa ao que era antes. Nesse sentido, há o rompimento do sujeito que se encaminha ao rio e não entende sua linguagem ao mesmo tempo em que ocorre o entrelaçamento

entre o sujeito que co-existe a partir do rio. A ida ao rio, em Ortiz, não parece ter retorno, porque este ir, tal qual o elemento água, é um misturar-se, um transformar-se. No poema *Viagem*, de Martins, esta transformação evoca em um não saber ou, melhor dizendo, um não se reconhecer *enquanto* outro (ser transformado): não se sabe se houve uma ida ao rio ou se o sujeito sempre foi um rio, sem ter necessidade de qualquer metamorfose. Deste modo, este não saber é também evocado no próprio poema, já que não se sabe o que *é este rio* que já se afirma ser. Logo, em Martins a alteridade se encaminha a um fluxo de sentidos e de consciências que parecem tão naturais e sólidas que perderam um sentido consciente do próprio *sujeito-rio*, o que retoma o último verso do poema: *ou me perdi*.

Se, outra vez mais, retornarmos a Lacan (2005), poderemos dar um passo mais adiante em nossa proposta comparativa. O psicanalista francês aponta que apenas a partir do Outro há a constituição e estruturação do sujeito, como antes visualizamos a partir da leitura do poema de Juan L. Ortiz. Sob esta perspectiva, o *sujeito-rio* de Max Martins não perdeu apenas a si, antes, ele perdeu a sensibilidade à linguagem do próprio ser, à referência aos significantes que compuseram sua identidade. Segundo o poema de Ortiz, podemos dizer que essa sensibilidade está em sentir correr em si

as ramagens; os capins e a respiração das árvores; em ver dentro de si, em reflexo, as estrelas e compreender nelas o que o céu diz. Neste sentido, o eu poético de *Viagem* não vê uma paisagem, não vê nada que reflita em si, sabe o que é, mas não sabe *como* é, apresenta – no próprio poema – o balanço das águas, mas afirma ter perdido a si. O rio não o atravessa, como em Ortiz, mas o compõe a partir de uma angústia lacaniana, ou seja, a partir do vácuo da compreensão da linguagem, como antes comentamos. Portanto, nesta linha interpretativa, o isolamento dos outros (estrelas, árvores e plantas), que compõem o Outro (rio) em Ortiz, ocasionam a perda do próprio *eu* – *enquanto rio* – em Martins.

Ainda sob esta mesma ótica, é preciso que se pondere sobre a angústia a partir da noção de véu do inconsciente em Lacan (1992). O véu do inconsciente, para o psicanalista francês, consiste em um véu perfeito que se constrói a partir de uma rede de elementos significantes capaz de formar o sujeito. Assim, como antes citado, a rede de elementos significantes que compõe o *sujeito-rio* de Ortiz são as árvores; o capim; as estrelas e as correntezas. Lacan compreende essa rede como uma superestrutura que sustenta as possibilidades dos sujeitos nela inscritos, uma espécie de corrente de dados capaz de evocar uma estrutura complexa e única do *eu*, o “tudo é um” (HERÁCLITO *apud* HEIDEGGER, 2005, p. 21).

Ainda assim, para Lacan, não podemos dizer que “tudo é o muro”, como Heráclito menciona acerca da figura da água em relação ao *eu*. Relembremos que, a partir da imagem de um muro, Heráclito explica que todo percurso de conhecimento está diante de uma parede e esta parede, como um quadro informativo, já apresenta todas as informações do mundo de determinado sujeito. O sujeito, no entanto, seria como um rio que sempre se renovaria apesar das limitações do muro que se constrói diante de si. Já em Lacan, ainda que compreendamos que o Outro estabelecerá – tal qual a imagem do muro – uma relação que, de certo modo, constitui o sujeito, algumas partes concernem ao *eu*, e não ao Outro. A destinação do sujeito se realiza, nessa perspectiva, a partir das diferenças de cada rede e não como uma totalidade que joga a si mesma em um destino capaz de singularizar-se.

Ainda em conformidade com Lacan (1992), a disposição do chamado véu do inconsciente surge segundo uma lógica de desejo. Enquanto o *agalma* é o processo de aparecimento que torna possível a simbolização do *objeto a*, a *phantasia* é chave para dar-se a ver o próprio ritmo da pulsação do inconsciente. Na *phantasia*, o *objeto a* surge em virtude de seu reflexo, por meio dos significantes capazes de suspender, ainda que momentaneamente, a incidência da castração. Assim, o véu do inconsciente se realiza

a partir da *phantasia*. Em outras palavras, Lacan pondera que o desejo só pode instalar-se mediante a interseção de um terceiro objeto, que serviria como uma espécie de tela, de véu, em que o inconsciente vem a ser refletido, permitindo o *agalma* circunscrito em correlação com o desejo e a *falta a ser*. Como parte privilegiada do véu e como lugar de incidência do reflexo, ao terceiro objeto cabe espelhar o Outro, de modo que o desejo do Outro seja traduzido em termos de *falta a ser* e esta lacuna é, portanto, o que antes identificamos como angústia.

Adensando um pouco mais nossa leitura, podemos verificar que, deste modo, a principal influência filosófica presente na concepção lacaniana sobre a angústia é a analítica existencial formulada por Martin Heidegger. No entanto, enquanto Heidegger considera o *ser-para-a-morte* como surgido de uma espécie de confronto com a morte para a qual o sujeito é lançado em meio à angústia, a psicanálise considera a angústia como um acontecimento já resultante de um confronto com a morte. Nesse sentido, a analítica existencial e a psicanálise coincidem, pois ambas concordam que é preciso deixar a angústia ser vivenciada pelo sujeito, como um método de advento da verdade. Para a psicanálise, este advento da verdade se relaciona a uma “coisa” cuja mera possibilidade instala no ser uma angústia “enigmática”. Na teoria lacaniana, os significantes são

concebidos como “a coisa mesma” (LACAN, 1992, p. 201). No entanto, ainda em conformidade com Lacan (1992), os significantes também podem compor uma ausência da coisa, ou seja, um visível afastamento do objeto que cause angústia. Segundo essa perspectiva, em que a linguagem pode significar tanto a presença quanto a ausência, importa relevar o inconsciente como uma estrutura poética a partir da qual a dinâmica pulsional se realiza durante a própria atividade de linguagem.

Sob esta ótica, podemos afirmar que em Ortiz há uma condensação do ser que busca o rio e é atravessado por este rio, coincidindo com ele. Enquanto em Martins há, a partir de uma continuidade já existente (já se começa o poema sendo o rio), uma descontinuidade e uma consciência negativa, com que se compreende o não saber e a possível perda de si. Bachelard (1997) indica que essa força negativa presente nas águas representa uma espécie de morte cotidiana, já que a água – em contraste a elementos como o fogo e a terra – sempre figura uma morte em sua própria substância, pois, para ser rio é preciso ter sido chuva; é preciso se metamorfosear; se misturar e, quem sabe, se tornar alimento ou mar. Em outras palavras, a chuva, por exemplo, morre quando se torna uma água horizontal em poças, lagos, rios e mares, ou mesmo quando se transforma em nutrientes para a terra e para as

plantas. Desse mesmo modo, qualquer outro estágio da água guarda em si uma força negativa que evoca a morte para, a partir disso, haver a metamorfose. Assim, os rios sempre guardam em sua imagem um estado de morte e de angústia e, paradoxalmente, de transformação e vida, passíveis de serem lidos tanto em Ortiz como em Martins.

Desembocadura

Nosso percurso, projetado também como um rio, nasce de uma noção da figura dos rios na poesia de Juan L. Ortiz e Max Martins, se estruturando a partir da leitura de dois poemas: *Fui al río* e *Viagem*. Em ambos, o rio aparece como um outro que se relaciona com o eu poético, coincidindo com ele, em uma relação que, em algum momento, aponta para um sentimento de angústia e, de certo modo, de perda, de morte e/ou transformação da vida. Sob esta perspectiva, é preciso que consideremos ser Heidegger (1986, p. 37) quem primeiro traz para o contemporâneo a concepção de morte, ainda na década de 1920, como uma espécie de ente capaz de libertar o *ser-aí* para sua singularidade, ou seja, como totalidade que vem a ser na medida em que vai ao passado em direção ao futuro, logo, o *ser-aí* é um *ser-para-a-morte*. Nesse sentido, a figura do rio evoca no eu poético essa libertação para sua singularidade que é, em si, o próprio rio em

sua totalidade, o que também parece nos relembra a concepção do eterno retorno de Heráclito.

Concomitantemente à realização de um sentido de toda a singularidade do sujeito, surgem significantes por meio dos quais o objeto da angústia retorna. Nesse retorno, há uma certa estranheza que, como manifestação da angústia concebida por Lacan, é uma concepção herdada diretamente de *Ser e tempo*, quando a estranheza é destacada como uma tonalidade afetiva aberta pela angústia, pois nela

[...] se está “estranho”. (...) A angústia retira o *ser-aí* de seu empenho de-cadente no “mundo”. Rompe-se a familiaridade cotidiana. O *ser-aí* se singulariza, mas como *ser-no-mundo*, (...) e aparece no “modo” existencial de não sentir-se em casa (HEIDEGGER, 2005, p. 253).

Sob esta ótica, os poemas de Ortiz e Martins, vistos em comparação, parecem estabelecer uma leitura complementar, pois, em Ortiz a angústia estava no sujeito que, ao ir até o rio, não o compreendia; o rio, como uma espécie de morte, é capaz de libertar o *eu* para sua singularidade e, neste estado de totalidade, o *eu* coincide com o rio. Enquanto em Martins, ao afirmar-se rio, o sujeito retorna ao objeto de angústia, de desconhecimento, de estranheza existencial que não proporciona a sensação de reconhecimento e familiarização enquanto *ser-no-mundo*, ou seja, ao invés de imerso na “familiaridade cotidiana”, o sujeito se vê na angústia,

o *ser-aí* vivencia a estranheza, a lacuna. Esse ser é levado a singularizar-se justamente por “não sentir-se em casa”. Assim, a angústia se realiza, a cada vez, como um retorno a algo inerente que devolve ao “ser-no-mundo” a possibilidade de ser “lançado para si mesmo em seu ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 253-254).

Nesse sentido, é a angústia que pode devolver ao *ser-aí* o seu *poder-ser* mais próprio. Já para Lacan, o sentimento de estranheza é algo também inerente, só que é na formação do sujeito que essa inerência se anuncia. O psicanalista francês pergunta em *Mito individual do neurótico*: “o que é o eu, senão algo que o sujeito experimenta primeiramente como estranho no interior de si próprio?” (LACAN, 2008, p. 73). É em razão do *eu* só poder situar-se junto às perspectivas traçadas no universo da linguagem que esse ser é continuamente atravessado por uma estranheza que tem a possibilidade de se aproximar de uma angústia.

Lacan lê essa última circunscrição da angústia como um sinal e não como uma emoção, como uma realização da perspectiva de que “eu não sei que *objeto a* eu sou” (LACAN, 2005, p. 375). Nessa medida, a angústia como um sinal se dá em reação ao perigo de castração através do qual, no entanto, os significantes que ocasionam a angústia também ressurgem. Assim, o problema, ou os sintomas só começam quando o sujeito é levado a uma conformação naqueles significantes

que se interpõem à realização erótica que o castra. Deste modo, o perigo de castração, assumindo um controle sobre o *eu*, o subtrai à possibilidade de uma pulsão, imobilizando-o e, paradoxalmente, o colocando em uma conformação imaginária, uma *phantasia*.

Sob esta perspectiva, para poder lidar com sua angústia, o sujeito precisa realizar-se via simbolização. Isto inclui realizar-se a partir de uma alienação dada como fundamental, capaz de reinaugurá-lo em uma sucessão de presenças e ausências. Essa alienação é ambivalente pelo fato de nela se distinguirem a dimensão imaginária pela qual o *eu* constitui uma imagem de si mesmo e a dimensão simbólica em que o falante depende do Outro, lugar de tesouro de significantes em que a dimensão imaginária deve, obrigatoriamente, ceder lugar à dimensão simbólica.

Nestes termos, o objeto “eu sou”, ou seja, o sujeito-rio é angustiado no poema de Martins, à medida que o *eu* não consegue se situar no universo simbólico em que habita, passando a se confundir com o reflexo imaginário que também o representa. No momento em que uma fala plena e autêntica é proferida, como a voz do rio no final do poema de Ortiz, a angústia cede lugar a uma realização simbólica, isto é, a uma fala que se realiza também tendo em vista o desejo do Outro.

Deste modo, a realização do eu poético de Ortiz está no processo de ida ao rio,

também como uma alienação fundamental e ambivalente, visto que o *eu* depende desta ida ao rio, desta compreensão da linguagem integral deste rio e de seu próprio reconhecimento também *enquanto* rio para dissipar a angústia que sentia. Em contrapartida, o eu poético que afirma “o rio que sou”, em Martins, retorna a uma angústia e a um estágio de *não-saber*, evocados na primeira estrofe de Ortiz. Essa dimensão poética, que pode receber a interpretação a partir de Lacan e de Heidegger, se soma e se condensa à figura do rio, interpretada por Heráclito e a partir do próprio elemento água, tal como visto por Bachelard, capaz de guardar em si a imagem também cíclica da vida e da morte, da transformação e do retorno e, assim, da angústia.

River poetics: the reflection of the subject before the waters in poems by Juan L. Ortiz and Max Martins

Abstract

Emanuele Coccia proposes a vegetable truth based on a philosophical reflection that goes beyond the interpretation of animal being, making room for a line of thought based on plants and fungi, for example. Inspired by reading Coccia, we are able to take a step forward, proposing the understanding, albeit partial, of a poetics of rivers that, in this study, will be based on the appreciation of two poems: *Fui al río*, by Juan L. Ortiz and *Viajem* by Max Martins. Our reading will

be based, on the symbolism of water present in Bachelard and on the poetic relationship of the figure of rivers with death, transformation and anguish, based on Lacan and Heidegger.

Keywords: The figure of the river; Juan L. Ortiz; Max Martins; Comparative Literature; Literature and psychoanalysis;

Notas

- ¹ Poema *Fui ao rio* (tradução de Ricardo Dome-neck, disponível em: <https://boni.wordpress.com/2018/06/11/224/>. Acesso em: 20 de jun. de 2021);

Fui ao rio e o sentia / próximo de mim, diante de mim. / Os ramos tinham vozes / que não chegavam a mim. / A corrente dizia / coisas que eu não entendia. / Quase me angustiava. / Queria compreendê-lo, / sentir o que nele o céu pálido e vago dizia / com suas primeiras sílabas alargadas, / mas não conseguia. // Retornava. / — Era eu o que retornava? — / na angústia vaga / de sentir-me só entre as coisas, últimas e secretas. / De repente senti o rio em mim, / corria em mim / com suas margens trêmulas de sinais, / com seus fundos reflexos apenas estrelados. / Corria em mim o rio com suas ramagens. / Eu era um rio ao anoitecer / e suspiravam em mim as árvores / e se apagavam em mim as veredas e o capim. / Me atravessava um rio, me atravessava um rio!

- ² Optou-se pelo significativo “sujeito-materno” ao invés de “mãe”, pois, compreende-se que a mãe não é, exatamente, a única capaz de desenvolver e representar a figura da maternidade durante o desenvolvimento de uma criança.
- ³ De acordo com encontro, por via remota, entre Ailton Krenak e Emanuele Coccia, a partir da Teoria de Gaia ou Hipótese de Gaia, de James Lovelock, é possível fazermos uma leitura filosófica do mundo em que estamos, como um organismo que abriga diversos pequenos corpos de vida, sendo a humanidade apenas mais um destes seres vivos que habitam, em igualdade, este grande organismo que seria o planeta. Sob esta concepção, Krenak (2020) explica que os rios, oceanos, montanhas, árvores e pequenos seres que estão debaixo da terras, fazem parte

de uma espécie de inteligência orgânica que se correlaciona. Neste sentido, explorar ou devastar um destes seres, é uma agressão a todo o organismo planetário, incluindo a própria humanidade. Uma das maiores contribuições da Teoria de Gaia para a Ecologia, por exemplo, é uma ideia de comparação não hierárquica entre a vida vegetal, animal e, entre outras formas de vida, como a vida das águas e das bactérias. O encontro remoto entre Krenak e Coccia está disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=0LvAauH3tfw>. Acesso em: 02 de jul. de 2021.

Referências

- ARRIGUCCI, Davi Jr. Prefácio. In: MARTINS, Max. *Caminho de Marahu*. Age de Carvalho (Org.). Belém: UFPA, 2015.
- BACHELARD, Gastón. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*: uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naif, 2011.
- _____. Notas sobre um caso de neurose obsessiva. Trad. J. Salomão. In: *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1974a.
- _____. O estranho. Trad. J. Salomão. In: *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1974b.
- GLENADEL, Paula. *Escritas pensantes*: trajetos entre literatura e filosofia 1.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*: parte I. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. Rita Carelli (Org.). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LACAN, Jacques. *O seminário 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/lacan-o-seminacc81rio-livro-10-a-angucc81stia.pdf>. Acesso em 02 de jul. de 2021.
- _____. *O seminário 17: o avesso da psicanálise*. Trad. Jacques Alain e Judith Miler. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. Disponível em: <https://lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Jacques-Lacan-O-seminario-Livro-17-O-avesso-da-psicanalise.pdf>. Acesso em 02 de jul. de 2021.
- _____. *O mito individual do neurótico, ou, A poesia e verdade na neurose*. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MARTINS, Max. *Caminho de Marahu*. Age de Carvalho (Org.). Belém: UFPA, 2015.
- ÓRTIZ, Juan Laurentino El ángel inclinado. In: *Obra Completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005.

Do gesto repetido ao gozo afirmativo: a escrita da repetição em *Água viva*, de Clarice Lispector

Gilson Antunes da Silva*

Resumo

Objetiva-se evidenciar como, por meio da repetição, opera-se a passagem para um gesto afirmativo em *Água viva*, de Clarice Lispector. Tomo como hipótese a ideia de que, pela ação iterada, o sujeito que narra, faz um mergulho na pulsão dionisíaca para afirmar a tragicidade da vida. Para sustentar essas ideias, leio a obra sob um viés comparatista, à luz dos pressupostos teóricos advindos da Psicanálise de orientação lacaniana e da Filosofia nietzscheana. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica que entrecruza o discurso literário com outros saberes, numa perspectiva interdisciplinar e comparatista.

Palavras-chave: Repetição; Gesto afirmativo; *Água viva*; Clarice Lispector.

Introdução

A repetição sempre foi uma questão central para o homem e esteve presente em suas reflexões desde as origens, quando o mito ainda era a forma de dar respostas aos acontecimentos do mundo. Diz-nos Hesíodo em sua *Teogonia*, que, no começo, era o caos, onde reinava um

* Possui graduação em Filosofia (Bacharelado) pela Universidade Católica do Salvador (2004) e em Letras Vernáculas (Licenciatura) pela Universidade do Estado da Bahia (2009). É especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (2007) pela Faculdade Católica de Ciências Econômicas da Bahia, em Ensino de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa (2017) pela Universidade Metropolitana de Santos e em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (Instituto de Psicanálise da Bahia/ Faculdade Bahiana de Medicina e Saúde Pública). Mestre em Letras e doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Estuda a obra de Clarice Lispector sob uma perspectiva interdiscursiva, entrelaçando Literatura, Psicanálise e Filosofia. Debruça-se sob os seguintes aspectos: representação, desejo, falta, retorno, repetição e devir. Participa do Grupo de Pesquisa Literaturas, Culturas e Ambientes (GLICAM) no Instituto Federal Baiano (Valença) e atua na linha de pesquisa Literatura e Cultura do Baixo Sul da Bahia, investigando as produções literárias dos autores dos municípios que integram essa região. E-mail: gilsonfi@bol.com.br

silêncio absoluto. Ao romper o silêncio desse lugar inabitado e indiferenciado, o que se ouviu foi a palavra enigmática e lacunar do mito, contando a história dos começos, narrando a ordem primeira, concebida como efeito desse caos, resultado do acaso original. O homem, então, procurou ordenar essa realidade e criou modelos para os acontecimentos presentes e futuros. Desses acontecimentos inaugurais, o homem grego forjou o conceito de natureza. Os feitos dos deuses e dos heróis não são determinados *a priori*, não obedecem a nenhuma ordem estabelecida e nem são a manifestação de nenhuma lei. Eles não atualizam uma natureza, mas produzem-na a partir do caos original. Tais acontecimentos primordiais, uma vez produzidos, transformam-se em modelos para a conduta humana. O homem arcaico repete esse modelo, sendo que, é através dessa repetição que os fatos do cotidiano ganham sentido e realidade. “Os acontecimentos do mundo não possuíam realidade em si mesmos, mas apenas na medida em que repetiam acontecimentos pretéritos” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 27). Segundo Mircea Eliade (1992), esse homem, nos elementos particulares de seu comportamento consciente, não reconhece qualquer ato que não tenha sido proveniente, praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. “Tudo o que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a

incessante repetição dos gestos iniciados por outros” (ELIADE, 1992, p. 18). Tal repetição consciente de certos gestos paradigmáticos revela, ainda segundo Eliade, uma ontologia original. O produto bruto da natureza, o objeto modelado pela indústria do homem, adquire sua realidade, mas somente até o limite de sua participação numa realidade transcendental. O gesto se reveste de significado unicamente até o ponto em que repete um ato primordial.

Na Filosofia, surge uma doutrina que sustenta a ideia de uma repetição permanente. Segundo a doutrina do ciclo cósmico ou do eterno retorno, o mundo retorna, depois de certo número de anos, ao caos primitivo, do qual sairá de novo para recomeçar seu curso sempre igual. Esta noção encontra-se no orfismo, no pitagorismo, em Anaximandro, em Empédocles, em Heráclito e nos estoicos. Para eles, tudo que foi retorna no mesmo, de forma infinita. Essa perspectiva será retomada, na modernidade, por Friedrich Nietzsche para quem o eterno retorno é o sim que o mundo diz a si mesmo, a vontade cósmica de afirmar-se e de ser ela mesma, portanto, a expressão cósmica daquele espírito dionisíaco que exalta e bendiz a vida (ABBAGNANO, 2007).

Dentre os autores que tratam da questão da repetição, e que, segundo Garcia-Roza (2003), fazem parte do mesmo solo do saber no interior do qual a Psicanálise faz sua emergência, Hegel,

Kierkegaard e Nietzsche transformaram-se em referenciais privilegiados pelos comentadores freudianos, apesar de a influência direta que os dois primeiros possam ter tido sobre ele ser quase nula. Roza ressalta ainda que, se há algo que se pode considerar como sendo comum a Hegel, Kierkegaard, Nietzsche e Freud é,

[...] em primeiro lugar, a importância que eles conferem à repetição, e, em segundo lugar, o fato de que para eles repetição não é reminiscência (GARCIA-ROZA, 2003, p. 28).

Ao longo da construção de sua teoria, Sigmund Freud fez da repetição um conceito essencial. Desde os primeiros contatos com seus pacientes, o criador da Psicanálise percebeu esse fenômeno que se atualiza ou aparece sob a forma de atuação através da própria transferência. Textos como *A interpretação dos sonhos*, *A dinâmica da transferência*, *Recordar, repetir e elaborar*, *O inquietante*, elaboram ou refletem sobre esse fenômeno. Entretanto, é em *Além do princípio de prazer*, de 1920, que Freud será mais incisivo nessa discussão, quando desenvolve o conceito de pulsão de morte e centraliza a noção de repetição em sua teoria. Nesse texto, a repetição serve como fundamento para a explicação dessa pulsão, que é algo mais primitivo, mais elementar e mais atuante que o princípio de prazer e que se expressa pela compulsão à repetição.

Ao fazer uma releitura do conceito de repetição a partir de Freud, Jacques

Lacan, no *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008), parte dos estudos de Aristóteles em quem encontra dois termos ou dois princípios: *tiquê* e *automaton*. Enquanto o primeiro era associado a uma necessidade desconhecida para o sujeito, mas dotado de um certo grau de deliberação, o segundo, por sua vez, era tomado em um sentido muito próximo ao acaso, de uma causa accidental na qual não houve nenhuma deliberação humana ou divina. Lacan entende o *automaton* como rede de significantes, enquanto a *tiquê* é concebida como o encontro com o real, mas como um encontro faltoso. O real, nessa perspectiva, não é o que retorna, já que quem retorna são os signos, mas o que se repete como falta. É o que se repete, e nessa repetição funda o próprio mundo enquanto realidade. Esta é a repetição que vai caracterizar essencialmente a pulsão. Lacan estabelece, assim, duas vertentes da repetição: a simbólica (*automaton*) e a real (*tiquê*).

O tema da repetição com seus vários desdobramentos (insistência da cadeia significativa, movimento da pulsão, investidas da fantasia, encenações do desejo, insistência do real da falta, manifestações de fenômenos transferenciais, compulsão à repetição, investidas da memória, reincidência do sintoma, retorno do recaiado (o duplo e o estranho), choque traumático e encontro com o real, tentativas do gozo, insistência dos

signos na linguagem, jogos e brincadeiras infantis, conflitos Eros e Thânatos, jogo de forças e vontade de potência, embate Apolo-Dionísio e laceração dionisiaca) são recorrentes na ficção de Clarice Lispector. De *Perto do coração selvagem* a *Um sopro de vida* parece haver a representação, na narrativa, de uma tensão inconclusa e contínua que põe tudo em movimento, desagregando a forma romanesca e, principalmente, a dimensão subjetiva das personagens que constituem tais textos (SILVA, 2015).

Em *Água viva*, livro que evidencia o gesto repetido no ato do fazer poético, a repetição é tomada como condição mesma dessa escrita nômade. Repetir é procurar no seio da linguagem um sentido que se mostra escorregadio, sempre outro. Metáfora da literatura, este empilhamento das palavras já ditas, esse texto clariciano é o lugar onde a repetição se faz continuamente, resultado da tensão entre o achar e o perder, jogo de máscaras entre fazer e desfazer-se. Aí a voz que narra mergulha na palavra e faz uma aventura fascinante e desesperada por existir. Nessa agonia ritmada pela alegria e pela dor, a protagonista-narradora assume também o risco da metamorfose, faz um mergulho nas zonas abissais para experimentar a vida em sua força titânica e, por fim, assume os riscos dessa vida lacerada que se lhe mostra. Aí também a repetição, força irreconciliadora, produz uma cantilena

insistente, conduzindo a personagem a um trânsito contínuo, retomado.

Objetivo, neste texto, evidenciar como, pela repetição, opera-se a passagem para um gesto afirmativo na obra *Água viva*, de Clarice Lispector, de 1973. Parto da hipótese de que, pela ação iterada enquanto gozo diabólico, o sujeito que narra, ao mergulhar na pulsão dionisiaca, afirma a tragicidade da vida, num gesto de heroísmo desesperado. Para sustentar essas ideias, leio a obra, sob um viés comparatista, à luz dos pressupostos teóricos advindos de dois campos do saber: da Psicanálise, valho-me de conceitos como gozo, real, repetição, pulsão; da Filosofia nietzscheana, utilizo noções como afirmação da vida, *amor fati* e pulsão dionisiaca. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica que entrecruza o discurso literário com outros saberes, numa perspectiva interdisciplinar e comparatista.

Um sonâmbulo que simplesmente vai: do tropeço no real ao gozo da escrita

O trabalho incansável de narrar realizado em *Água viva* é atravessado, do início ao fim, por um grito de aleluia e de dor. Narrar implica lidar com o impossível, palmear um vazio que se insinua, fazer aparecer uma face que não se dá

a ver. Nesse embate com o impossível, o sujeito retorna sempre ao mesmo lugar, cavando um sentido no buraco da linguagem. Aí ele é condenado a repetir e a repetir-se até que, nesse ato, a palavra sugira alguma coisa:

[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa (LISPECTOR, 1999a, p. 240).

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, a repetição, em Clarice, está presa a um processo instintivo e irracional de firmar a procura.

[...] Essa escrita que se repete faz da repetição seu modo de construção. Repete-se circularmente num exercício de modelos inconscientes dos quais a autora não se desgarra, antes, cultiva insistentemente (SANT'ANNA, 1990, p. 178).

O sujeito repete, numa perspectiva lacaniana, porque não consegue articular em símbolos a experiência anterior à letra, aquele momento mítico pré-linguístico de que trata Lacan ao longo de seu ensino. O sujeito repete porque não consegue encontrar *das Ding*, não pode retornar ao caos da indiferenciação. É em torno desse objeto perdido que o sujeito conduz sua vida, sempre se relançando, incansavelmente, em novas possibilidades. O sujeito repete, acima de tudo, porque almeja o gozo da Coisa, deseja gozar mais uma vez da mesma forma que gozara quando ele ainda não era e – acima de tudo – goza nessa

repetição ao redor desse gozo primeiro. “[...] **repito por gosto de felicidade**; quero a mesma coisa de novo e de novo” (LISPECTOR, 1999b, p. 37, grifo nosso).

Na acepção psicanalítica mais resstrita, gozo aparece ora como excesso intolerável do prazer, ora como uma manifestação do corpo mais próxima à tensão extrema, à dor e ao sofrimento. Aparece, portanto, em algumas circunstâncias, associado a uma grande alegria de prazer extremo, de júbilo e de êxtase. O gozo relaciona-se diretamente com *das Ding*, com a Coisa lacaniana. Nada mais é que o passeio ao redor desse vazio-presença, o circuito contínuo da pulsão:

[...] Em todo caso, poder-se-ia afirmar que o gozo é o saldo do movimento pulsional ao redor do objeto porque isso que se delineia neste caso é o vazio da Coisa, o tropeço com o real como impossível (BRAUNSTEIN, 2007, p. 63).

Entretanto, esse gozo da Coisa está perdido. Somente será possível atravessando o campo das palavras. Mas será, por sua vez, sempre outro gozo: frustrado e evocador, gozo nostálgico.

Na tentativa de gozar mais uma vez desse objeto mítico, o sujeito é enredado nas tramas da repetição, no jogo da pulsão de morte, estímulo em potencial do retorno. Nesse turbilhão inconsciente, ele depara-se sempre com o novo, com a diferença. Há uma insistência perene em relação ao *jouissance* do qual o sujeito jamais escapa. Por isso ele sempre repete pelo e para o gozo:

[...] O gozo rechaçado volta por seus foros, insiste. É o fundamento da compulsão à repetição. O perdido não é o esquecido; mais ainda, é o fundamento mesmo da memória, de uma memória inconsciente que está além da erosão, de um desejo infinito de recuperação que se manifesta em outro discurso, o do inconsciente, o da cadeia da enunciação que corre subterrânea e que alimenta e perturba a cadeia do enunciado (BRAUNSTEIN, 2007, p. 58).

Esse retorno é sempre um erro, um engodo, pois o que se busca pelo desejo, o que se procura, por meio da pulsão, é sempre um objeto substituto, cópia imperfeita, simulacro vazio.

[...] O retorno erra tanto em relação ao ponto de chegada quanto ao ponto de partida e é assimilável ao arco descrito por Lacan no seminário XI. Sua repetição, ou seja, a repetição das demandas que deixa o saldo incobrável do desejo, volta a tensionar o arco do qual sairão disparadas as flechas que novamente voltarão como bumerangues a um lugar próximo ao da partida. Esta repetição, nunca se insistirá o bastante, não é o ato intencional de um sujeito psicológico, mas o sujeito é o efeito dos sucessivos lançamentos da flecha. A pulsão é acéfala. **A história de cada um é resultado dos modos de fracasso dos encontros com o gozo e do voltar a se lançar atrás dele** (BRAUNSTEIN, 2007, p. 82-3, grifo nosso).

A escrita clariciana tenta captar o *it* amorfo e atemporal e, quando faz isso, resvala para o ato repetido: “[...] escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma” (LISPECTOR, 1973, p. 11). Novelo que se enrodilha sobre si mesmo, água de

riacho que flui e retorna ao mesmo lugar (mas sempre outra tal qual a água do rio heraclitiano), a escrita, em *Água viva*, encena o próprio movimento da pulsão à procura de um gozo além do princípio de prazer, além da representação, no lugar do acaso, da desordem: “[...] quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (LISPECTOR, 1973, p. 13).

A própria escrita em si já se configura como jogo, embate entre o vazio e o pleno, luta entre Apolo e Dionísio, lugar de contenda e, conseqüentemente, jogo de forças e cenário ideal da repetição. Rogério Miranda de Almeida (2005) pensa a repetição na escrita como lugar da encenação da compulsão à repetição, espaço do devir e do mais gozar:

[...] Por outro lado, a própria escrita já se revela, dado o seu próprio andamento e o seu contínuo des-enrolar, ou seja, a sua capacidade de criar e gerar novas perspectivas e novas leituras, como um meio através do qual as diferentes figuras e imagens não cessam de brincar, de jogar, de lutar e, portanto, de unir-se, separar-se, reestruturar-se e, de novo, desfazer-se. É por isso que não se pode pensar o movimento da escrita em termos de uma simples oposição ou confrontação, porque o que está em jogo na sua dinâmica de ruptura e reatamento é o próprio entrelaçamento de forças e pulsões, ou o desejo na sua perene tensão, na sua interminável carga e descarga, na sua infundável satisfação-insatisfação ou, numa palavra, na sua incessante repetição. Inocência do devir ou do heraclitiano constante fluir das coisas. Escrita, jogo que exprime a compulsão à repetição no prazer e na dor, no sofrimento e na volúpia, no padecer e no infinito gozar (ALMEIDA, 2005, p. 149-50).

Há, na experiência da escrita, ainda segundo este autor, a relação de forças que dissecam, analisam, avaliam, ‘se dizem’ e ‘se desdizem’ sem cessar, pois o texto, enquanto efeito de significantes, é a textura e a tessitura mesma do desejo na sua tensão e no seu gozo inesgotável. Como consequência dessa *agon*, ele é o lugar da repetição e da diferença, do devir em sua inocência, do eterno retorno do outro.

O sujeito narrador de *Água viva* entrega-se aos poucos ao processo dessa escrita cíclica, embora hesite acerca dos perigos dessa odisseia pulsional. Inicialmente tomada pelo medo (“Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido” (LISPECTOR, 1973, p. 09)), a narradora vai, aos poucos, imergindo na liquidez do fazer artístico, perdendo os contornos de um discurso calcado no princípio racional. Quando se sente ameaçada por um discurso que beira o ilógico, tenta se justificar:

[...] Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direito, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. (LISPECTOR, 1973, p. 14).

Derrubadas as barreiras de um discurso lógico, o leitor vai acompanhando o envolvimento do corpo-narrador diante

da escrita que se produz em jorro espesso, expelido com volúpia e dor. Aos poucos, a entrega é feita sem muita resistência em que o gozo parece emergir com muita intensidade. Quem faz essa confissão é a própria narradora quando diz:

Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer. Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares. (LISPECTOR, 1973, p. 21)

E nesse jogo criativo em que prazer e dor se entrelaçam, aos poucos, o inconsciente vai se publicando, amalgamando-se à dimensão racional, em forma de fluxo contínuo, associação livre que tenta ultrapassar a velocidade das palavras. “Deixo o cavalo livre correr fogoso” (LISPECTOR, 1973, p. 21), desafiando as fronteiras do pensamento, destruindo barreiras e seduzindo o campo da razão. Observe que o medo inicial já cede espaço para o prazer que se emaranha em palavras. Uma erotização do ato é evidente no fragmento “sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer”. O eu da escrita, ambivalente em suas posições subjetivas, transita entre polos extremos em seu ato: ora o desprazer, a desistência, ora o prazer, a volúpia, evidenciando uma paixão tensionada nessa sua produção cíclica.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), o símbolo cavalo remete às trevas

do mundo ctoniano, quer ele surja galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra, quer surja das abissais profundezas do mar. É ainda portador da morte e da vida a um só tempo. Segundo esses autores, os psicanalistas tornaram o cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente e, arquétipo da impetuosidade do desejo, sinônimo de força, potência criativa. Recorrente ao longo de toda a produção ficcional lispectoriana, a imagem do cavalo aqui está associada à potência da escrita, jorro desenfreado e caótico que cavalga a folha em branco, lançando a narradora no outro lado de si mesma. É, ainda, efeito substitutivo da pulsão, caminho de satisfação de uma força sempre insatisfeita. Em crônica publicada em *Para não esquecer*, Lispector associa o ato de escrever com a figura do cavalo, quando reflete sobre o receio de ultrapassar certas barreiras.

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, **como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde**. Eu me guardo (LISPECTOR, 1999b, p. 78, grifo nosso).

Como que seduzida pela música dionisíaca, a protagonista narradora vai, aos poucos, perdendo os sentidos, inebriada pelo canto das Bacantes e, enfim, mergulha no caos da criação:

Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível (LISPECTOR, 1973, p. 22).

O deslizar-se do som sugerido pela aliteração do /s/ e a sugestão desse mesmo som através da assonância presente em “instante”, “incessante” e “incessante” contribuem para a criação de uma imagem da embriaguez dionisíaca que vai tomando a personagem, sem que ela resista: “[...] o outro lado de mim me chama. Os passos que ouço são os meus” (LISPECTOR, 1973, p. 22). O que se tem, em seguida, é a confissão da experiência arrebatadora através da escrita, agora também mergulhada nessa intensidade vital:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação (LISPECTOR, 1973, p. 22-3).

A potência dionisíaca é aludida nesse fragmento de várias maneiras. Em primeiro lugar, através da referência às Bacantes feita por meio do sintagma “volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes”. Em segundo,

com a repetição de elementos semanticamente denotadores de potência como “descomunal”, “poderosos”, fortes”. Por fim, há também referência a outros elementos semânticos relacionados a aspectos do dionisiaco, como “nodosas raízes”, “corpos nus”, “carnais desejos”, “missa negra”, “pedido rastejante”. Tudo isso sugere um momento de breve ruptura com a face apolínea da criação, uma irrupção de forças tanáticas e vitais que sobrepõem, ainda que momentaneamente, os limites do controle, da medida, da forma. Aqui a cadeia semântica acompanha a destruição formal, quando se encena, no próprio texto, essa “orgia na letra”, a desestruturação da forma narrativa, subvertendo modelos e instaurando outras possibilidades. Trata-se, ainda, de uma invasão da desordem criadora, da orgia criativa dionisiaca. Aqui o romance acentua a ruptura com os modelos tradicionais de representação. *Água viva* implode as categorias basilares do romance mimético, quebra a articulação linear da trama e não mais tematiza a mimese como correlato de um mundo análogo a ser representado (HELENA, 1997). As estruturas tradicionais do romance também são implodidas. Obra politemática (NUNES, 1989), o livro não tem enredo nem personagens, restando apenas um eu que tenta a todo custo sucumbir a essa ruína.

Como bem destacara Benedito Nunes em *A chave do poético* (2009), Clarice

Lispector singularizou a ficção moderna em nossa literatura. *Água viva* envereda pelo esvaziamento tanto do sujeito quanto da narrativa que conta a errância desse mesmo sujeito, ambos dilacerados. Encontramos aí, aquilo que Rosenfeld (2006), referindo-se às artes e ao romance moderno, chamou de desrealização. O texto lispectoriano recusa a intenção realista de tentar reproduzir ou copiar a realidade empírica tal como ela é. O retrato desse real desaparece. Representante daquilo que Rosenfeld chamou de romance moderno, o livro apresenta os traços apontados pelo crítico, como o abalo da cronologia e da continuidade, o esgarçamento da causalidade lógica a partir da ruptura das categorias espaço e tempo e o desfazimento da personagem nítida e de contornos firmes e claros. Não há mais a representação de retratos íntegros de indivíduos, mas imagens borradas de sujeitos fragmentados, traços errantes de uma individualidade problemática. A pessoa humana é desmontada juntamente com sua certeza cartesiana.

Enveredando por essa perspectiva, Lúcia Helena em *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita* em Clarice Lispector (1997) afirma que a autora de *Perto do coração selvagem* faz um questionamento da representação ao produzir um texto escrevível, “onde já não se desenha mais um mundo análogo ao real, nem mais se opera com a experiência de que a obra se configure como represen-

tação de uma essência que a precede” (HELENA, 1997, p. 58). Ainda segundo a autora, Lispector, com sua obra, mais que questionar a representação, esgarça ao limite a fresta dessa mesma representação. Em sua produção, a autora de *A cidade sitiada* tematiza a crise da literatura como representação, “abalando os alicerces formais e conteudísticos do modelo representativo.” (HELENA, 1997, p. 59). Em *Água viva*, esse abalo é radical, quando faz a implosão total desse modelo tradicional de representação. Isso, segundo Lúcia Helena, dá-se, primeiramente pelo questionamento da concepção cartesiana de sujeito. Longe de se configurar como um eu autônomo, centrado na consciência individual, o sujeito de *Água viva* é

gerundivo e em *flashes*, que se constitui como caleidoscópio: um sujeito “vindo a ser”, cujas partículas fluem num marítimo balé entre algas e águas vivas (HELENA, 1997, p. 80).

Trata-se de um sujeito instável, fluído e dissemelhante ao real. No livro, rompe-se ainda a linha de predicação e de linearidade da narrativa tradicional, desfazendo a usual estrutura sintática, a lógica da causalidade linear e a lógica baseada nas ações.

Água viva, ainda segundo Lúcia Helena (1997), pode ser lido, sob a perspectiva barthesiana, como “romance sem romance”. O livro desarticula o padrão de escrita e de legibilidade dos “textos

legíveis”, aqueles textos que ainda admitem um modo realista de construção e de legibilidade. *Água viva* não mais respeita as normas da lógica tradicional, mas se configura como rupturas e colisões. Ao diluir essas fronteiras formais e subjetivas, a narradora do livro põe-se, ainda que numa atitude afirmativa, permeada por medo ao sentir esse contrapeso no jogo dos opostos Apolo-Dionísio. Questiona-se acerca dessa sensação e, ainda com reservas em fazer a entrega total, pede auxílio ao tu por ela criado, ao interlocutor-leitor:

Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho parecenças erradas mas que me arrastam pelo enovelado. Uma parte mínima de lembrança do bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajuda-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me (LISPECTOR, 1973, p. 23).

A salvação, entretanto, vem dela mesma, não de ninguém, tal como descobriram Joana e G.H. A narradora mergulha no caos e retorna com a experiência para partilhar com o leitor. “[...] em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá” (LISPECTOR, 1973, p. 23). Tal como Odisseu, o sujeito que narra faz a experiência da viagem e consegue retornar do outro lado, das zonas da indiferenciação; não embarca numa viagem sem volta pelas zonas indiferenciadas da pulsão de

morte, mas apenas deixa que ela a invada, banhando subterraneamente sua sensibilidade para criar com mais intensidade, com a vitalidade dos fortes. E confessa:

Não, isso tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu (LISPECTOR, 1973, p. 24).

A transfiguração, portanto, é esse ato fronteiriço, esse relance existencial em que alguma coisa se enuncia abruptamente, dando ao sujeito a revelação de algo. No campo da Psicanálise, trata-se do choque no real, o encontro com o real da falta ou ainda, a experiência excessiva do trauma. Em *Água viva*, esse encontro faltoso ocorre entre o sujeito narrador e a própria escrita, como o grande furo no real, o que escapa ao sentido. A partir desse contato com o vazio, o sujeito passa a ter uma percepção mais aguçada da realidade:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (LISPECTOR, 1973, p. 15).

Atraída por uma força incontrolável, a narradora não resiste ao canto monótono e insistente, canto de Sereia que a precipita no universo subterrâneo da pulsão de morte, no seio de uma indiferença viva e pulsante. Como um cego

que simplesmente vai, ela se entrega, mas ainda lança uma última súplica ao tu por ela criado para que lhe ajude a suportar a travessia.

Freud afirma em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1996) que o real encontra passagem, emergindo para o sujeito em um detalhe. Na ficção de Clarice Lispector, o sujeito depara-se com esse real constantemente também a partir desse detalhe, objetos simples, elementos banais de seu cotidiano. Segundo Néstor Braunstein (2007), no instante de epifania, o sujeito pode viver a recuperação do gozo, anulando o tempo na superposição do passado da memória, do presente do fantasma e do futuro do desejo. A narradora de *Água viva* tenta relatar essa experiência nos seguintes termos, apontando para a anulação do tempo:

Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento (LISPECTOR, 1973, p. 26).

Em seguida, descreve a sensação de estar nesse momento arrebatador: “É de uma pureza tal esse contato com o invisível núcleo da realidade” (LISPECTOR, 1973, p. 26). Em outra passagem, ela relembra o momento do trauma, esse instante de excesso:

Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então preendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre (LISPECTOR, 1973, p. 27).

O sujeito agora se debate entre o tempo fugidio e o desejo de eternizá-lo em seu momento de êxtase. E continua seu projeto de escrita, fazendo desse encontro com a falta lugar de tortura e glória.

Grito de felicidade diabólica: a escrita como gesto de afirmação trágica da vida

Há, ainda, em *Água viva*, traços de uma escrita afirmativa, escrita tensionada por um desejo de continuidade, banhada em dor e aleluias. Nas primeiras linhas do livro, o leitor já entra em contato com elementos que remetem a aspectos dionisíacos, associados ao prazer extremo, ao gozo diabólico, quando a narradora apresenta a sua posição diante dessa escrita que se inicia:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica (LISPECTOR, 1973, p. 09).

Dilacerado pela dor, o sujeito da escrita goza nesse estado, evidenciando, logo de início, uma postura afirmativa diante dessa travessia. Para acompanhá-la, a narradora-escritora, demiurgo da escrita, erige um tu masculino, que será seu interlocutor nesse tecer e destecer incansável em torno do real que não se mostra. No excerto supracitado, aparece uma marca insistente na escrita

de Lispector e um elemento que pode representar o movimento da escrita em *Água viva*: a tensão entre “aleluia” e “dor de separação”, sintagmas que recobrem sentidos opostos, mas que se irmanam ou se fundem na literatura clariciana. É dessa mesma tensão que nasce o devir, o movimento permanente em torno do sentido, ao redor da vida, pura vontade de potência, desejo afirmativo.

Todo o texto de *Água viva* é pura tensão ritmada por pulsações que, ora evoluem bruscamente, ora retardam em demasia, adiando um gozo que jamais vem em pura explosão, mas gozo que se goza a cada instante. A narradora, além de relatar seu parto escritural, insere, em certos momentos da “narrativa”, elementos factuais, com o intuito de desviar o foco, de adiar um gozo. De repente o leitor depara-se com fatos aleatórios, com paradas bruscas no ritmo da escrita como esta:

Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta e durante quatro dias não come mais nada. Só depois é que toma leite. Deixa-me falar puramente em amamentar. Fala-se na subida do leite. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. Mas sei de coisas it sobre amamentar crianças (LISPECTOR, 1973, p. 36).

Nessa primeira intromissão de fatos, recortes alheios à temática maior da escrita, a narradora não consegue se desvencilhar muito do curso maior. Ra-

pidamente retoma a perspectiva adotada no livro e volta novamente ao problema da significação, ao drama da linguagem e ao problema do devir sógnico. E a escrita continua no seu enfeitamento. Como se percebesse a urgência dessa necessidade de inserção de fatos outros na própria narrativa, a narradora assume perante o leitor/tu, que a acompanha nesse parto dionisíaco, que irá introduzir essas paradas gozosas ao longo da travessia.

De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva (LISPECTOR, 1973, p. 39).

O verbo “quebrar” reforça o que se pontuou anteriormente: a necessidade de uma ruptura na tensão do gozo que se processo nessa viagem dionisíaca empreendida pela narradora.

A partir desse aviso prévio, o enunciator usa e abusa desse artifício, interrompendo, quando necessário, a narrativa para respirar e aliviar a tensão:

Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto. Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei (LISPECTOR, 1973, p. 40).

Desde então, o leitor vai tendo acesso a várias pequenas histórias, pequenos

fatos, descrições menores que vão enxertando o texto maior, prolongando a própria narrativa e adiando o processo. São histórias de animais, de lobos que assustavam aldeias, de rosas e outras flores, lenda da tajá, a planta que fala, e outras histórias menores que retardam um gozo sem controle. Aqui a figura do *fort-da* freudiano pode ser tomado como imagem desse trabalho que a narradora faz com a escrita e com o gozo que daí advém. Há um jogo de esconde-esconde, um ritmo de presença-ausência como se a narradora quisesse controlar alguma coisa que lhe escapa o tempo todo.

Esse movimento em fluxo e refluxo do texto de Clarice Lispector sugere, portanto, uma ação incompleta, algo que devém, que se quebra para que se reinicie em outro plano. Embora haja, em alguns momentos da narrativa, um desejo de recuo, ou ainda, uma espécie de sofrimento no ato, o sujeito consegue aceitar essa condição, fazendo dela uma estratégia de afirmação já que “[...] não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia” (LISPECTOR, 1973, p. 10). Essa mesma perspectiva é ratificada pela voz de Ângela, personagem de *Um sopro de vida* quando diz

[...] Mas descobri que não me entrego totalmente à prece, parece-me que sei que o verdadeiro caminho é com dor [...] só através do sofrimento se encontra a felicidade (LISPECTOR, 1999c, p. 129).

Lacan, no seminário *O sinthoma* (2007), afirma que “O masoquismo é o ápice do gozo dado pelo real” (p. 76), deixando evidente que não há gozo sem sofrimento, não há paixão sem dor. Essa perspectiva é acenada em *Água viva*, quando a narradora adverte ao seu leitor: “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida” (LISPECTOR, 1973, p. 24). Mas é acima de tudo, encontro com aleluias, pois “No fundo de tudo há a aleluia” (LISPECTOR, 1973, p. 42). Atenta a essas agruras do percurso, o enunciador acena para uma forma afirmativa diante da vida, evidenciando, uma espécie de compreensão trágica da existência.

Há, ao longo da via *crucis* da narradora de *Água viva*, uma alusão aos mistérios do rosário cristão. Ela passeia por entre a glória, a luz, a dor e a alegria, ao mesmo tempo em que copula tais elementos entre si, fundindo-os em suas diferenças. Com isso, ela faz uma subversão dos mistérios, evidenciando que, nos fatos da vida, a dor pode aparecer presa à alegria, que a iluminação pode irradiar da dor, que a alegria pode estar imersa também no sofrimento. Não há, na experiência da narradora, uma vivência separada dos fatos como nos quatro mistérios do rosário, mas, ao contrário, ela os experimenta na sua fusão contínua. O rosário é uma devoção muito antiga a Nossa Senhora e seus inícios

remontam à Idade Média. Até 2002 era formado por três mistérios, mas, em outubro desse ano, o Papa João Paulo II publicou uma *Carta Apostólica* e instituiu um quarto mistério: os mistérios da luz ou os mistérios luminosos. Os mistérios lembram vinte fatos importantes da vida de Nossa Senhora que, por sua vez, são os vinte fatos mais importantes da vida de Jesus. São eles: 1. Mistérios da alegria ou mistérios gozosos que lembram as alegrias de Maria e de Jesus vivenciadas em cinco fatos (Anunciação do anjo, visita de Maria a Isabel, nascimento em Belém, apresentação do menino Jesus no templo e reencontro dos seus pais com o menino-Deus); 2. Mistérios da luz ou mistérios luminosos que simbolizam a manifestação de Jesus em sua vida pública, iluminando com sua própria luz a vida dos homens e anunciando o Reino de Deus. Aí estão incluídos cinco fatos da vida do Cristo (Batismo, Bodas de Caná, vida apostólica, transfiguração no Tabor e instituição da Eucaristia); 3. Mistérios da dor ou mistérios dolorosos que focalizam os sofrimentos de Jesus em sua caminhada (agonia no Horto, flagelação, coroação de espinhos, condução da cruz e crucifixação e morte); 4. Mistérios da glória ou gloriosos que se centram na ressurreição e ascensão aos céus de Jesus, na sua glorificação. Além disso, este mistério contempla os dogmas de Maria (assunção e realza). A narradora de Clarice, portanto, não faz esse cami-

nho reto que parte da alegria e finaliza na glória. Ela embaralha os percursos, cruzando-os entre si, forjando outros sentimentos, criando novas formas de sentir. Mergulha na dor para de lá tirar a glória, encontrar a alegria, ainda que doída, ainda que sofrida, mas, mesmo assim, alegria de gozo, gozo sofrido.

A compreensão trágica da existência está relacionada com a capacidade de suportar e ousar, com a percepção da natureza e da necessidade até mesmo do sofrimento, sem produzir, a partir disso, sofrimento. O sujeito que faz essa experiência, o tipo dionisíaco e trágico de Nietzsche, é aquele que aprende com a vida sem a necessidade de justificá-la através de um sentido. Diante das dificuldades, ele as encara como estímulos para o crescimento. Nesse percurso, ele se supera e se suprime na sua decadência, tornando-se um criador e um destruidor. Enquanto um tipo dionisíaco, esse indivíduo não se apegava ao seu lado mais apolíneo. Sabe conviver com o equilíbrio, a razão, a força plástica criadora apolínea do querer da perfeição, a clareza. Entretanto, convive muito bem com o lado subterrâneo do seu vir-a-ser, da força musical-trágica dionisíaca, de um afirmar a vida em suas condições mais adversas porque ama lutar, ama crescer, ama um querer a mais de vida, desta vida. Gilles Deleuze, em *Nietzsche e a filosofia* (s.d.), afirma que a essência do trágico consiste na afirmação múltipla ou pluralista,

sendo necessário, para isso, o poder das metamorfoses, a laceração dionisíaca. Consiste, portanto, na multiplicidade, na diversidade da afirmação como tal.

Nessa caminhada, sofrida por vezes, o sujeito deseja mais, certo do prazer obtido nessa empreitada, caminhada que não se perfaz em sua totalidade, porque sempre interrompida, quebrada, mas a todo instante, continuada:

Equilíbrio perigoso, o meu, perigo de morte de alma. A noite de hoje me olha com entorpecimento, azinhavre e visgo. Quero dentro desta noite que é mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva. Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza. Quero lonjuras (LISPECTOR, 1973, p. 28-9)

Dentro dessa noite, pulsão criativa e disjuntiva, o sujeito da enunciação almeja agora, dionisiacamente, o fragmento, o inconcluso, o vir-a-ser, mesmo sabendo dos perigos com que se depara, da iminência da morte, mas, acima de tudo, da possibilidade de recomeço:

[...] Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade (LISPECTOR, 1973, p. 31).

E, em seguida, reitera esse desejo de caos, desejo de desejo, porque sempre em processo, jamais estagnado: “[...] Quero a experiência de uma falta de construção” (LISPECTOR, 1973, p. 31). Tem-se, nessa atitude de dilaceramento, uma promessa

de vida, pois no fragmento, no inconcluso há sempre possibilidade do nascer de novo, da diferença. “[...] o Dionisos posto em pedaços é uma promessa para a vida: saindo da destruição, ele voltará sempre ao lar, renascido” (NIETZSCHE, 2008, p. 505).

A metamorfose, marca do trágico afirmativo em Nietzsche, é o estado a que chega a voz enunciativa em *Água viva*, quando se afirma como mutante, caleidoscópica, periclitante. Sua traves-sia, ao longo do livro, estabelece-se nessa ondulação contínua quando o sujeito se fragmenta e se retoma, espelhando a própria construção textual.

Tomada por essa condição multiforme, não existe mais resistência, não há mais dor; do contrário, há gozo afirmativo, cântico de aleluias:

[...] A ventania de chama. Sigo-a e me estralho. Se eu não entrar no jogo que se desdobra em vida perderei a própria vida num suicídio da minha espécie (LISPECTOR, 1973, p. 47).

No fragmento, o próprio devir (jogo) é condição para a vida, vida em potência. Não resta alternativa ao sujeito que se posiciona afirmativamente diante da existência. O sujeito, apesar e acima de tudo, goza nesse estado, atinge uma alegria cruel nesse ato:

Não vê que isto é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece (LISPECTOR, 1973, p. 76).

Nesse ato da escrita, em *Água viva*, o sujeito parece tocar as zonas da indiferenciação em alguns momentos, unindo-se dionisiacamente à natureza, ao todo, numa espécie de ruptura da individuação:

Estou livre? Tem qualquer coisa que ainda me prende. Ou prendo-me a ela? Também é assim: não estou toda solta por estar em união com tudo (LISPECTOR, 1973, p. 39).

O sintagma “união com tudo” aponta para esse reencontro com a natureza, abolição da personalidade. A pulsão dionisiaca trabalha no sentido de reconstituir uma espécie de unidade originária da natureza, anterior à diferenciação em indivíduos separados:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas laços de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem (NIETZSCHE, 1992, p. 32).

Abdicando de seu nome (identidade, individuação) a narradora clariciana entra em contato com essa realidade: “[...] Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo” (LISPECTOR, 1973, p. 57). Diante dessa perda da humanidade na fusão com a natureza e sua reconciliação simultânea com a totalidade, a pulsão dionisiaca caracteriza-se ainda por uma mistura de horror e êxtase em que dor e prazer se aliam.

Há – definitivamente - uma entrega total ao ato da escrita, quando o sujeito

da enunciação vai-se afirmando dionisiacamente, num mergulho completo no gozo:

E na minha noite sinto o mal que me domina. O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com a luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte. E ninguém vai mais longe. O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira. Sou uma árvore que arde com duro prazer. Só uma doçura me possui: a conveniência com o mundo. **Eu amo a minha cruz, a que dolorosamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite** (LISPECTOR, 1973, p. 46-7, grifo nosso).

Há alguns aspectos que fazem ressoar a imagem de Dionísio no fragmento citado. O elemento fogo alude ao nascimento do deus. Enciumada por causa da traição de Zeus, Hera se vinga da amante de seu marido, grávida de Dionísio. Disfarçada de aia, Hera persuadiu Sêmele a suplicar a Zeus para que aparecesse diante dela na mesma forma que aparecia à sua esposa, de modo que a conhecesse como era o abraço de um deus. E a amante assim o fez e Zeus, forçado pela promessa, ao aparecer à mãe de Dionísio, carbonizou-a

com seus raios divinos, dirigindo-a ao mundo subterrâneo, ao Hades. A imagem do fogo remete ainda para os rituais das Mênades, discípulas do deus, em seus rituais, quando, tomadas em êxtase, portavam fogo no alto de suas cabeças e este não a queimavam.

Outro aspecto relacionado a Dionísio diz respeito ao disforme, ao feio: “A feiura é meu estandarte de guerra”. Para Nietzsche, a pulsão dionisiaca está relacionada ao feio na medida em que retrata o gosto pelos horrores do existir, pelo aspecto cruel do mundo, experimentado pelos gregos na época trágica. Esse anseio pelo grotesco, como forma de perceber a existência em sua face terrível, serve como motivo para afirmar a vida, ao invés de negá-la.

Há ainda, nesse fragmento, uma visão dionisiaca da existência, quando o sujeito afirma a vida, dizendo sim reiterado ao destino: “Eu amo a minha cruz, a que dolorosamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite” (LISPECTOR, 1973, p. 46). Encontram-se, aí, reverberações do *amor fati* nietzschiano, amor ao destino. Amor à vida como ela é, ainda que esta venha imbuída em sofrimentos. Entretanto, não se trata de amar o sofrimento, mas a vida que não existe sem ele. O *amor fati*, ao invés de desviar o olhar diante dos sofrimentos, é o assentimento, o dizer sim para com a realidade. Não uma resignação em

face da fatalidade inelutável, mas, do contrário, a aceitação alegre, e mesmo o fato de sentir a necessidade como uma forma de beleza.

Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conformar-me não como vencida mas num alegre com brio” (LISPECTOR, 1973, p. 94).

Como que em transe, o sujeito da enunciação interrompe sua escrita num ato de prazer intenso. Antes disso, anuncia reiteradamente ao leitor esse descanso sabático: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1973, p. 114). Logo em seguida, a frase se repete: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1973, p. 115). Por fim, a última frase do texto reafirma essa continuidade: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR, 1973, p. 115). O texto não se fecha, como um círculo a se repetir insistentemente. O adjetivo final “enfeitada” automaticamente remete ao início do texto “É com uma alegria tão profunda” denunciando um ciclo inconcluso, mas que se retoma, que se replica infundavelmente. O sujeito da escrita atravessou o processo num

estado de arrebatamento, ofertando ao leitor o produto de sua orgia criativa.

Considerações finais

Clarice Lispector constrói, ao longo de sua produção ficcional, uma verdadeira poética da repetição, na medida em que adota esse fenômeno como recurso não só enquanto aspecto estilístico (aliás, já bastante explorado pela crítica), mas principalmente, como fenômeno psíquico que mobiliza as personagens e – consequentemente – o próprio enredo. Quer seja em sua dimensão simbólica (retorno dos signos, insistência do desejo), quer na sua vertente real (encontro traumático com a falta), a repetição atravessa todo o universo ficcional da autora, essa cantilena do mesmo e do outro, canto monótono e afirmativo, cuja sedução nos prende em seu tecido narrativo também emaranhado por fios discursivos advindos de outros textos (SILVA, 2015)

Em *Água viva*, a repetição se dá no âmagô da linguagem, e a autora faz do gesto da escrita uma contínua e insistente procura por algo situado no mais além da representação. Presa no seu próprio cordão umbilical, a voz que narra enovela um canto iterado, ao mesmo tempo em que se enoda nos próprios fios que vai tecendo, embebida em dor, aleluias, em gozo dionisíaco. Imantada nessa pulsão, a narradora faz a experiência da laceração dionisíaca e, num gesto heroico, faz a

opção pelo devir, pelo retorno, pela vida. Do gesto repetido ao gesto afirmativo: esse é o percurso feito em *Água viva* e em outros romances claricianos, como *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.*, denotando que, em Clarice Lispector, o que interessa aos seus personagens, malgrado todo sofrimento e desamparo a que estão submetidos, é a vida em sua crueldade, o apego apaixonado à existência e em tudo que daí advém.

From the repeated gesture to the affirmative jouissance: the writing of repetition in *Água viva*, by Clarice Lispector

Abstract

The objective is to show how, through repetition, the transition to an affirmative gesture takes place in *Água viva*, by Clarice Lispector. I take as a hypothesis the idea that, through the iterated action, the subject who narrates dives into the Dionysian drive to affirm the tragic nature of life. To support these ideas, I read the novel from a comparative perspective, in the light of theoretical assumptions arising from Lacanian Psychoanalysis and Nietzschean Philosophy. It is, therefore, a work of bibliographic nature that intertwines the literary discourse with other knowledge, in an interdisciplinary and comparative perspective.

Keywords: Repetition; Affirmative gesture; *Água viva*; Clarice Lispector.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BRAUNSTEIN, Nestor. *Gozo*. Trad. Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Antônio M. Magalhães. RÊS-Editora: Porto, s.d.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryio, 1992.
- FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. IX, p. 13-88.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. (Org. Victor Sales Pinheiro). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97. (Debates, 7).

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Laços de família e a Legião estrangeira. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 157-84.

SILVA, Gilson Antunes da. *Cantilenas afirmativas: a poética da repetição de Clarice Lispector*. 2015. Xf. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

O Remédio e a bula: a memória involuntária e o olfato em *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto

José Luiz Cordeiro Dias Tavares*

Elizabeth Cardoso**

Resumo

Este artigo propõe analisar o romance *Cloro* de Alexandre Vidal Porto tendo, como referência, o conceito de memória involuntária de Walter Benjamin assim como as reflexões de Gagnebin sobre o tema e contando, ainda, com o auxílio de algumas noções freudianas sobre a memória. O romance nos apresenta Constantino, personagem principal cuja existência é marcada por conflitos relacionados à sua sexualidade em relatos nos quais sobressaem diversos odores que pontuam sua história de vida por meio de lembranças que ocupam o centro da narrativa.

Palavras-chave: *Cloro*; Memória; Walter Benjamin; Sigmund Freud; Alexandre Vidal Porto.

Romance e memória

A memória e seus meandros são matéria prima para os romancistas constituírem suas narrativas em tema e forma. A gramática da memória sustenta o contar, visto que o narrador nunca cessa de rememorar. Desde a cena da cicatriz de Ulisses passando pelas lembranças do crime de Raskólnikov até as lembranças de Swann e suas *madeleines*, que instituíram a memória, rememorar é o modo de articular a trama.

Na literatura contemporânea a memória se coloca como tema, como forma e discussão do lembrar, do esquecer, do documentar e do recontar. São muitos os romances que buscam a memória do trauma (coletivo ou individual) e

* Psicanalista; Mestrando no Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: jltavares2016@gmail.com

** Professora Doutora no Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: edpcardoso@pucsp.br

os que enfocam a memória de si com a autoficção. Em literatura, narrar e lembrar são gestos que se articulam na palavra poética. Desde o memorialismo de Pedro Navas à autoficção de Bernardo Kucinski e Julian Fuks, como bem indica Schollhammer (2009) em seu breve histórico sobre a literatura brasileira contemporânea.

O romance *Cloro* (2018) de Alexandre Vidal Porto reafirma a tendência. Escritor e diplomata brasileiro, vencedor do Prêmio Paraná de Literatura com seu livro de estreia, *Sérgio Y. vai para a América* (2014) também escreveu *Matias na cidade* (2005) Conforme relato do escritor ao jornal Suplemento Pernambuco, em 2018, *Cloro* é seu trabalho mais autobiográfico.

Nunca havia escrito sobre um homem homossexual reprimido – coisa que eu, por quase três décadas, fui. Contar essa história me obrigou a revisitar várias experiências intensas de minha infância, por exemplo. Experimentei um desgaste emocional que não tinha enfrentado nos meus livros anteriores. Constantino e eu nascemos no mesmo ano. Ele era uma pessoa que eu poderia ter sido, mas não fui.

A narrativa traz a história de Constantino Curtis, homem de meia idade que assume sua sexualidade tardiamente e assim caminha no limiar entre a ficção e o relato pessoal do escritor, afirmando o espelhamento de sua trajetória pessoal no romance. Trata-se de alguém que, apesar de aparentemente ter tudo

sob controle em sua vida, é surpreendido pelo desejo reprimido que, como tal, o acomete nas malhas do inesperado. Sua narrativa memorialística apresenta sua trajetória acionando memórias involuntárias que são articuladas, em muitos momentos, por odores.

Tal associação do narrador nos remete ao texto, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, de Benjamin (2000) que traz uma citação do poeta citado no título: “Perdeu a doce primavera o seu odor!” e segue dizendo que “o odor é o refúgio inacessível da *mémoire involontaire*” (BENJAMIN, 2000, p. 135). Dificilmente o odor se vincula a uma imagem visual. Entre todas as impressões sensoriais o odor irá se associar, apenas, ao mesmo odor. Benjamin considera que se o privilégio de confortar é próprio do ato de reconhecer um perfume, é talvez porque embote profundamente a consciência do fluxo do tempo. Em *A Imagem de Proust*, ele nos diz que “o odor é o sentido do peso para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*” (BENJAMIN, 1985b, p. 49). Tal afirmativa-síntese faz ecoar o projeto narrativo da memória involuntária em *Cloro*, aspecto que este artigo desenvolverá nos parágrafos que se seguem.

Vamos iniciar discutindo o conceito de memória involuntária de Benjamin. Abordaremos também alguns postulados da psicanálise freudiana sobre a memória que dialogam com seu olhar sobre

esta questão. Incluiremos aqui também Gagnebin em suas considerações que aproximam Benjamin e Proust. Na sequência apresentaremos a análise do romance com o apoio destes conceitos.

Memória involuntária e o odor que faz lembrar

O conceito de mimese é fundamental para a reflexão estética. Benjamin elabora suas reflexões a respeito desse conceito em articulação com suas proposições acerca da filosofia da linguagem sobre a qual escreveu alguns ensaios que podem ser reunidos em dois grupos: escritos inspirados pela cultura judaica sobre a linguagem em geral e a tarefa do tradutor e, a seguir, alguns escritos pertencentes à sua fase materialista intitulados *A doutrina das semelhanças* (1985a) e *Sobre a capacidade mimética* (1970). Para ele, e seguindo a leitura de Gagnebin (1993), há dois aspectos principais da atividade mimética humana: a capacidade de reconhecer e a de produzir semelhanças sendo, esta última, decorrente de sua possibilidade de reagir às já existentes no mundo.

Entretanto, tais semelhanças não permaneceram imutáveis e eternas no decorrer dos séculos levando-o a propor que exista uma história da capacidade mimética na qual semelhanças são descobertas e pormenorizadas pelo conhecimento humano de maneiras dife-

rentes, de acordo com as épocas. Assim, se pensarmos em todas as semelhanças possíveis, o que reconhecemos hoje é só uma parte delas, como a ponta de um iceberg. Para Benjamin, a capacidade mimética humana não desapareceu em função de uma maneira de pensar abstrata e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita.

Habitualmente, tende-se a considerar que a imagem de uma coisa é a sua cópia, o que equivaleria dizer que a noção de semelhança se estrutura em termos de identidade, ou seja, dois objetos seriam semelhantes entre si quando compartilhassem alguns mesmos traços. Benjamin, entretanto, propõe que a semelhança independe de uma comparação entre elementos iguais, pois deve incluir a presença da figuração simbólica no processo. Em sua teoria, a atividade mimética é sempre uma mediação simbólica e não se limita a uma simples imitação, trata-se de uma proposição que se articula com a noção de memória involuntária no que se refere à busca das semelhanças como um processo que não pode ser confundido com a busca da identidade. Para Benjamin, a memória involuntária se articula mais ao esquecimento do que à memória tradicional já que esta se apega mais ao esforço da consciência que procura reter o passado na sua identidade (GAGNEBIN, 1993). Tomando Proust como referência, Benjamin diz que o romancista francês não

descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi mas uma vida rememorada por quem a viveu. O que importa aqui, diz Benjamin (1985b), é o tecido de sua rememoração, como um exercício de reminiscências.

Para Benjamin, o passado é realmente passado ou, como diz Proust, perdido,

[...] ele não volta enquanto tal, mas só pode ressurgir, diferente de si mesmo e, no entanto, semelhante, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento (GAGNEBIN, 1993, p. 83).

Se há uma retomada do passado, este nunca volta da mesma forma, na repetição de um passado idêntico.

Ao ressurgir no presente ele não é mais o mesmo, ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, transformado por este ressurgir; o passado é outro e, no entanto, semelhante a si mesmo (ibid., 1993, p. 83).

O que Benjamin enfatiza aqui é que essa busca das semelhanças não pode ser confundida com a busca da identidade, pois o modelo dessa busca é o mundo do inconsciente. Para ele, os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes a si mesmos de tal forma que essa não coincidência “também atinge o presente que pode deixar de ser o mesmo para se tornar também outro, novo, futuro verdadeiro” (ibid., 1993, p. 83).

Ao desenvolver o conceito de memória involuntária, Benjamin traz à cena as semelhanças que não são tributárias do mundo sensível. Refere-se ele a seme-

lhanças não sensíveis que são relacionadas com o que jaz no leito mais profundo da psique e articula a faculdade mimética com elementos sutis e singulares na evocação de correspondências. Nesse sentido, surge a relação deste conceito com elementos da psicanálise freudiana quanto à lógica não da identidade, mas da semelhança, ou seja, uma concepção nunca identitária do sujeito e da consciência. No fluxo deste processo se dá, portanto, um fazer e desfazer lúdico e figurativo, associado ao movimento da metáfora.

Desta forma, a dimensão temporal consistiria mais na contiguidade do que na linearidade, ou seja, um ao lado do outro e, não, um depois do outro. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados em que ocorrem condensações, isto é, reuniões entre dois momentos antes separados e que se juntam para formar uma nova intensidade possibilitando a eclosão de um verdadeiro outro (GAGNEBIN, 1993). Em *Cloro* (PORTO, 2018), o cheiro ocupa esta função de elemento de conexão com as marcas psíquicas do desejo de Constantino operando por semelhanças não-sensíveis de elementos não-idênticos fazendo com que, ao longo do romance, no percurso que ele vai seguindo vai também surgindo um outro Constantino, um outro mais autêntico.

Em *Sobre o conceito da história*, Benjamin (1985c) argumenta que articular

historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Trata-se aqui de apropriar-se de uma reminiscência. Para ele, o historicismo se limita a estabelecer uma relação de causalidade entre diferentes momentos da história. Entretanto, nenhum fato, apenas por ser considerado como causa, deve ser tido como um fato histórico. Para ele, um fato se transforma em histórico em um momento póstumo, em decorrência de acontecimentos que podem estar separados do fato original por longos intervalos de tempo. Benjamin considera que a história é objeto de uma construção cujo lugar não é um tempo vazio mas preenchido pelo tempo de agora. Portanto, o passado é articulado e, não, descrito (ibid., 1985c).

Em *Lembrar escrever esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin (2006) resgata estas reflexões benjaminianas acerca do processo de articulação histórica do passado para tecer considerações acerca dos rastros e da memória. A autora nos lembra que para a filosofia, assim como para a psicologia, a noção de rastro encerra certa complexidade ao manter, juntas, a presença do ausente e a ausência da presença. O rastro, diz ela, inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que contém o risco de se apagar definitivamente. Desta forma, Gagnebin ressalta “o liame entre rastro e memória, de Aristóteles a Freud, passando por Santo Agostinho e Proust” (ibid., 2006, p. 43-44). Para a autora,

[...] a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente (ibid., 2006, p. 44).

Trazendo estas considerações para o contexto da obra em análise neste artigo e adicionando algumas considerações sob a luz da psicanálise, cabe comentar o entendimento de Freud acerca da memória. Trata-se de uma questão que o preocupa desde muito cedo. Em *Projeto para uma psicologia científica*, desenvolvido em 1895, ele diz que uma teoria psicológica digna de consideração deve apresentar uma explicação para a memória (FREUD, 1975). Para isso, uma teoria que aborde a passagem dos estímulos pelas vias neuronais e que inclua as noções de barreiras de contato e de facilitação entre neurônios deve ser convocada. Para ele, a memória seria a possibilidade de um determinado estímulo percorrer mais de uma vez as mesmas vias neuronais facilitadas (ibid., 1975).

Entretanto, nesta mesma época, Freud elabora sua hipótese acerca do mecanismo psíquico ter se formado por um processo de estratificação no qual os traços de memória ficariam sujeitos a reorganizações periódicas de acordo com as novas circunstâncias, ou seja, uma retranscrição (MASSON, 1986). Neste processo, haveria diferentes níveis de registro que reordenariam periodicamente

as representações de acordo com novos princípios associativos. Desta maneira, a relação entre a representação e os estímulos que incidem sobre o sistema nervoso se mantém presente porém vai se tornando, progressivamente, indireta.

Cabe ressaltar nossa concordância com Freud quando estabelece que a memória não é um arquivamento de fatos, mas um produto da constante elaboração, pelo sujeito, das experiências vividas. Como comentado acima, a memória ocupa lugar de destaque no percurso investigativo de Freud desde o início. Para ele, o aparelho psíquico não existiria sem a memória (FREUD, 1975) e tudo o que acontece com o sujeito, mesmo os fatos corriqueiros, deixa sua marca anotada, como ele bem comenta em *Nota sobre o bloco mágico* (FREUD, 2016). No entanto, o processo de rememorar inclui o ato de editar, transformar, esquecer ou ressaltar, isto é, ficcionalizar. Foi estudando as lembranças infantis que Freud propôs que o funcionamento de nossa memória é de natureza tendenciosa. Desta forma podemos incluir a proposição freudiana remetendo-a à *Psicopatologia da vida cotidiana*, obra na qual o psicanalista relaciona vários tipos de esquecimento, lapso e engano para ilustrar o quanto o sujeito elabora a memória, reinventando-a. Para Freud, memória não é a preservação de lembranças, mas o resultado da diferença entre o consciente e o inconsciente – o

sujeito lembra o que escapa ao sistema consciente (FREUD, 2018).-

Assim como a memória, a questão do olfato também surge precocemente na obra de Freud. Para ele, este componente está associado à sexualidade infantil e ao fetiche assim como a desordens sensoriais na histeria e nos estágios ontológicos da evolução do homem. Em sua fase pré-psicanalítica, Freud escreve uma carta ao amigo Fliess [carta 55], em janeiro de 1897, na qual ele estabelece uma relação entre o olfato e a sexualidade propondo que o cheiro portaria em si um componente parcial da libido (MASSON, 1996). Outra compreensão dessa carta a Fliess diz respeito à noção do olfato como parte integrante do instinto sexual no homem primitivo, função esta que foi sendo perdida conforme o desenvolvimento da espécie, em referência ao momento em que o homem passou a adotar uma postura ereta levando à desvalorização do olfato enquanto sentido sexual pela perda do contato direto do nariz com os odores do período menstrual. Neste momento surge a ideia de limpeza. Os maus cheiros provenientes dos excrementos que anteriormente estavam ligados aos impulsos sexuais passam a ser recriminados, punidos e associados à vergonha. A limpeza passa a habitar a cultura como um dos valores a serem adotados (BONOMI e BERLINCK, 2006).

A relevância do olfato como uma experiência constitutiva se manifesta desde o nascimento. Os bebês procuram o seio através do olfato. Supõe-se, portanto, que os bebês conhecem o cheiro do sexo da mãe assim como também distingue os pais pelos seus diferentes cheiros. Os odores estão envolvidos com experiências sexuais e somáticas fundamentais para o desenvolvimento psíquico, experiências corporais íntimas que participam da formação do Eu. O cheiro da mãe para a criança está associado a uma mistura de odores corporais nos quais predomina o cheiro do seio e o do leite. Passada esta fase inicial do bebê durante a qual a diferenciação em relação à mãe é parcial, o cheiro sexual da mãe vai estar presente nos cheiros do corpo: doces, sujos, cheiro de urina, de fezes, menstruação, vagina além de cheiros periféricos relativos à casa da mesma forma que há os cheiros que emanam do pai. Há algo da curiosidade sexual que se articula parcialmente com a diferenciação de odores (ABUD, 2007).

O sensorial olfativo é muito próximo dos registros de afeto ao longo da vida, tornando o olfato um signo valioso em sua articulação com o objeto. A sensação de satisfação ou deleite associada à experiência olfativa pode trazer o emblema do prazer no registro do desejo. Em contrapartida, quando a experiência olfativa se associa à vivência do abandono, a lembrança traz a marca do desamparo

do nascimento, uma noite escura quando o raiar da luz ainda era incerto e totalmente dependente do cuidado de outro. A possibilidade de guardar a sensação na ausência do objeto expressa o deslocamento simbólico, conferindo ao odor o poder de evocação que ultrapassa a lembrança precisa desse objeto. Ou seja, o odor se presta a deslocamentos e condensações. Uma vez sentido o odor, dele não se esquece mesmo depois de muito tempo. Ele faz parte de um contexto emocional e constitui a chave para se recriar este contexto. Freud considerava que as histéricas sofriam de reminiscências, nomeação importante quando consideramos a questão da memória e suas variantes. Trata-se aqui de vagas impressões relativas ao passado que flutuam em uma memória sensorial e afetiva. Nesse contexto, os odores se adequam bem a esta noção de reminiscências. Ao operarem por uma ligação metonímica e também metafórica com o objeto, possibilitam o deslocamento por contiguidade, além de também simbolizar o objeto (ABUD, 2007).

O cheiro das páginas

Como já foi dito, o romance de Alexandre Vidal Porto é marcado por um rastro de aromas. O autor nos apresenta o protagonista Constantino que, no prosclênio do seu palco, escolheu representar uma dramaturgia que julgara indispensável

viver, inserindo-se em uma estrutura familiar tradicional que ele mesmo constituiu e que lhe garantia o ingresso e a conformidade com o *modus operandi* que ele idealizou viver. Entretanto, nos bastidores desse teatro, exalam os aromas que lhe remetem a registros singulares de sua psique numa articulação regida pelo processo da memória involuntária.

A precoce experiência erótica vivida com seu professor de natação se faz presente até o momento final de sua vida, marcada pelo cheiro de cloro daquele momento que se tornou emblemático em seu percurso. Outras essências lhe marcaram, articuladas com seus desejos, conduzindo-o para situações de ambiguidade nem sempre experimentadas com facilidade, não raramente alternando culpa e prazer.

No romance, o cheiro do cloro emanado pelo corpo de seu professor de natação é o registro da primeira experiência erótica que lhe acompanhou desde a infância e se fez presente muitas vezes, *in natura* ou então deslocado para outros cheiros que, embora distintos, sempre o remeteram aos registros de sua sexualidade: o cheiro do perfume e do esperma de seu cunhado; o cheiro das mãos de seu massagista; o cheiro de sabonete de seu amante ocasional; o cheiro da pele; o cheiro do corpo homoerótico; o cheiro do cloro que volta ao final de seu percurso e traz o término da sua experiência de existir.

Há vários aromas na história pulsional de Constantino os quais carregam-no para as articulações próprias de sua psique, estruturadas em mediações simbólicas exclusivas da constituição de sua subjetividade. Este é o rastro que seguimos com o olfato ao lermos esse romance, pontuado por registros da memória involuntária que se torna o fio condutor desta história.

Ao seguir o percurso pulsional de seus aromas, Constantino se depara com um término sem luz, enevoadado, que lhe faz tombar em câmara lenta no chão de uma sauna distante de seu país de origem. Neste momento, mais uma vez, o cheiro do cloro se faz presente. Sempre estrangeiro na história oficial construída para si mesmo, ele faz um voo derradeiro. Guiado por sua própria essência, Constantino vai encontrar a morte em um país estrangeiro e nos oferece seu relato póstumo como um registro de suas paixões.

Em *Cloro* há muitas referências a diversos olfatos que, de alguma forma, se articulam com questões referidas à sexualidade de Constantino, a personagem principal do romance. O cheiro de cloro como citação de destaque, inclusive por nomear o romance em questão, aparece logo no início quando Constantino fala de sua experiência na descrição da cena vivida com o professor de natação, sua primeira experiência de enredo fortemente erótico descrita no livro. Até o

dia de sua morte, diz o protagonista, ele se lembra do cheiro de cloro e do corpo do professor. Trata-se aqui de um nítido exemplo da memória involuntária de Constantino na qual a semelhança se dá por alguma coisa que, invisível, faz a mediação entre elementos distintos construindo equivalências estabelecidas por interferências simbólicas.

Até o dia de minha morte, porém, eu me lembrava do cheiro de cloro no corpo do professor de natação. Em minha memória, não há abraço mais antigo que o dele. Se você me perguntasse ontem, dez minutos antes de eu morrer, se eu ainda me lembrava do cheiro de cloro no corpo do professor de natação, minha resposta seria sim. Três vezes sim. Poderia descrevê-lo. Minha cabeça de criança contra seu peito molhado. Seus pelos. O vapor subindo da piscina aquecida, água morna entrando por minhas narinas. Eu nos seus braços, suas mãos no meu corpo, me segurando, me ensinando a nadar (PORTO, 2018, p. 17-18)

A história do protagonista do romance é marcada por muitos indicadores do conceito benjaminiano de memória involuntária – aquela que se manifesta sem o esforço ou intenção do sujeito que, na verdade, é capturado por ela. Em *A Imagem de Proust*, Benjamin (1985b) comenta que há uma certa tenacidade com a qual as recordações são preservadas no olfato. Mesmo que a maioria das recordações que buscamos seja de ordem visual, diz ele, há um camada mais profunda na memória involuntária na qual tais recordações se anunciam não mais isoladamente com imagens mas sim in-

formes, não visuais, indefinidas e densas “como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador” (BENJAMIN, 1985b, p. 50).

Ainda que Constantino traga algumas vezes em sua narrativa a cena da piscina, suas articulações pulsionais são acionadas por registros diversos de natureza olfativa, além do cheiro do cloro. Por exemplo, o cheiro do perfume e do esperma de seu cunhado Silvio articulado com o arrebatamento de seu desejo sexual por ele.

Silvio sempre foi considerado bonito. [...] circulava no quarto de toalha, ou nu, despreocupadamente. [...] perfumava-se com vários jatos de uma colônia Paco Rabanne suave que sempre me fez lembrar do Guarujá. A nudez de Silvio despertava meu interesse. Nunca tive coragem de encará-la. Ainda assim, a conhecia de cor. Seria capaz de descrever o corpo peludo do meu cunhado. [...] Cedi ao impulso de aproximar meu rosto da mancha molhada que eles haviam deixado no lençol. Senti cheiro de água sanitária no esperma que meu cunhado havia acabado de ejacular. Não tive repugnância. Ao contrário, me entreguei àquele odor. (PORTO, 2018, p. 34-36)

O aroma do perfume é associado ao corpo, ao quarto, à cidade, e passa a significar essas instâncias, pois apenas com o odor ele acessa o mundo, sem precisar vê-lo, pois o sentido principal de sua memória é o olfativo.

Constantino também se refere às mãos do fisioterapeuta que ele reconhecia pelo cheiro e o prazer erótico delas em seu corpo em uma narrativa com fortes marcas de sua sexualidade e que se as-

semelham à descrição do toque das mãos do professor de natação em sua infância. E o odor é novamente suficiente para seu conhecimento sobre o outro.

Me recorda a [sensação] da maca morna na qual Narisawa-san, o fisioterapeuta, fazia shiatsu em mim. [...] A gente não trocava uma palavra além do necessário, mas eu conhecia seu cheiro. Gostava de suas mãos em mim. (PORTO, 2018, p. 46)

As marcas olfativas são tão estruturais na psique de Constantino que foram denominadas por ele de “odores da existência” e representam seu universo.

[...] faço listas de lembranças. Busco odores da existência para dar graça à inexistência: perfume de rosa, maresia, canela, percevejo, tangerina, chiclete de melancia, incenso da esquina da rua Augusta com a Alameda Lorena, suor, cloro (PORTO, 2018, p. 46)

Para Constantino, mesmo um simples cheiro de sabonete de seu amante ocasional o conduz ao cheiro da pele e do hálito, o cheiro que se associa ao gosto do corpo saboreado com uma forte marca pulsional: o cheiro do corpo homoerótico.

Quando penso nessa noite, me vem à cabeça o cheiro do hálito dele [Alano], o cheiro do sabonete no pescoço, meu ou dele, não sei. (PORTO, 2018, p. 80)

[...]

Comecei a me relacionar com homens buscando sexo: sentir a pele, sentir o cheiro, sentir o gosto do corpo de outro homem. [...] entendi que o relacionamento já existia antes de eu conseguir nomeá-lo. (PORTO, 2018, p. 91-92)

As palavras inesquecíveis e os poemas que resistem

Aquele que esqueceu de si para ser o outro que a sociedade espera esmerasse em lembrar perfazendo sua narrativa na marca das “palavras inesquecíveis” (PORTO, 2018 p.48). Palavras articuladas, em uma cadeia metonímica, na narrativa que desliza de signo em signo até que, em determinado momento, conduz Constantino ao cheiro do cloro (ibid., 2018). Trata-se do cheiro de sua primeira experiência sexual recordada e que lhe articulou mais tarde com a sensação de verdadeiramente existir, descrita com o registro de uma epifania revestindo suas impressões com um envoltório poético como um sinal de resistência de sua subjetividade.

É um pouco como entender um poema, só que, dessa vez, a poesia acontece com vc. [...] Minha relação com Emílio me fez perder a memória de quem eu era. Com ele, eu pensava no que queria ser, não no que até então havia sido. Ele me deu sentido de possibilidade, me abriu sentimentos que eu não sabia que existiam e aos quais eu não sabia se sobreviveria. (PORTO, 2018, p.89)

O odor e suas marcas nas experiências constitutivas da sexualidade de Constantino sempre se fizeram presentes de modo estruturante em sua subjetividade, por exemplo, quando ele textualmente diz que começou a se relacionar com homens buscando sexo: sentir a pele, sentir o cheiro, sentir o

gosto do corpo de outro homem, como já destacado acima. O cheiro do prazer: seja o cheiro do cloro em sua vivência sexual infantil assim como também o cloro no momento final da vida quando Constantino descreve sua experiência na sauna no Japão e, nesse momento, como uma recordação que se faz mais uma vez imperiosa, ele associa tal odor ao professor de natação, sua experiência infantil associada ao prazer.

Subi um lance de escadas até a recepção e tudo aconteceu como eu tinha lido na página eletrônica da sauna. [...] Resoluto, avancei para o guichê de entrada com o tíquete na mão. [...] Algumas [piscinas] passavam por limpeza. Senti o cheiro de cloro que exalava da lavagem. [...] Fiquei desconcertado pela escuridão. [...] Esperei que meus olhos se acostumassem à falta de luz. Quando isso aconteceu, divisei contra a parede um banco de azulejos, no qual me sentei. Fechei os olhos. O cheiro de cloro seguia em minhas narinas. [...] Pensei no professor de natação (PORTO, 2018, p. 106-107)

Os odores das pulsões de Constantino conflituosamente colidiam com suas próprias interdições e com o mundo exterior. Seus desejos eram dissonantes com o “kit de homem” que lhe foi apresentado pela cultura e que ele adquiriu, no qual se incluía um casamento heterossexual e filhos. Esse era o panorama de perfeição e adequação social no qual ele tentou viver. Levou algum tempo, algo ao redor de cinquenta anos, para ele perceber que “na vida não há controle”, um aprendizado que lhe foi imposto por

suas pulsões “da forma mais dolorosa” (PORTO, 2018, p.32).

O confronto de suas forças pulsionais com os papéis definidos pela cultura e as interdições impostas ao seu desejo lhe trouxeram algum grau de desconforto ao qual Constantino respondia alternando prazer e culpa sob a regência do mal-estar. No trecho citado abaixo, o narrador recorre ao verbo sufocar articulando-o com a sexualidade que não podia ser expressa. Equivalendo a reprimir, sufocar, respirar, aspirar, olfato, odores, pulsões, ou seja, elementos que integram sua memória involuntária, em conexão com a sexualidade vital de sua personagem. Na batalha pulsional entre Eros e Tanatos, este triunfou. Sexo, uma pulsão cuja bula ele não soube seguir.

Sempre me sentira sufocado: com tanto dentro de mim e sem possibilidade de expressão. Nunca mencionei nada de minhas experiências homossexuais. Nunca tive um terapeuta. Até este meu relato, ninguém além dos meus amantes jamais soube de nada. Foi a morte que me liberou. (PORTO, 2018, p. 83)

O prazer experimentado por Constantino como proibido lhe encaminhou para a última cena, a morte. O narrador nos traz seu momento final como resultante mais de sua própria ação decorrente dos conflitos entre o imperativo de seu desejo e as interdições relacionadas do que algo tributário do acaso, acarretando um matiz trágico para o final de sua existência. A morte de Constantino não aponta para

a restauração do equilíbrio. Pelo contrário, alerta para o fato que algo anárquico pode novamente – e sempre – se instalar em decorrência do caos humano, pois o trágico é inerente à existência.

A memória involuntária de Benjamin é aquela que não se articula com mecanismos governados pela razão. Ela permanece em estratos mais profundos do aparato psíquico até ser convocada por alguma ocorrência que lhe traz de volta para as camadas da psique nas quais consegue ser reconhecida por correspondência e, não, por uma relação causa-efeito. Em *Cloro* (PORTO, 2018), vemos os traços olfativos da memória involuntária que se fazem presentes por símiles, analogias, semelhança não-sensíveis, ou seja, não traduzem em si um processo de natureza imitativa de algo que esteja relacionado à atividade dos cinco sentidos. Na memória involuntária, a semelhança se dá por alguma coisa que, embora invisível, faz a mediação entre dois elementos distantes. Trata-se aqui da construção de equivalências, não de identidades. Na mimesis não há cópias, mas equivalências que se estabelecem por interferências simbólicas. No que se refere ao conceito de memória involuntária de Benjamin que exala das páginas de *Cloro* (ibid., 2018), o que vale é o elemento que está presente no processo de equivalência articulado com a singularidade de Constantino, não com algo situado no mundo exterior, e que

representou o fio condutor da história do protagonista do romance até o momento final de seu percurso. É o cheiro da alma de Constantino que o conduz na vida.

The Remedy and the leaflet: the involuntary memory and the smell in *Cloro*, by Alexandre Vidal Porto

Abstract

This essay aims at exploring the novel *Cloro* by Alexandre Vidal Porto taking Walter Benjamin's concept of involuntary memory as a reference for the writing. Gagnebin's understanding about that concept as well as Sigmund Freud's theory about memory were also taken into consideration. This novel presents Constantino as its main character. His existence is driven by sexuality-related conflicts in which some particular smells do stamp his road through specific memories that are core for building up his life.

Keywords: *Cloro*; Memory; Walter Benjamin; Sigmund Freud; Alexandre Vidal Porto.

Referências

- ABUD, C.C. . Podemos falar em pulsão olfativa? *Revista Percurso*, São Paulo, ano XX, n. 39, dez.2007
- BENJAMIN, W. A capacidade mimética. In: *Humanismo e Comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro 1970.
- BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: *Obras Escolhidas*. Vol I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985a.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: *Obras Escolhidas*. Vol I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: *Obras Escolhidas*. Vol I. Editora Brasiliense, 1985c

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras Escolhidas*. Vol III. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000

BONOMI, T. e BERLINCK, M. O mau cheiro como estratégia de sobrevivência. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 420-436, set 2006

FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, S. Nota sobre o bloco mágico. In *Obras Completas de Sigmund Freud*. vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. Psicopatologia da vida cotidiana. Porto Alegre: L&PM, 2018.

GAGNEBIN, J. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

PORTO, A.V. Cloro. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

PORTO, A. Os bastidores de Cloro. Pernambuco: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5esanteriores/67-bastidores/2190-os-bastidores-de-cloro,-de-alexandre-vidal-porto.html>. Acesso em 01/05/2021.

SCHOLLHAMMER, K. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Retalhos de comoção: o acontecimento estésico em *Inspiração* de Mário de Andrade

Nayara Christina Herminia Carrijo*
Vera Lúcia Rodella Abriata**

Resumo

Neste trabalho, analisamos o poema *Inspiração*, de Mário de Andrade, integrante de *Paulicéia Desvairada* (1921), considerada a primeira obra essencialmente moderna do escritor. Com base no instrumental teórico da semiótica francesa, nosso objetivo é apreender a construção dos sentidos do poema, que se constitui como um acontecimento estésico. Nessa perspectiva, observamos a relação sensorial entre o sujeito poético e o objeto ‘São Paulo’, a ruptura de isotopia e as homologações estabelecidas entre categorias da expressão e de conteúdo do texto, a partir do conceito de semissimbolismo. Partimos da premissa de que o poema “*Inspiração*”, lido durante a Semana de Arte Moderna, e em sua singularidade, contribuiu para que o Modernismo, enquanto movimento de ruptura em relação a valores artísticos e literários convencionais e acadêmicos, vigentes à época, de maneira estética e ética, pode ser concebido como um “belo gesto”.

Palavras-chave: Percurso gerativo de sentido; Acontecimento estésico; Plano de expressão; Mário de Andrade; Semana de Arte Moderna.

* Doutoranda em Linguística, área de atuação em Semiótica Greimasiana, pela Universidade de Franca - Unifran (curso desenvolvido com bolsa Capes / Prosup). Mestre em Linguística, área de atuação em Retórica, pela Universidade de Franca - Unifran (curso desenvolvido com bolsa Capes / Prosup). Integrante do grupo Actantes - Unifran. Revisora de trabalhos na área de linguística, trabalhos acadêmicos e literários (desde 2013). Graduação em Letras - Tradutor e Intérprete na Universidade de Franca - Unifran. Desenvolveu projeto de Iniciação Científica na área de Linguística Textual e Retórica na mesma instituição, tendo como corpus o livro *Algumas mulheres do mundo*, da autora Fabiane Bento Langona, também conhecida como Chiquinha. E-mail: chrystina_13@hotmail.com

** Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1976), Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1993) e Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001). Foi professora do Centro Universitário Barão de Mauá (Ribeirão Preto) e da UNAERP (Ribeirão Preto). Atualmente é professor titular da Universidade de Franca, onde é docente dos cursos de Letras, Pedagogia, Design e do Programa de Pós-Graduação em Linguística. É membro de grupos de pesquisa cadastrados no CNPq: CPS- PUC-SP (Centro de Pesquisas Sociosemióticas) e Actantes, (UNIFRAN), do qual é líder. Foi coordenadora do Mestrado em Linguística da UNIFRAN de 2012 a 2018. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em teoria semiótica discursiva, atuando principalmente nos seguintes temas: enunciação, formas de vida, acontecimento, interação, subjetividade, literatura brasileira contemporânea. E-mail: vera.abriata@unifran.edu.br

Introdução

*Onde até na força do verão havia
tempestades de ventos e frios de
crudelíssimo inverno.*

Fr. Luis de. Sousa

Inspiração, de Mário de Andrade, compõe o livro *Pauliceia Desvairada* que, publicado em 1922, é a primeira obra essencialmente modernista do autor. O poema foi declamado durante uma das noites da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo e é constituinte do *corpus* de nossa pesquisa que analisa textos apresentados durante a Semana, a saber: o poema *Inspiração* e o *Prefácio Interessantíssimo*, de Mário de Andrade; o catálogo de exposição da Semana, de Di Cavalcanti; a capa do livro *Pauliceia Desvairada* de Anita Malfatti; e, por fim, os textos plásticos: *O Homem Amarelo*, de Anita Malfatti; e *Boêmios*, de Di Cavalcanti.

O modernismo rompeu com o academicismo que imperava nas artes plásticas, na literatura, na música, promovendo mudanças no ideário artístico vigente à época. Sua disseminação se deu por meio da criação de revistas modernistas, como a *Klaxon*¹, e das relações políticas de alguns autores que abraçaram o ideário da modernidade nas artes, como Mário de Andrade, que com paixão e compromisso, enveredou-se pelo campo político, para levar, por meio

de sua pedagogia afetiva, literatura e ensino a todos (BOMENY, 2012).

Pretendemos averiguar o modo como o poema *Inspiração* se constrói a partir de estratégias que o Modernismo estava a conceber e a propagar, e a forma como o enunciador as utiliza para evidenciar os aspectos inovadores estéticos e éticos próprios ao movimento, constituindo-se como um acontecimento estésico (GREIMAS, 2002), uma vez que nele se observa a relação sensorial entre o sujeito poético e o objeto “São Paulo”, a ruptura de isotopia, que se constitui como fratura; e as homologações entre categorias da expressão e de conteúdo no texto.

Para o desenvolvimento deste trabalho, utilizaremos elementos do Percurso gerativo de sentido propostos pela teoria semiótica, o conceito de acontecimento estésico (GREIMAS, 2002), a concepção do “belo gesto” (GREIMAS, 1993) e as práticas semióticas, elaborada por Jacques Fontanille (2006), que articulam as noções de estratégia, *ethos* e formas de vida.

Dentre nossas hipóteses, partimos da premissa de que o poema *Inspiração*, como parte do todo da *Semana de Arte Moderna de 1922*, pode ser visto como um belo gesto, conceito formulado por Greimas, que o concebe como um acontecimento estético com envergadura suficiente para alterar a forma aspectual das condutas, modificando valores, para, logo após, dar origem a uma forma de vida,

nesse caso, a forma de vida do modernista, que reverbera até os tempos atuais, contemplando atualizações artísticas e literárias diversas.

Consideramos que o poema propaga um *ethos* (ou *ethe*) da Semana e, dessa forma, como parte de uma identidade própria ao movimento, pode ser visto no todo e nas partes, de acordo com Discini (2004). Assim, como constituinte de uma pesquisa mais ampla, que enquadra outros textos da Semana, pretendemos observar o modo como o Modernismo, enquanto acontecimento, movimento de ruptura em relação a valores artísticos vigentes à época, de maneira estética e ética rompeu com aspectos do Academicismo no campo das artes no Brasil.

Inspiração: ruptura de isotopia e apreensão estética

Pauliceia Desvairada (1922), livro de poemas entre os quais se encontra *Inspiração*, objeto de nossa análise neste trabalho, é a segunda publicação de Mário de Andrade. Considerada a primeira obra modernista lançada no Brasil, nela o poeta rompe com o ideário estético do parnasianismo, sobretudo, quando propõe o verso-livre, as “palavras em liberdade”, enfim, o desenvolvimento de estruturas formais próximas à linguagem coloquial. Desse modo, conforme João Luiz Lafetá (2000) *Pauliceia Des-*

vairada é concebida como a bandeira do movimento modernista.

Assim, nesse livro, Mário de Andrade manifesta em seus poemas o tema da metrópole, contemplando São Paulo como sua musa inspiradora. Essa relação produz efeitos de presença do sujeito poético no espaço da cidade. O livro, como a própria cidade, representa um conjunto de suas ruas, praças, rios, parques, podendo ser considerado, portanto, um passeio estético e sinestésico pelo espaço em que o sujeito principia o desenvolvimento da modernização urbana, aliada ao processo de industrialização, que traz a velocidade e, paralelamente, prega a modernização dos costumes, acompanhada, de certa forma, da modernidade literária e artística.

Além dos poemas, há também nesse livro, o *Prefácio Interessantíssimo*, uma espécie de ata de fundação do Desvairismo (PAES, 1990), em que o poeta discorre sobre as concepções dessa nova visada, bem como questões que concebe como indispensáveis na teorização do Modernismo. Aqui, o autor não se considera futurista, mas ainda um autor pasadista, em vias de conhecer o moderno pelo qual perpassa, assim, coloca-se no local de transição para o moderno.

Sobre a relação do homem com o seu entorno, vendo a cidade como um objeto de desejo e de inspiração, Freitag discorre:

Pauliceia Desvairada é o do poeta do cotidiano - que constrói a sua poesia com os dados da vida de todo o dia (dados que são transfigurados e servem de ponto de partida para as suas mais belas aventuras poéticas). Existe em Pauliceia Desvairada, uma maneira de guerra, que representa a sua função dentro do Modernismo. (FREITAG, 2019, p. 123).

É nessa obra, principalmente no *Prefácio*, que Mário defende aspectos do movimento, como a liberdade de criação dos versos e da temática poética, arte não como cópia do mundo real, mas como recriação em que os sentimentos e sensações do sujeito poético se materializariam por meio de uma linguagem de ruptura com a tradição poética vigente até aquele momento.

O sujeito poético recria em sua obra aspectos sensíveis e sensitivos da sua relação individual e social com a cidade, objeto com o qual está conjunto. E o faz inovando na estrutura poética, na temática que envolve sua escrita, para, assim, representar como é impactado pelas transformações em seu espaço e como o altera utilizando a linguagem.

Nas palavras de Athayde:

Poesia de impressões vividas, literatura de ação, apesar de todos os excessos conscientes aqui se atira, é a expressão magnífica dessa juvenilidade sadia de alma, que o paulista sempre possuiu desde as entradas, em contraste com todos os males de uma civilização de aventura e riqueza. Longe de ser mero futurismo de imitação, como se espalha, é um livro que procura o que há de novo nesta civilização americana que tentamos, o significado literário de cem anos de

independência. Haverá muita coisa transitória nessa poeira a um tempo demolidora e construtora, não poderá agradar facilmente à grande maioria dos leitores cujo gosto ainda refuga com razão a certas ousadias das sínteses poéticas atuais, já superadas como vimos em outras literaturas – muitas vezes a nota com o simples intuito de espantar os burgueses (muito convencional esse ódio ao burguês que já vem da correspondência de Falubert), – terá por vezes condescências excessivas com seu sub-consciente lírico. Será tudo isso exato, sem dúvida, mas representa o livro Pauliceia Desvairada, uma corajosa clarificação de tendências, uma visão poderosa da vida atual e de todos os contrastes da civilização moderna, uma reação necessária contra a asfixiante rotina das formas consagradas e bem gramaticadas, e, sobretudo, uma tentativa de originalidade literária brasileira – ainda presa demais ao urbanismo talvez, para poder uma realidade mais vasta – mas cheia de força, de possibilidades, de inteligência conquistadora. A poesia não é só isto, é certo. Nem há fórmulas de arte; o necessário é que cada artista procure assim mesmo. E o encanto da vida literária é justamente a diversidade das tendências e o jogo das personalidades. o senhor Mário de Andrade é um homem de muito espírito para não compreender tudo isso assim como viu que em seu livro a “blague” se entrelaçava à seriedade. Seja como for, vale por toda uma vanguarda. (ATHAYDE, 1924, 200-203).

A poesia de Mário satura a construção do novo, dando um pontapé para a constituição de uma nova visão-sensação sobre o espaço ocupado pelo sujeito poético, que representa sua subjetividade afetada pateticamente pelo pulsar de um novo mundo em construção a requerer, portanto, uma inovadora forma de expressão poética.

Freitag (2019) complementa ainda que essa obra andradeana se configura como um livro-tese que tem como introdução os poemas *Inspiração* e *O trovador*; no desenvolvimento, encontram-se outros poemas sobre a cidade, seus habitantes e outros sobre um residente singular, o próprio Mário; na conclusão, o poema *As enfibraturas do Ipiranga*, cuja temática é recolhida e relacionada ao “oratório profano”, numa clara alusão ao gênero

musical de temática religiosa ou como era chamado “ópera religiosa”, indicando até mesmo com seria sua execução.

Nas enfibraturas, Mário desconstrói o tema religioso, evidenciando um embate entre “os orientalismos convencionais”, os escritores e admiradores do Parnasianismo, e os modernistas, como “as juvenilidades auriverdes”.

A seguir expomos o poema, objeto de análise deste artigo:

Inspiração

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... traje de losangos... cinza e ouro...
luz e bruma... forno e inverno morno...
Elegância sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfume de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... algo doal!...

São Paulo! Comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!

Inspiração é poema constituído de duas estrofes, no qual se torna perceptível a presença de versos livres, dentre os quais o primeiro verso das duas estrofes é uma espécie de refrão em que o sujeito poético elege São Paulo como objeto de inspiração. Como simulacro do enunciador, o eu do enunciado é projetado por meio da debreagem enunciativa, que cria o efeito de sentido de subjetividade. Ele utiliza uma apóstrofe para invocar a

cidade de São Paulo, seu objeto de valor, seguida de um aposto explicativo sobre o modo como a concebe “comoção da minha vida”, revelando o estado de alma de emoção e apego afetivo ao lugar. Na sequência, no segundo verso “os meus amores são flores feitas de original”, observa-se uma metáfora na qual há a intersecção entre amores e flores. Essa “impertinência semântica”, de acordo com Fiorin (2014), remete, no entanto,

a um motivo figurativo estereotipado, muito comum a estilos como o romantismo e o parnasianismo. Tal metáfora desgastada pelo uso, que aproxima o sentimento amoroso da beleza e da delicadeza da flor, sofre, por outro lado, uma mudança de sentido com o atributo “feitas de original”. Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2009), original pode se relacionar àquilo que é “[...] fora dos padrões considerados normais”. Nesse sentido, a metáfora desgastada, do amor identificado à flor, modificada pelo atributo, constitui-se como uma figura que remete ao tema da ruptura semântica instaurada com o modernismo em relação às convenções imagéticas das estéticas anteriores e instaura uma mudança de isotopia, de acordo com Greimas (2002, p. 34), afirmando-se como uma fratura que nos possibilita a apreensão estética; é como se houvesse a fusão do sujeito poético com o objeto cidade, que lhe provoca o estado de comoção.

Portanto, a cidade, objeto de inspiração do sujeito poético, passa a ser traduzida de forma metonímica no terceiro e quarto versos do poema: “Arlequinal!... traje de losangos... cinza e ouro.../luz e bruma... forno e inverno morno...”. Primeiramente, “Arlequinal”, muito presente em vários poemas de *Paulicéia Desvairada*, remete à figura e aos trajes do Arlequim, “[...] feito de retalhos multicoloridos geralmente em formas

de losangos” (HOUAISS, 2009). Como personagem da *commedia dell’arte*, no contexto do poema e da obra marioandradiana, contudo, a figura do traje de losangos do Arlequim metaforiza a multiplicidade da população paulista, pois como explica Schpun (2003, p. 18), “é composta de um conjunto de elementos que, colocados lado a lado, mantêm sua integridade sem fundirem-se uns aos outros”. Nessa perspectiva, as imagens que se sucedem no poema, a partir desses versos, remetem metonímica às cores da cidade: o cinza da capital que era à época cinzenta, quando tomada pela neblina, e dourada quando plena de sol, o que se reitera nas figuras justapostas na sequência do quarto verso que, de forma anafórica, retomam as anteriores. Desse modo, luz alude a ouro, ao passo que bruma remete a cinza. Por outro lado, forno e inverno morno, na sequência do verso, são figuras metonímicas que aludem ao clima de São Paulo, na qual prevalece o verão e onde o inverno é morno, típico de uma cidade situada em zona tropical.

Nesses versos justapostos, observa-se ainda a presença da sinestesia em que se imbricam sensações visuais e táteis as quais, como diz Greimas (2002), manifestam a relação sensorial do sujeito com o objeto cidade, característica da apreensão estética que o poema nos revela.

Nos versos seguintes, a menção ao ambiente físico, que se manifesta no verso anterior, dá lugar ao ambiente

social de São Paulo: “Elegância sutis sem escândalos, sem ciúmes.../Perfume de Paris... Arys!/ Bofetadas líricas no Trianon... algodoal!...”. Nota-se nesses versos, que fecham a primeira estrofe, a oposição entre elementos da cultura – valorizada pela elite burguesa paulistana, a cultura francesa, especificamente na referência à elegância dessa elite e ao uso do perfume de Paris, – e elementos da natureza, na menção ao algodoal. Essa oposição semântica alude ainda à antítese entre o campo, lugar da origem da riqueza paulista e a cidade dos elegantes que a desfrutam. Observa-se ainda a sugestão irônica ao parque Trianon, espaço cuja denominação é originária do palacete Grand Trianon de Versailles, refletindo a valorização da elite burguesa paulistana ao espaço refinado de Paris, embora, em termos de cultura artística, essa mesma elite, apegada ao conservadorismo e ao academicismo nas artes, desvalorizava naquele momento a modernidade lírica das vanguardas europeias, especialmente da França.

A segunda estrofe, como mencionamos anteriormente, inicia-se com o refrão, que repete o primeiro verso do poema, e se fecha com a alusão às contradições paulistanas: “São Paulo! Comoção de minha vida.../Galicismo a berrar nos desertos da América!”.

Para o sujeito poético, simulacro do enunciador, a sua musa inspiradora era “um galicismo a berrar nos desertos da

América”. Conforme o dicionário, *galicismo* significa: “Palavra ou expressão da língua francesa adotada por outro idioma”², como se a cidade vociferasse em galicismos – sofrendo influências externas –, sua modernidade abasileirada. Além de ser uma clara personificação da cidade, a antropomorfização do objeto cidade como sujeito que grita, que berra, no deserto cultural americano, no lugar inóspito onde ainda não havia vida cultural brasileira.

O sujeito poético, dessa forma, se mostra um sujeito apaixonado, comovido, quando reitera o verso refrão do poema, entoando: “São Paulo! Comoção da minha vida”. Esse sujeito discorre de maneira arlequinal, que seus amores são feitos de original, em todos as suas facetas, numa clara bofetada lírica ao movimento parnasiano que se baseava na cultura clássica da escola Acadêmica.

Dessa maneira, o objeto cidade é altamente prenhe, pois “exala a energia do mundo” (GREIMAS, 2002, p. 51) para o sujeito poético, nas suas contradições. Assim, esse sujeito, como simulacro do enunciador Mário de Andrade, se depara com a cidade em retalhos de comoção a envolvê-lo e é como diz Greimas, (2002, p. 52), “[...] num plano físico, no nível da sensação”, que “se faz a junção do objeto com o sujeito, ou, antes, a invasão do sujeito pelo objeto[..]”, a cidade de São Paulo.

As relações entre o plano do significado do poema e o plano de expressão é

fundamental para a apreensão de seus sentidos. Nesse sentido, é importante mencionar o uso das reticências pelo enunciador que, conforme o dicionário Houaiss (2009), marcam “uma pausa no enunciado, podendo indicar omissão de alguma coisa que não se quer revelar, emoção demasiada, insinuação etc.”

Em *Inspiração*, à descrição dinâmica da cidade de São Paulo, simulando o que o sujeito poético vê, no momento do visto, se antepõem as reticências que conferem também paradas para o olhar, insinuando as estancadas do sujeito para absorver as nuances da cidade. Essa movimentação do olhar do sujeito sobre o objeto cidade se intensifica pela quase ausência de verbos, numa sucessão de frases nominais, o que indica a rapidez pelo qual o objeto é apreendido pelo sujeito no espaço e no tempo.

Dessa forma, a ausência de verbos para a descrição do objeto cidade sugere recortes e colagem, muito utilizadas na estética futurista, o que confere a impressão da velocidade da cidade moderna no ato enunciativo. Portanto,

[...] criam-se [...] composições em que se tornam figurativizados o dinamismo, a velocidade, os sons, os odores, os rumores, na tentativa de se assemelharem a fotogramas tirados em alta velocidade, sequenciados e estampados (TOMASI; SCHWARTZMANN, 2018, p. 90).

As reticências ainda exprimem a emoção do sujeito, pois, expressam o pensamento interrompido, o que por

sua vez pode indicar o acontecimento que arrebatava o sujeito, deixando-o sem palavras.

Belo gesto e acontecimento em *Inspiração*

O sujeito poético, como simulacro do enunciador, no papel temático de poeta, revela as contradições da cidade que o comove, pelo seu dinamismo, mas que ainda se apegava a valores artísticos, associados ao academicismo, conduzindo a leitura para o belo gesto de Greimas que se configura como:

Uma sequência de comportamentos particularmente enigmática para o semioticista: ao mesmo tempo conclusiva e inaugural, símbolo de uma moral, mas também de uma preocupação estética; breve, mas plena no sentido, e quando mais breve mais significativa. Pelo belo gesto, o sujeito marginaliza-se por um instante, enquanto, ao mesmo tempo, se instala um público atento, para afirmar, imediatamente depois, a primazia de uma visão pessoal das coisas. Fragmento ou ruptura, o belo gesto não deixa de ser criador de um novo mundo, pessoal e assumido.

Dessa forma, o poema surge como um “operador de transformações éticas”, em que o sujeito poético assume novos valores expressivos diante da realidade artística da época. Da estética inovadora que o poema e o livro *Pauliceia Desvairada* promovem, há a união com uma nova ética, um novo fazer poético. E assim, como ponto de partida sugerido

por Greimas (2014, p. 14), o belo gesto se configura como uma “reflexão sobre os laços que unem a dimensão estética e a dimensão ética”.

Portanto, como moral pessoal em face de uma moral coletiva, o belo gesto do enunciador se manifesta por meio da estrutura da forma de expressão do poema que, aliada à sua temática, propõe uma nova forma de conceber o fazer poético.

Para Fontanille (2015, p. 69-73) o belo gesto faz parte das formas de vida, que se compõem como “organizações semióticas (‘linguagens’) características de identidades sociais e culturais, individuais e coletivas” e que por isso são consideradas “constituintes imediatos das semiosferas”. (FONTANILLE, 2015, p. 26).

Assim, o poema evidencia o belo gesto como uma fratura, uma ruptura, e consequentemente, uma inovação em relação à forma de conceber a arte poética,

Aqui nos interessa também averiguar o estilo do sujeito poético, para verificar como o *ethos* expressa-se por meio de sua relação com seu objeto de valor, a cidade. Assim, o poema evidencia um estilo próprio do autor modernista. Para Discini (2004, p. 7), “o estilo é o homem, se, para homem, for pensando um modo de presença no mundo: *um ethos*”.

Na concepção aristotélica, persuade-se “pelo caráter quando o discurso é organizado de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé”. (ARISTÓTELES, 2015, p. 63)

Conforme Discini, por outro lado, é preciso reconstruir “quem diz pelo modo de dizer”. Nessa perspectiva, em *Inspiração*, observam-se valores modernistas de liberdade criativa, temática que se relaciona ao espaço físico e social no qual o sujeito poético está inserido e, por meio das suas percepções e sensações, percebe-se o valor eufórico atribuído ao objeto.

É também por meio do *ethos* e do comportamento que se chega às formas de vida, no esquema de Práticas Semióticas proposto por Fontanille, e assim, é possível observar como o poema *Inspiração* como *losango* da Semana, ou seja, parte do todo, tem uma maneira de dizer própria ao movimento modernista, essencial para criar uma prática semiótica única, em forma de evento artístico. Observou-se também que essa prática semiótica ali exposta deu vazão a uma (ou mais formas de vida³), expressa (s) por novos movimentos advindos do Modernismo, ramificações que se propuseram a recriar e inovar cada uma a sua maneira, como o movimento Pau-Brasil, para citar um exemplo, evidenciando criações inovadoras que ressoam na criação poética da contemporaneidade.

Conclusão

A interação entre o sujeito poético, simulacro do enunciador, Mário de Andrade, e seu objeto de valor, sua musa inspiradora, a cidade de São Paulo, se

mostra por meio de uma relação sensorial, pela qual o sujeito apreende a cidade ao seu redor, pelo olfato quando rememora os perfumes de Paris, pelo tato ao discorrer sobre o forno e inverno morno, ou ao recordar-se do cinza e ouro, luz e bruma. Assim, o sujeito faz da cidade no poema o seu espaço estésico por excelência, sendo invadido pelo objeto. Nesse sentido, o poema propõe uma fratura, em relação ao hábito da arte convencional dos movimentos artísticos anteriores, constituindo-se, por conseguinte, como um acontecimento estésico.

As metáforas inovadoras evidenciam a modernidade poética como um “bofetada no gosto público” e corroboram a hipótese de ruptura que o modernismo promoveu, em relação ao convencionalismo conservador dos estilos de época anteriores, o parnasianismo e o simbolismo.

O plano da expressão reforça o eco que Mário faz brandar sobre a cidade, evidenciando sua comoção, e as inovações estruturais e temáticas advindas do poema *Inspiração*, do livro *Pauliceia Desvairada* e, consequentemente, da *Semana de Arte Moderna de 1922*, revelam seu estilo e *ethos* demonstrados tanto no todo do evento artístico quanto no texto que o compõe.

Assim, o poema como obra única, mas também em sua *arlequinidade*, movendo-se adjacente à Semana, instaura um *ethos* próprio do movimento modernista.

O acontecimento que assalta o enunciador, simulacro de Mário de Andrade, como belo gesto que nega valores da *doxa* da época e altera a aspectualidade de suas condutas, faz surgir novos valores artísticos-culturais, dando início à forma de vida do modernista, que conduz a novos olhares para a literatura, prosa, poesia, artes plásticas, ou seja, alteram elementos da cultura em geral, e repercutem na arte contemporânea.

Assim, a *Semana de Arte Moderna* de 1922 ressoa em atividades artísticas contemporâneas, seja por ter inovado nas estruturas e concepções estéticas da época, seja por ter rompido com o Academicismo que predominava no país. A escola artística acadêmica tem sua importância histórica, artística e cultural, mas naquele momento havia se tornado ultrapassada, não correspondendo às ideias e efervescências ou à ânsia por inovação que assolava os artistas modernistas.

Portanto, observou-se que o poema *Inspiração*, declamado na *Semana de Arte Moderna* de 1922, possui marcas de estilo que compõem o *ethos* da Semana, ligado à junção das várias vozes que participaram do evento, mas que em sua totalidade enunciaram um só discurso de inovação, de ruptura em relação aos padrões estereotipados dos estilos de época anteriores, não pautando-se no conservadorismo, mas sim, na liberdade de se expressar, nas novidades artísticas.

Scraps of commotion: the aesthetic event in *Inspiração* by Mario de Andrade

Abstract

In this work, we analyze the poem *Inspiração*, by Mário de Andrade, part of *Pauliceia Desvairada* (1921), considered the first essentially modern work of the writer. Based on the theoretical instruments of French Semiotics, our objective is to apprehend the construction of the meanings of the poem, which constitutes an aesthetic event. From this perspective, we observe the sensorial relationship between the poetic subject and the object 'São Paulo', the rupture of isotopy and the established homologations between categories of expression and content of the text, based on the concept of semi-symbolism.. We start from the premise that the poem *Inspiração*, read during the Week of Modern Art, and in its uniqueness, contributed to Modernism, as a movement of rupture in relation to conventional and academic artistic and literary values, in force at the time, of esthetically and ethically, it can be conceived as a "beautiful gesture".

Keywords: Generative path of meaning; Aesthetic event; Expression plan; Mário de Andrade; Modern Art Week.

Notas

- ¹ A Klaxon (1922-1923) foi a primeira revista modernista lançada em São Paulo no mesmo ano de realização da *Semana de Arte Moderna*. Participam do comitê de redação os autores Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Ela pode ser considerada a revista modernista mais audaciosa, criativa e inovadora, por conta das modernas ilustrações, contribuição de

Brecheret e Cavalcanti, e por sua célebre diagramação. Nela havia poemas e artigos de autores franceses, italianos e espanhóis, em suas línguas originais, bem como poemas de Manuel Bandeira e Serge Milliet em francês. Klaxon carrega toda a irreverência dos modernistas, essencialmente inovadora, apresentando estética e ideologia nos moldes vanguardistas em pleno movimento. (MARQUES, 2013).

- ² Galicismo. In.: BECHARA, Evanildo. **Dicionário de Língua Portuguesa Evanildo Bechara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ³ Dentre nossas hipóteses, a de que a Semana culminou em um *ethos* ou *ethe* do Modernismo, que ressoa em produções artística contemporâneas.

Referências

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015

ATHAYDE, Tristão. Política e Letras. In: VVAA. **À margem da história da República (ideais, crenças e afirmações)**. Rio de Janeiro: Anunário do Brasil, 1924.

BATISTA, Marte Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra**. São Paulo; Ed. 34; Edusp, 2006.

BECHARA, Evanildo. **Dicionário de Língua Portuguesa Evanildo Bechara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. Bauru, SP: Edusc, 2003.

BOMENY, Helena. **Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

CATALÃO, Marco. **Catálogo poético da Semana de 22**. Ilustrado por Mauricio Negro. Itabuna, BA: Mondrongo, 2020.

DISCINI, Norma. **Os estilos nos textos: histórias em quadrinhos, mídia, literatura**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Contexto, 2016.
- FONTANILLE, Jacques. **Práticas semióticas: Imanência e pertinência, eficiência e otimização**.
- FONTANILLE, Jacques. **Formes de vie**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.
- FREITAG, Felipe. Mário de Andrade: um painel da lírica moderna através do “olhar arlequinal” de pauliceia desvairada. **Gavagai - Revista Interdisciplinar de Humanidades**, v. 5, n. 1, p. 119-132, 3 set. 2019. Disponível em:
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. 1984. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, (4), 18-46. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1984.90477>>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Maupassant. A semiótica do texto: exercícios práticos**. Florianópolis-SC: Editora da UFSC, 1993.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. O belo gesto. 1993. IN.: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella. (Org.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. 1. ed. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.
- HOUAISS. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Eletrônico. Objetiva, 2009.
- LAFETÁ, João Luiz. **A crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARQUES, Ivan. **Modernismo em revista**. Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- PAES, José Paulo. “Cinco livros do modernismo brasileiro”. In: **A Aventura Literária - Ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHPUN, Monica Raisa. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). In: **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 46. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000200002>. Acesso em: 20 out. 2021.
- TOMASI, Carolina; SCHWARTZMANN, Saulo N. Complementaridade congênita do plano da expressão pictórico: o dinamismo dinâmico no Futurismo italiano. In. LOPES, Ivã Carlos; SOUZA, Paula Martins de (Org.). **Estudos semióticos do plano da expressão** [recurso eletrônico]. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.
- ZILBERBERG, Claude. **Elementos da semiótica tensiva**. Trad. Iva Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beivindas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

“A terceira margem do rio”: água, exílio e as infinitas possibilidades em Guimarães Rosa

Adilson Silva Santos*

Stefania Rota Chiarelli**

Resumo

A literatura, em seu plano semântico, pode conter múltiplos sentidos e devires. Dependendo do grau de profundidade da leitura pretendida, podemos explorar situações e fazer considerações jamais antes pensadas. Em um confronto com *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, numa relação de exílio e melancolia, através de uma riqueza linguística ímpar, esboçamos, pelos processos rizomáticos propostos pelos filósofos pós-modernos Gilles Deleuze e Félix Guattari, encontrar mais uma das inúmeras chaves de leitura que o texto pode nos proporcionar. Dessa maneira, a investigação buscou compreender, como nova chave, as águas, imagens oníricas elaboradas pelo escritor, como um mote essencial de sua narrativa.

Palavras-chave: Modernismo; Guimarães Rosa; Exílio; Rizoma; Água.

Introdução

O modernismo, como um estilo de época, durou até a primeira metade do século XX. Além da literatura, outros campos artísticos foram influenciados pelo movimento como a pintura, o teatro e a arquitetura. No início da iniciativa modernista, muito semelhante ao

* Mestrando em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: santosadilson@id.uff.br

** Professora Associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense, realizou os estudos de mestrado em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (1997) e doutorado em Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2005). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: deslocamento, memória, imigração. Publicou os ensaios "O cavaleiro inexistente de Italo Calvino - uma alegoria contemporânea" (1999) e "Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum" (2007), e co-organizou as coletâneas "Alguma prosa - ensaios sobre literatura brasileira contemporânea" (2007), "O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea" (2013), "Falando com estranhos - o estrangeiro e a literatura brasileira" (2016), "Atores em cena - o público e o privado na literatura brasileira contemporânea" (2017) e "Rawet em diálogo" (2019). E-mail: stefania.chiarelli13@gmail.com

projeto de nacionalização reivindicado pelo romantismo, manifestou-se um profundo desejo de resgate da identidade nacional, tendo como expoente escritores como Mário e Oswald de Andrade^{1,2}, que aderiram a um certo experimentalismo estético, estabelecendo rupturas com as tradições classicistas que prezavam a forma e a subjetividade poética, presentes no simbolismo e no parnasianismo. Na vanguarda, a linguagem vai abrir mão do academicismo e retornar, com criatividade, aos assuntos populares.

Nesse sentido, alguns procedimentos estéticos concernentes ao modernismo dos anos trinta passaram por um tipo de rotinização. Nesse sentido, todo o tipo de experimentalismo das gerações anteriores deu lugar a uma literatura cuja oralidade e a prosaificação tornaram-se ainda mais evidentes. A preocupação dos romancistas de trinta era, com base na denúncia das mazelas sociais, a realização de um deslocamento no *projeto estético* para um *projeto ideológico* (GUIMARÃES, 2014, p. 11-12, grifo do autor).

Mesmo com uma proposta artística deslocada de sua intenção inicial, o modernismo brasileiro ainda contava com a liberdade de criação de seus artistas, que procuravam desenvolver uma arte independente das vanguardas europeias que surgiam naquela época. Além do viés da criatividade, a estética dos anos trinta procurou universalizar temas populares, recorrendo, sobretudo, ao sertão como

um dos eixos temáticos pelos quais deveria se encaminhar todo o cerne narrativo. Nesse contexto, inserindo a presença de um dos maiores escritores modernistas, Alfredo Bosi comenta que

O regionalismo, que deu algumas formas menos tensas de escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem), estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira. A alquimia, operada por João Guimarães Rosa, tem sido o grande tema da nossa crítica desde o aparecimento dessa obra espantosa que é o *Grande Sertão: Veredas* (BOSI, 1983, p. 484-485, grifo do autor).³

Ainda para o crítico, após a leitura do *Grande Sertão*, é possível compreender novamente que os conteúdos sociais e psicológicos apenas podem ser concebidos a partir do vínculo com o símbolo estético, de maneira a demonstrar um valor intrínseco entre o significante e o significado (*idem*, p. 486); isto é, a partir da leitura desse romance ficam perceptíveis as profundas relações musicais e semânticas que se interconectam com os signos linguísticos que retratam o universo do sertão e das águas, desvelando um espectro de indeterminadas possibilidades de sentido. Do mesmo modo, para Brandão et al. (2005, p. 2), o

Sertão seria assim o lugar do estranho, da perplexidade, do demoníaco, do sagrado, da verdade, do amor, do ódio, do real e do imaginário, do encoberto e do descoberto, lugar do “homem humano travessia”, a vida acontecendo.

Ir ao encontro da obra de arte rosiana, portanto, significa mergulhar nessas dimensões e buscar outros significados em sua profundidade, sendo a água, os rios e mares, elementos que figuram, em hipótese, a própria chave de leitura para aquisição de novos sentidos, a tomar por base as próprias palavras do escritor, num congresso de escritores latino-americanos:

[...] amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens (ROSA, 1965).

Surge aí uma indagação: poderia, desse jeito, ser a “água” na narrativa de Guimarães Rosa, um espaço de exílio, deslocamento e desestabilização do eu, uma força-motriz que, ao invés de fechar conceitos, deita-se sobre o transcendental, isto é, procura resolver-se em si mesma no impessoal, no imaterial, no imanente?

Nesse contexto, para tentar responder a essa pergunta, este artigo visa, de um modo geral, apresentar alguns conceitos e definições para analisar como o escritor utilizou a linguagem para atingir determinados objetivos de escrita no conto “*A terceira margem do rio*”, de maneira a estruturar o tema do exílio com os as imagens aquosas.

De natureza bibliográfica, esta pesquisa estrutura-se em três tópicos, apresentando, em cada um, contribuições de

diversos autores dentre os quais estão Alfredo Bosi (2006), Brandão (2005), Moraes (2015), Said (2003), Deleuze e Guattari (2010), Gaston Bachelard (1989) entre outros. O primeiro tópico apresenta uma discussão em relação à linguagem personalizada por Guimarães Rosa. No segundo tópico são abordadas as imagens das águas e a sua relação com o exílio. O terceiro e último tópico traz os conceitos de rizoma, desterritorialização, reterritorialização e agenciamento propostos pelos filósofos Deleuze e Guattari e as suas possíveis relações com o texto literário abordado.

Ao final da pesquisa, verifica-se que o processo da semiose rosiana faz uso dos signos para escapar do que é lógico, ou do lugar comum; isto é, Guimarães Rosa buscou, em seu projeto literário, utilizar a linguagem e os elementos imagéticos para alcançar o transcendental.

A linguagem customizada

Numa carta endereçada ao seu tradutor francês Jean-Jacques Villard, em 1963, Guimarães Rosa tece justificativas em relação aos possíveis percalços encontrados no processo de tradução do seu livro de contos, o *Primeiras histórias* (1962). O romancista, ao se retratar da natureza peculiar do conto, isto é, das histórias de tamanho reduzido, afirma que cada palavra estrangeira precisaria estar em harmonia com as projeções

sígnicas definidas em seu texto. É nesse sentido que a dificuldade se instauraria, pois grande parte das expressões e palavras contidas no livro, elaboradas pela potencialidade criativa do artista, associar-se-iam a uma constelação de novos significados ou, dito de outro modo, cada lexema^{4,5} ali estabelecido incorporaria uma multiplicidade de segmentos semânticos, num jogo relacional de forças internas que fariam conexões inclusive com os campos da espiritualidade e da filosofia. Tudo deverá ser subentendido em seu trabalho moderno. Logo, as relações de causalidade, tão mantidas pela égide da lógica, apenas asseguram possibilidades numa transcendência para que depois pudessem ser aniquiladas. A proposta estética e performática de Rosa tenciona a lógica para ir além dela (ROSA, 1996, s/p).

Assim, Brandão et al. (2005) comenta que a linguagem rosiana lança luz à transcendência mediante o estético, alcançando imagens que se escondem nas profundezas da imaginação, fazendo com que o leitor se envolva e se misture com um tipo de narrativa fascinante. As águas, em suas estórias, segundo o pesquisador, criam profundas raízes não apenas com a geografia, carregando afetividades e representações da memória que, na práxis diária, promovem a formação identitária do sertão e sua relação com o lugar.

Nessa perspectiva, a literatura de Guimarães Rosa insta em apontar para a novidade, rompendo com todo o tipo de tradição estética e causando revoluções na linguagem. Nessa ruptura, entretanto, estão menos em enfoque as in(ter)venções estilísticas e as escolhas linguísticas feitas pelo escritor do que a maneira como ele conta tais histórias, de maneira a correlacionar o sertão, em toda sua universalidade, com personagens ímpares cujas subjetividades revelam singulares visões de mundo ao leitor (MORAES, 2015 *apud* NUNES, in CORDEIRO et al., 2013). Assim, a poética de Guimarães Rosa, para o autor, não poderia apenas contar com o português e nem com nenhum outro idioma conhecido *a priori*. Como alternativa para resolver problemas de (re)produção em sua obra é que, a partir dos códigos que estavam à sua disposição, Guimarães passa a inventar em seu próprio território linguístico. Faz, para isso, uso de

[...] um idioma gerado a partir das mais diversas fontes: arcaísmos, línguas estrangeiras, marcas da oralidade, além de invenções puramente sonoras e poéticas (*idem*, p. 17-18).

Assim, a linguagem de Rosa entra no status de uma linguagem customizada, que se autonomiza a partir de uma narrativa que insere, na diegese sertaneja, a presença das águas simultaneamente como elemento imaginativo e chave de

leitura para uma compreensão da natureza do homem em seu estado exiliente.

As águas exilientes da terceira margem

“A Terceira margem do rio” é o sexto conto da obra *Primeiras Estórias*, publicada em 1962. No livro, como ressalta Bosi (2006), é marca registrada o apego pela alogicidade. O próprio título põe o leitor em tensão, que o faz procurar por indícios e pistas de um possível significado para a interpretação de uma terceira margem que, aparentemente, não há. Abrindo mão, no entanto, da complexidade por alguns parágrafos, a narrativa de João Guimarães faz introdução com uma descrição muito peculiar da personalidade do pai, que resolvera construir uma canoa e embarcar numa viagem sem volta para o meio de um rio. Em tal descrição, realizada por seu filho, o pai, tido como normal, não aparentava nenhum tipo de comportamento muito estranho. Assim ele comenta:

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa (ROSA, *Op. Cit.*, p. 32).

O conjunto de assertivas acima, com base na pesquisa feita sobre o histórico de comportamento do pai, remete à conclusão de um pai deveras normal, segundo aqueles que o conheciam desde novo até o momento das interpelações do filho. A investigação das memórias e percepções de seu filho vai revelar então um pai que se tornou passivo mediante às eventualidades da vida. Não mais triste que os outros, o pai se tornara um taciturno que parecia não se contentar mais com a rotina, de modo que, ao acaso, a falta de sentido da realidade o transformara numa pessoa resignada, consentida, quieta. Na passividade e no deslocamento de sua subjetividade, a mãe assumira o seu papel de ordem na casa, recrudescendo no homem, em sua quietude e tristeza, a vontade de buscar um novo lugar e uma nova possibilidade de enxergar o mundo tanto no exílio dos outros quanto de si mesmo. Com efeito, é possível também antever, na exposição trágica do homem, propugnada por Guimarães Rosa, a melancolia sendo o desdobramento da ação do exílio. Em relação ao sentimento oriundo da separação, Edward Said, em seu trabalho *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003 [1984]), compreende o luto fundamental como resultante da cisão do homem e do seu lugar. Assim, ele elucida que

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 2003 [1984], p. 1).

Na tristeza imanente, o pai constrói uma canoa e vai ter com seus familiares. Nesse último momento de contato familiar e de perdas, sem felicidades ou diligências maiores para si e para com os seus, percebe-se o esvaziamento da intimidade através da interpolação das palavras da mãe que, ainda no efeito de toda aquela surpresa, reclama: “(...) —‘Cê vai, ocê fique, você nunca volte!’” (ROSA, *Op. Cit.*, p. 32). Analogamente, fica visível o aparecimento de uma seriedade, em tom gradativo, que deixa subentendida a gravidade daquela situação. O gênio criativo de Rosa consegue, em dois movimentos, um decrescente e outro crescente, fixar à narrativa as consequências da ruptura, ocasionadas pelo exílio. Associando a imagem do exílio às águas, as ideias de Gaston Bachelard, no livro *A água e os sonhos* (1989), coincidem com as de Said, pois

(...) o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água. Para o sonhador, as inversões entre essa partida e a morte são contínuas. Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita (BACHELARD, 1989, p. 77).

Ao estabelecer uma leitura especializada de “*A terceira margem do rio*”, Mendes et al. (2019) passam a refletir a condição de *exiliência* do pai “barqueiro”. Realizando um estudo interdisciplinar com a geografia humanista, são evocados os conceitos de Espaço e Lugar a fim de dar suporte teórico à condição do exiliente. Assim, ainda que pertençam a um mesmo campo semântico, o espaço, por um lado, é concebido de maneira geral e ampla, ao passo que o lugar toma uma acepção mais intimista, na medida em que se relaciona com a experiência, o pertencimento e o afeto, classificando-se, nos trabalhos de Tuan como *topofilia*, ou seja, o “resultado da experiência íntima com o lugar” (MENDES; CORRÊA; BONFIM, 2019, p. 44).

O questionamento das relações sentimentais do homem exílico com o lugar como espaço que relaciona a experiência e as vivências permite, desse modo, que surja a noção de *geograficidade* como um “sentimento essencial para a existência e destino do homem (...) que

inclui, sobretudo, pertencer a algum lugar, estabelecer relação vívida com a Terra (...)” (*ibidem*), tornando o exílio um componente essencial da experiência humana. Ainda assim, mesmo lançando mão dos aspectos negativos ou positivos da exiliência, a autora conclui que a condição existencial entre o homem exílico e o lugar é a procura por estabilidade em outra localidade. E essa busca pelo equilíbrio, condição fundamental do exiliente, faz o pai abandonar tudo que tinha e se colocar entre as duas margens:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais (ROSA, *Op. Cit.*, p. 33).

Com o passar do tempo, diversas tentativas de trazer o pai de volta foram realizadas, mas nenhuma obteve êxito. Conjecturavam, para justificar o seu comportamento naquela situação, que aquilo poderia ser algum tipo de loucura, pagamento de promessas e até o isolar-se, por conta de uma doença contagiosa. Ficando ali ao meio do rio, num contato nem muito distante nem muito aproximado, possivelmente o pai “se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele” (*ibidem*). Na medida em que as notícias se espalhavam em relação ao seu isolamento, surgia a preocupação de como o pai se mantivera lá naquele estado. Assim, a família que

parava à beira da margem se esforçava para o retorno do pai. Um esforço físico e metafísico. O filho, no entanto, apenas deixava comida, enquanto o padre, os soldados e jornalistas tentavam trazer o pai de volta, mas sem sucesso⁶.

No intuito de figurar alguns elementos narrativos da estória de Rosa, Mendes (2015) concebe a barca como a representação física e metafísica da travessia do pai navegante; um meio de transporte que sai da terra firme e o conduz para as águas, impondo uma margem entre aquilo que anteriormente conferia-lhe uma identidade e um lugar onde ele virá a ser; o devir-rio. Em relação à representação do barqueiro nos textos poéticos, Gaston Bachelard escreve que,

Em particular, a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que acesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério (BACHELARD, *Op. Cit.*, p. 81).

A procura por um novo lugar também pode indicar a busca por segurança, sendo “o rio a extensão da própria vida” (MENDES, *Op. Cit.*, p. 47). O espaço de terra firme onde vivia com sua família perde sentido e a água passa a ser a sua fonte principal de existência, ou seja, “o curso das águas se torna o curso da própria vida do personagem, o rio passa a ser seu lugar de apego e de seu fascínio e, essencialmente, de sua existência” (MENDES et al., *Op. Cit.*, p. 48). E assim

o navegante segue o seu rumo às águas profundas. Por outro lado, Bachelard vai associar a questão da partida nas águas com a morte. Para ele

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. 'Partir é morrer um pouco.' Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura (BACHELARD, *Op. Cit.*, p. 77).

O peso da atitude funesta se dissemina sobre o ambiente familiar. A casa, após o abandono do pai, se torna um espaço insular, uma vez que o navegante se exila em sua própria margem. Dessa forma, abalados com essa decisão, cada familiar procura se afastar, isolando-se de seu próprio lugar. O irmão vai morar em outra cidade; a mãe vai morar com a irmã, que se casa e tem um filho. O filho-narrador é o único que fica no rio para cuidar do pai. Depois de muitos anos, ele, já envelhecido propõe a este que volte, assumindo o seu lugar. Em seu retorno, no entanto, o filho vê algo estranho, como se o pai já fizesse parte do além. Assim, ele foge assombrado e amargurado, desejando em sua morte que o "(...) depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras (...)” (ROSA, 1962, p. 37). O filho, mesmo não pronto para experienciar a morte, desejou, por alguns instantes e da mesma maneira que o pai,

fazer travessia para o transcendental; ser o devir-rio.

Rizomas e as suas múltiplas direções

Como já mencionado nos tópicos anteriores, Guimarães Rosa articula e desdobra sua linguagem na literatura de um modo que se torna possível a busca pelo devir-texto. Desse modo, as leituras de suas obras sempre se encaminham para as mais variadas possibilidades, sem confiar a quem lê a ideia de que o texto está fechado, encerrado. Não há conclusões, o que deixa a cargo do leitor a tarefa de atribuir novos sentidos a cada nova leitura. A ideia genial de Guimarães Rosa muito se aproxima de um conceito filosófico criado por dois filósofos pós-modernos, Gilles Deleuze e Felix Guattari, que pensaram numa forma muito original de representar o pensamento filosófico. Por intermédio dos *rizomas*, as ideias não partem de princípios calcificados, como as definições científicas, mas são pensamentos que funcionam como trilhas para que um modo de pensar possa transitar de um ponto ao outro sem a necessidade de se fixar ou se estabelecer como tal. Dessa maneira, Ribeiro (2016) argumenta que, na filosofia rizomática, uma narrativa não é contada em seu aspecto cronológico, com uma sequência ordenada de eventos que se relacionam com aquilo

que foi falado e o que não foi falado, mas com o que *ainda pode ser falado*. Assim, a história abandona a unilateralidade factual e passa a espalhar suas múltiplas raízes, organizando-se através de inúmeras possibilidades de pensamento e de sentido. Assim, Deleuze e Guattari explicam que:

(...) Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, e a erva daninha (...). Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. (DELEUZE, 2010, p. 15)

Para que os rizomas criem expansões com outros rizomas, é preciso que haja um agenciamento dessas estruturas. Para Barreto (2020, p. 52), “(...) são os agenciamentos as passagens que conectam os vários elementos heterogêneos”. Desse modo, como destaca Souza (2012, p. 246),

(...) tudo pode ser agenciado basta que haja vontade, aumentando, assim, a sua dimensão, modificando sua natureza e potencializando sua heterogeneidade no acontecimento, o agenciamento é uma dimensão de conexões (...).

Contrapondo-se, mas sem negar o pensamento hierárquico ou arborescente, o pensamento rizomático se estende ao infinito. Dentro dessa multiplicidade de conceitos, um segundo termo aparece: o território.

De acordo com os dois filósofos, a criação de um território se dá por conta de dois tipos de agenciamentos que têm

relações entre si: maquínicos de corpos e coletivos de enunciação. O primeiro está associado às máquinas, sendo a mistura de relações entre corpos numa sociedade. As máquinas, por sua vez, na concepção de Broeckmann (2001, p. 116) são

[...] corpos sociais, complexos industriais, formações psicológicas ou culturais, bem como complexos de desejos agenciando indivíduos, materiais, instrumentos, regras e convenções.

O outro tipo de agenciamento não está relacionado a algum tipo de subjetivação, dizendo respeito à linguagem com palavras e representações (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p. 7). A partir desse movimento de ambos agenciamentos, o território se forma. Em outras palavras,

(...) O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; RONILK, 2010, p. 388).

Uma vez definida a noção de território, a desterritorialização se caracteriza pelo abandono do território e a reterritorialização como a reconstrução do território. Interessante notar que tanto os processos de agenciamentos maquínicos de corpos quanto os coletivos de enunciação são os responsáveis por ambos os movimentos. Mas, onde e como

todas essas definições coadunam-se n' "A terceira margem do rio"?

Entendemos que, na narrativa de Rosa, por conseguinte, o agenciamento se configura quando o pai, uma máquina desejante, decide romper com as estruturas familiares, em busca de uma nova definição de lugar para existir que, neste caso, é o espaço das águas. Assim, encontrando o seu novo território à margem do rio, ele se desterritorializa, ao isolar-se de sua família e de tudo que poderia representar sua apropriação. Num mesmo movimento, o pai se reterritorializa, encontrando no rio um novo sentido que o faz buscar o que está além. Em termos de agenciamentos, é possível ver as atitudes do pai como agenciamentos maquínicos de corpos e, em Guimarães Rosa, um agenciamento coletivo de enunciação. Nestes termos, ambos desterritorializaram, tanto personagem quanto autor, ao instaurar uma ruptura em busca do transcendental.

Em relação ao que é transcendental, entende-se por rejeitar a ideia de temporalidade, subjetividade e espacialidade. Nesse sentido, Deleuze afirma que seu plano de imanência não está conectado às coisas do mundo, sendo algo "imaterial, inconsciente e impessoal" (MENDES; PIRES, *Op. Cit.*, p. 70). Formado por virtualidades, o campo da imanência se atualiza pela diferença, isto é, não depende de gatilhos para acontecer. Na automatização, o virtual ocorre. Dito

isto, a vida para Deleuze atualiza-se em virtualidades e experimentar o "fora" é buscar pela desterritorialização. Assim, o conceito de rizoma, proposto por Deleuze e Guattari está imbricado com os conceitos de imanência, atualização do virtual e as linhas de fuga que por sua vez se vinculam à desterritorialização⁷.

Da mesma forma, é pela manifestação dos múltiplos rizomas que o conto de Guimarães Rosa, desterritorializando-se, cria como efeito imediato o texto ilimitado. Nesse sentido, o texto é uma máquina que está pronta para ser acionada pelo leitor. Em busca das conexões rizomáticas na obra de Guimarães Rosa, Mendes et al. (2015) identificam cinco rupturas, desterritorializações ou linhas de fuga: a primeira, por meio do uso da linguagem nas construções de Guimarães Rosa; a segunda, ou rompimento de fluxo, onde o pai rompe com a família para viver no rio — a sua desterritorialização, trazendo questões que vão se desdobrar, "formando uma verdadeira teia rizomática" (*idem*, p. 75); a terceira, caracteriza-se pela multiplicação de questionamentos que se desdobram a partir da decisão do pai; o quarto procedimento é um questionamento, provocado pelo mistério em relação ao título do conto; e o quinto, a obra em si aberta, sem finais definidos.

No conto de Rosa, os rizomas tornam-se mais evidentes na medida em que nos aprofundamos na leitura. O efeito gerado

por todas as conexões possíveis leva aos mais imprevisíveis efeitos de sentido. Cabe destacar que, em todos os rizomas apontados acima, é notável a imagem da água, na perspectiva bachelardiana, como um componente fundamental da narrativa, agenciando conexões e encontros que permitem o crescimento e o desenvolvimento dessas raízes.

Considerações finais

O presente artigo fez uma leitura, dentre as inúmeras existentes, d' "*A terceira margem do Rio*", de Guimarães Rosa. Longe de buscar uma resposta ou conclusão definitiva, o que, à nossa vista, seria muito pretensioso e provavelmente tenderia ao malogro ou a um possível naufrágio, procuramos atentar para os elementos imagéticos e enunciativos bem elaborados pelo escritor mineiro. Em outras palavras, a desterritorialização da linguagem provocada permitiu criar uma estrutura textual que se expande ao imensurável, gerando outras chaves de sentido a cada nova leitura realizada, ou como analogamente pretendia Heráclito, ao falar da impossibilidade de se banhar duas vezes num mesmo rio.

Ainda não se sabe o que fez o pai barqueiro abandonar a família e que fim ele teve depois da fuga acovardada do filho. Provavelmente jamais saberemos. Um pouco antes de encerrar a narrativa, Guimarães coloca mais uma possível pis-

ta — quando o menino relembra, numa de suas buscas por respostas, que seu pai mandou fazer a canoa em virtude de um suposto dilúvio e que fora avisado por uma revelação, como Noé havia sido. Mesmo sendo um boato para o menino narrador, ele, em respeito ao pai, toma o mito como dogma, e essa poderia ser mais uma possibilidade de leitura que elencaria outros pontos de vista, como a loucura ou a religiosidade no contexto do sertão, por exemplo.

Para não esgotar o assunto de forma exhaustiva, atemo-nos a pensar no exílio e na análise do papel que as águas assumem no texto, e chegamos a compreender, à guisa de conclusão, que essa imagem onírica em Guimarães é uma das bases do desenvolvimento da sua narrativa. Em outras palavras, n' "*A terceira margem do rio*", a água funciona criando um duplo agenciamento (maquínicos e de enunciação), conectando rizomas que se expandem em incontáveis cenários de possibilidades. Assim, as relevâncias do começo e do fim na trama perdem força propositalmente, a fim de que os processos que a contornam, a partir do rio, persigam as linhas de fuga e influenciem todos os outros desdobramentos, até a sua (in)conclusão, como bem quis o nosso escritor genial, pois, "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia".

“The third bank of the river”: water, exile and the infinite possibilities in Guimarães Rosa

Abstract

Literature, in its semantic plan, can contain multiple meanings and becomings. Depending on the degree of depth of the intended reading, we can explore situations and make considerations never thought before. In a confrontation with Guimarães Rosa's *The Third Bank of the River*, in a relationship of exile and melancholy, through a unique linguistic wealth, we sketched, through the rhizomatic processes proposed by the postmodern philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, to find another one of the countless reading keys that the text can give us. Thus, the investigation sought to understand, as a new key, the waters, oneiric images elaborated by the writer, as an essential theme of his narrative.

Keywords: Modernism; Guimarães Rosa; Exile; Rhizome; Water.

Notas

- ¹ Em defesa de uma nova geração literária, Sérgio Buarque de Holanda, no artigo *O futurismo paulista* (1996, p. 132-133) nomeia esses autores como futuristas de São Paulo, dentre os quais também estão Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia. O historiador e sociólogo também reconhece outros nomes importantes para o crescimento literário, ainda que não morassem lá ou não fossem paulistanos, como Ribeiro Couto, Agenor Barbosa, Moacyr Deabreu e Afonso Schmidt.
- ² De acordo com ZEM El-Dine (2017), a denominação de futurista seria uma aproximação que se tornaria comum ao contexto da Semana de Arte Moderna, de 1922.

- ³ De acordo com Arendt (2015), o sufixo *-ismo* como sugestão de uma intensificação do que é regional representa uma adesão consciente do regionalismo ao sacralizar seus elementos espaciais e culturais. Nesse sentido, o “(...) ‘espaço’, desdobrado em território, superfície e paisagem, é a categoria constitutiva da região; ou, dito de outro modo, referir-se à literatura regionalista implica considerar sempre um componente espaço-territorial que lhe é indissociável” (ARENDR, 2015, p. 114). Da mesma forma, para o autor, a literatura dita regionalista faz qualificação regional por intermédio da sua reprodução positiva. Assim, ela “(...) se alia ao regionalismo com intenções programáticas, tais como: preservar ou revalidar uma linguagem e um conjunto de hábitos em vias de extinção; tentar impedir o avanço da mecanização e da indústria sobre as formas tradicionais de produção; construir mitos de origem e exaltar os fundadores da região; defender os valores naturais em oposição aos artificiais; lutar contra as forças alienígenas que potencialmente ameaçam a região etc.” (ARENDR, 2015, p. 115-116).
- ⁴ O professor e linguista Mattoso Câmara Jr. concebe o lexema em duas acepções: na escola linguística norte-americana, a mesma que originou o fonema, o termo se refere a um segmento de enunciação, de natureza mórfica e semântica cuja realidade linguística está acima da realidade física, ou seja, a língua. Na escola francesa, refere-se a uma forma mínima (semantema) que se relaciona ao ambiente biossocial do qual faz parte. Segundo Câmara, os semantemas podem assumir “formas mais complexa e autônomas, que são as palavras, aí passando a constituir o que se chama de raiz” (CÂMARA, 1984, p. 215). Nesse sentido, os semantemas podem se multiplicar através dos tipos de morfemas lexicais que se juntam às raízes, criando novas palavras ou ampliando o valor de seu significado.
- ⁵ O site *ciberdúvidas* (1998) da *língua portuguesa* esclarece o lexema como sendo a base da estrutura léxica, que comporta em si a dicotomia léxico/vocabulário no qual aquele está relacionado à língua e este, à fala.
- ⁶ Essas atitudes, consideradas agenciamentos, serão esclarecidas no último tópico.
- ⁷ Para Moraes e Jardim (2017), a fuga é uma ação com potenciais de criativos que permite descobrir novos mundos e romper com tradições. Nesse sentido, a fuga do pai no conto, segundo com os autores, agencia a reterritorialização em busca de novas construções afetivas e subjetivas.

Referências bibliográficas

- ARENDT, João Claudio. *Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais*. Todas as letras Z, v. 17, n. 2, p. 110-126, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- BARRETO, Raquel De Oliveira; CARRIERI, Alexandre De Pádua; ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. *O rizoma deleuze-guattariano nas pesquisas em Estudos Organizacionais*. Cadernos EBAPE. BR, v. 18, n. 1, p. 47-60, 2020.
- BRANDÃO, C. R.; PAULA, A. M. N. R. de; OLI VEIRA, J. A.; SANTOS, R. H.; GAMA, M. das G. C. C. Um estudo sobre as águas em Gaston Bachelard. In: III SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA, DO II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA E DA JORNADA ARIOVALDO UMBELINO DE OLIVEIRA, 2005, Rio Claro, SP. CD-ROM - ISSN 1980-4563-UNESP/USP-Rio Claro/SP, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix, 1994.
- BROECKMAN, A. Médias mineurs – Machines hétérogènes. *Chimères – Le devenir mineur des minorités*, Paris, n.42, p.113-122. 2001.
- CÂMARA, J. R. Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. 1986.
- CANDIDO, Antônio. *O homem dos avessos*. Guimarães Rosa, v. 2, p. 294-309, 1991.
- DA ROSA, Francis Mary Soares Correia. *A literatura menor em Deleuze e Guattari: por uma educação menor*. Educação (UFSM), v. 41, n. 3, p. 685-696, 2016.
- GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. *Guimarães Rosa e o primeiro Modernismo: uma leitura de Sagarana*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2014, p. 11.
- HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. GEOgraphia, v. 4, n. 7, p. 7-22, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O futurismo paulista. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *“O Espírito e Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)”*. Organização, Introdução e Notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MARINHEIRO, Carlos. *Morfema/lexema/gramema*. Ciberdúvidas, 1998. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte.iul.pt/consultorio/perguntas/morfemalexemagramema/3037#>>. Acesso em: 01 jun. 2021.
- MENDES, Danielle Gomes; CORRÊA, Gabriel Vidinha; BONFIM, Maria Aracy. Espaço, lugar e exilância: faces do mundo vivido. In: O ENTRE-LUGAR: A EXILÂNCIA EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”, DE GUIMARÃES ROSA. *Afluentes: Revista de Letras e Linguística*, v. 4, n. 13, p. 38-53, 2019.
- MORAES, Daniel Silva. *A invenção de uma terceira margem: da dissolução do sujeito ao devir-rio*; 2017; Dissertação (Mestrado em Mestrado em Letras/Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, 2015.
- MORAES, D. S.; JARDIM, A. C. O que é uma linha de fuga? Consideração a partir do conto ‘A terceira margem do rio’, de Guimarães Rosa. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 16-30.
- PIRES, André Monteiro Guimarães Dias; MENDES, Sávio Damato. *O fora nas linhas da terceira margem do rio*. Verbo de Minas, v. 14, n. 24, p. 69-84, 2015.
- RIBEIRO, Luiz Antônio. *O que é um rizoma? O conceito de Deleuze e Guattari explicado em um breve vídeo*. notaterapia.com.br, 2016. Disponível em: <<https://notaterapia.com.br/2016/04/14/o-que-e-um-rizoma-o-conceito-de-deleuze-e-guattari-explicado-em-um-breve-video/>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: ROSA, João Guimarães. Primeiras histórias, v. 14, p. 32-37, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Carta de 14 de outubro de 1963 endereçada a Jean-Jacques Villard*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais/10.html>>. Acessado em 28/04/2021.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio [1984]*. In: SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, p. 46-60, 2003.

SARAIVA, Marina Rebeca Oliveira. *Territórios dos sentidos: da emergência dos processos de subjetivação na metrópole contemporânea*. Revista espaço acadêmico, v. 11, n. 132, p. 21-29, 2012.

SOARES, Leonardo Barros; MIRANDA, Luciana Lobo. *Produzir subjetividades: o que significa?*. Estudos e pesquisas em Psicologia, v. 9, n. 2, p. 408-424, 2009.

SOUZA, R. M. *Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação*. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, n. 18, p. 234-259, maio-out./2012.

ZEM El-Dine, Lorennna Ribeiro. *A alma e a forma do Brasil: o modernismo paulista em verde-amarelo (anos 1920)*. 2017. 220 f. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2017.

Gozoso e doloroso: a estética do corpo no romance *As pequenas mortes* de Wesley Peres

Fábio Tibúrcio Gonçalves*

Luciana Borges**

Resumo

O presente artigo analisa o romance *As pequenas mortes* (2013), de Wesley Peres, ressaltando a representação estética do corpo na narrativa. A partir de considerações sobre a literatura brasileira contemporânea, a análise da representação do corpo físico do personagem Felipe Werle aborda a dicotomia existencial de um corpo que goza, mas que também sofre pelo mesmo motivo: é corpo. A sustentação teórica dos conceitos de gozo e dor, baseada nos estudos psicanalíticos empreendidos por pesquisadores, dedica-se a inventariar e explicitar as pulsões obsessivas do narrador em torno do sexo, da morte e do câncer, as quais fazem do corpo do protagonista objeto de análise e descrição de seus próprios excessos, culminando em uma estética cuja urdidura é tecida ao longo do discurso literário, altamente poético, filosófico e metaficcional.

Palavras-chave: Wesley Peres; Literatura contemporânea; Corpo; Gozo.

* Possui graduação em Direito pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo - Lorena (1998). Licenciatura em Letras - Português (2017) pela Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão/UFGat em trânsito e mestre (2014) em Estudos da Linguagem pela mesma instituição. Especialista em Psicanálise pela UFG - Regional Catalão/UFGat em trânsito e aluno do doutorado em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Estudos da Linguagem (PPGEL) pela mesma instituição. Atualmente é assessor jurídico do Juiz de Direito da Vara da Família e Sucessões da Comarca de Caldas Novas/GO - Tribunal de Justiça do Estado de Goiás. E-mail: fabio.tibur@gmail.com

** É Doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (2009), Mestre em Letras e Lingüística pela Universidade Federal de Goiás (1999) e Graduada em Letras pela Universidade Federal de Goiás (1995). Atualmente é professora da Universidade Federal de Catalão e atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem UFG. Realizou Estágio Pós-Doutoral na Universidade Federal de Santa Catarina, com supervisão da professora Tânia Regina O. Ramos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura de Autoria Feminina, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos de gênero, crítica feminista, erotismo e pornografia. É autora do livro "O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: estudo sobre Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young" (Ed. Mulheres, 2013) e organizadora de "A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção" (Funape, 2013) e "O corpo na literatura e na arte: teorias e leituras" (Depacac, 2013), Problemas de gênero (2016), Tessituras Literárias (Mercado de Letras, 2017), entre outros. É integrante do grupo de pesquisa Dialogus - Estudos Interdisciplinares em Gênero, Cultura e Trabalho e do GT ANPOLL - A mulher na literatura. E-mail: borgeslucianab@gmail.com

Hermética, exigente, chata (?): uma vertente da literatura contemporânea brasileira

Sem a pretensão de resolver a espinhosa discussão teórica e conceitual sobre o que vem a ser entendido por “literatura contemporânea brasileira”, uma vez que extrapolaria os limites desse texto, pode-se afirmar que há uma vertente da literatura produzida no Brasil nos últimos tempos, especialmente no que se refere ao gênero romanesco, cuja abordagem tem como focalização um narrador ou narradora em pleno processo de crise existencial, o que o coloca numa espécie de apocalipse íntimo e particular. A personagem que assume a função de narrar mergulha, portanto, em labirintos existenciais que podem soar como excessivamente problematizadores de questões que dizem respeito à sua interioridade psíquica e a dramas particulares, traumas ou obsessões.

Outro traço comum desse viés da prosa contemporânea, cujos antecedentes estéticos remontam tanto às vanguardas europeias de 1920, quanto à tradição dos romances modernos escritos e publicados no Brasil, como *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, é a migração dessa crise pessoal de desconstrução e questionamento do narrador para o próprio campo da linguagem, o que implica o

surgimento de um “gênero impuro” com reflexos no apagamento ou eliminação de um ou de alguns elementos estruturais do romance tido como tradicional, potencializando-se assim o grau de experimentação da/com a linguagem escrita, tornando-a híbrida e não linear. É a chamada “literatura exigente”, de acordo com a nomenclatura cunhada pela professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), Leyla Perrone-Moisés:

Após ter consolidado uma literatura vendável, de entretenimento, o Brasil vê florescer uma geração de autores que praticam uma “literatura exigente”, “de proposta”. Herdeira das vanguardas do século 20, a prosa desses autores é marcada pelo ensaísmo, pelas artes plásticas e pela recusa da linearidade da narrativa. Entre as várias correntes da prosa brasileira atual, existe uma bem consolidada, que poderíamos chamar de literatura exigente. São obras de gêneros inclassificáveis, misto de ficção, diário, ensaio, crônica e poesia (PERRONE-MOISÉS, 2017, s/p).

Em outros casos, a crise do narrador instala-se na discussão do próprio fazer literário, mediante a suspeição e investigação do ofício do escritor, conferindo à prosa nítido aspecto de uma narrativa metaficcional. Conforme a mesma autora, esses narradores “desconfiam da literatura como instituição e repetição de fórmulas [...] desconfiam da escrita como representação” (PERRONE-MOISÉS, 2017, s/p). A tendência em imprimir na própria narrativa as mazelas do processo de escrita, seus percalços,

hesitações e motivações pode ser associada a um outro aspecto da produção contemporânea no Brasil, apontado pela pesquisadora Regina Dalcastagnè (2012) em seus estudos sobre o perfil de escritores(as) e personagens da ficção atual. O estudo, que “atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 156), publicados pelas editoras Record, Companhia das Letras e Rocco, indicou que há bastante homogeneidade no campo literário brasileiro em termos da configuração predominante tanto de quem se dedica à escrita da ficção e é publicado por grandes editoras, quanto da representação e visibilidade dada a certos personagens¹. A pesquisa também indicou a predominância de personagens escritores, fato que, segundo a autora, “reflete a tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 171). Escritores ou envolvidos em atividades de produção intelectual ou artística, esses autores e personagens são em sua maioria, homens, brancos, de classe média e moradores de centros urbanos. A predominância desses dados no campo literário brasileiro indica que a atividade de escrita e ficcionalização se vincula à predominância dessa literatura que se esmera na experimentação estrutural da linguagem e tensiona ao máximo a configuração psíquica de personagens

em crise, imprimindo, por vezes, um alto nível de intelectualização, erudição e, não raro, inserções teóricas na urdidura dos romances, como é o caso da narrativa de Wesley Peres. No romance sob análise, o protagonista da obra, Felipe Werle, é um músico em plena crise existencial que dá início ao processo de escrita de sua biografia, o que confere à narrativa um nítido caráter intimista, psicológico e confessional, de modo que os traços dessa literatura contemporânea, meta-ficcional e, sobretudo, exigente, na qual a discussão do fazer literário compõe um dos aspectos da própria trama, são facilmente detectados:

Como de fato não consigo compor mesmo, e vou abandonar a música, rascunho dois livros. *O livro de W.*, que transcrevi o que dele já fiz acima e *As pequenas mortes*, cuja transcrição interrompi para transcrever o que já tenho de *O livro de W. As pequenas mortes* tem como tema a equação supracitada. E também trata de Césio, de Câncer, de Pai, de Mãe, de Goiânia parará-parará (PERES, 2013, p. 81).

De maneira paulatina e fragmentada, os dados biográficos do protagonista que também é escritor e “faz literatura” vão sendo pulverizados no curso da narrativa: “Goiânia, 1987, eu Felipe Werle, 12 anos e a certeza de que tenho câncer” (PERES, 2013, p. 10), revelando ao leitor um músico esgotado em seu prazer pela música e descontente com o seu ofício, dotado ainda de algumas obsessões, sendo o câncer apenas uma delas, a mais devastadora, talvez:

Agora tenho 33 anos, já devo ter feito cada exame que pode, hipoteticamente, diagnosticar algum tipo de câncer, cerca de quarenta vezes [...] converso com o Google o tempo livre, a fim de saber que novos exames há no mercado (PERES, 2013, p. 12).

Entre lampejos biográficos que denunciam o torvelinho existencial sofrido pelo personagem, denota-se logo no início da narrativa a constatação de um corpo que sofre na carne as consequências de suas obsessões, pois:

O pior de fazer tantos exames: a invasão do corpo. Tenho horror a máquinas chafurdando o interior do meu corpo, bisbilhotando as minhas vísceras, sem encontrar vestígios do câncer que está lá, desencadeado pelo Césio, mas redigido em minhas escrituras carnaís (PERES, 2013, p. 14).

Num constante exercício de desconfiança da própria literatura, o protagonista se põe a contar sua própria história, quando então, aproveitando-se do vasto território da escrita, faz considerações nada ortodoxas sobre a própria literatura, razão pela qual, em virtude dessa singularidade contida na obra, já se afirmou que:

[...] extremamente metalinguístico, o livro não possui exatamente um enredo, é mais uma longa divagação, uma forma do narrador/personagem/escritor do livro dentro do livro expurgar seus demônios (SINAY, 2013, s/p).

Essa literatura produzida como ato extremoso e urgente nada ou pouco pode fazer para amenizar a angústia daquele que escreve e, escrevendo, entrega-se a

um relato labiríntico e explosivo de seu próprio apocalipse:

Escrevo para mim, mesmo como se escrevesse para alguém. Como sou músico, não me interessa por meta porra linguagem, escrever para mim mesmo como se escrevesse para alguém é como um modo de dar pele à minha carne viva, de dar um corpo às minhas vísceras que parecem carecer de energia para me pôr de pé (PERES, 2013, p. 56).

Como numa sucessão de crises que migram de uma instância à outra, o caos do qual é acometido o personagem transfere-se ao próprio ato de escrever, numa última tentativa de manter-se vivo: “Escrevo isso para continuar vivo, enquanto escrevo, vivo, então não parar, não parar, apenas o ato, a porra do ato” (PERES, 2013, p. 55). De fato, a “porra do ato” enquanto ofício de uma estética pouco interessa ao personagem/narrador/escritor, pois não procura ele envaidecer-se com a literatura, mas sobreviver às custas dela. Escreve por medo, aflição, desespero, o que muito lembra as confissões da escultora franco-americana Louise Bourgeois², para a qual “você pode aguentar qualquer coisa, desde que a ponha no papel” (BOURGEOIS, 2004, p. 49). É por isso ou para isso que Felipe Werle escreve: para suportar seu próprio tormento.

Oscilando no temperamento descomedido do protagonista a literatura é esse vazio que vem juntar-se a um vazio maior, qual seja, o do próprio homem, o que fica claro na escrita do personagem que, em tom filosófico proclama: “Que

a literatura se organize em torno dos vazios do homem” (PERES, 2013, p. 34), ou ainda como numa simbiose de vazios espelhados na qual “[...] o texto frequente os vazios do leitor e tenha seus vazios frequentados pelos vazios do leitor (PERES, 2013, p. 34). No máximo, a literatura surge como uma ferramenta de uso próprio, um exercício de estar sozinho e fazer-se solitário e por que não um repositório metafísico onde nele possa o personagem depositar sua crise, suas obsessões, seu corpo invadido, enfim, o caos em que ele está, o caos que, na realidade, ele é: “Escrevo para ninguém, para mim mesmo, para tentar organizar o caos. Eu sou ou estou o caos” (PERES, 2013, p. 55).

É desse ímpio, manifestamente destituído de qualquer talento literário ou outro afeto pelo ato da escrita que a torne monumental ou nobre que o personagem finaliza, proclamando aquilo que pode escrever, ou seja, tudo aquilo que pode ser encontrado nos limites do bem entender com o incompreendido: “Posso escrever o que bem entender, e o que não entender, posso escrever incompreensões” (PERES, 2013, p. 93).

Como num movimento pendular de justificativas pessoais, o personagem busca trazer ao leitor elementos de convicção que fundamentem a escolha ou talvez a troca da música pela literatura, ao argumentar que, a exemplo do que se sabe a respeito da biografia de Georges Bataille³, o personagem também come-

çou a escrever em virtude de ter dado início ao seu processo psicanalítico, ou seja, a literatura como um incidente e, por que não, um tratamento:

Escreve porque começou a fazer análise. Começou a fazer análise para descobrir que é músico e só. E agora escreve porque a análise o perturba, deslocando-o para o começo ou o fim de alguma coisa (PERES, 2013, p. 103).

A literatura brasileira contemporânea também comporta uma espécie de classificação dicotômica, segunda a qual, de um lado despontam obras que retomam às clássicas formas do realismo, cujo enredo emerge da confluência de aspectos históricos e sociais que, na contemporaneidade, vêm à tona sob o inchaço dos contornos de uma realidade cada vez mais crua, insana e niilista, culminando numa estética literária a que denominam neorrealismo ou hiper-realismo. De outro lado, temos aquelas obras que evocam e lidam com universos mais intimistas, talhados por nuances do sensível e do pessoal, ou seja, narrativas que apostam em relatos voltados para pequenas histórias que contam a saga cotidiana e introspectiva de um homem só.

Soma-se a essa polarização estilística uma outra vertente literária, à qual *As pequenas mortes* se filia de modo mais evidente, de contornos ainda mais específicos, quais sejam daqueles escritores “[...] que enveredam por experiências de linguagem e estilo (os “chatos e herméti-

cos”) (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15) cuja produção literária Perrone-Moisés cataloga como “exigente”, pois trata-se de obras que “não dão moleza ao leitor” (PERRONE-MOISÉS, 2015, s/p). Se cruzamos essas reflexões com os levantamentos estatísticos de Dalcastagnè (2012) poderíamos hipoteticamente dizer que a suposta chatice reside na homogeneidade da representação e na insistência na abordagem de problemas decorrentes da fragmentação subjetiva, das obsessões, da permanência da representação dos mesmos extratos sociais. Por outro lado, esse “mapa de ausências” cartografado pela pesquisadora não anula a maestria com que algumas narrativas contemporâneas têm sido materializadas, como é o caso do romance em análise. Ao colocar em evidência o maior desastre radioativo do país, o acidente com cápsula de Césio 137 ocorrido em 1987, inscreve a tragédia coletiva na tragédia individual, propiciando, ao lado dos dramas de seu protagonista, todo um trauma coletivo nunca resolvido na sociedade goiana.

Retomando assim a tese de Perrone-Moisés suscitada nos parágrafos iniciais, pode-se perceber, sem maiores esforços, a recorrência na prosa contemporânea de Wesley Peres, de uma daquelas grandes tendências da literatura dos nossos dias que a tornam “exigente”, isto é, sua “desconfiança”, aqui compreendida na dúvida de que a linguagem seja capaz de representar a realidade e representando-a

na materialidade do discurso literário venha ao socorro do homem que, a exemplo de Felipe Werle, escreve para si mesmo, pois assim como outros de seu tempo

[...] desconfiam do sujeito como “eu”, do narrador, da narrativa das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a verdade (PERRONE-MOISÉS, 2015, s/p).

Mas é dessa ânsia de descontentamento, desconfiança e incompletude, pois “vive-se aos fragmentos” (PERES, 2013, p. 40), que a literatura surge como uma espécie de último território a ser percorrido pelo personagem que, mesmo desacreditado e hesitante escreve seu diário íntimo, no qual seu relato maior traz à tona a figura de seu próprio corpo acometido de câncer, sexo e morte. Na realidade, há tempos o corpo tem sido a tônica de diversas linhas de investigação, especialmente após o advento da modernidade, podendo-se afirmar a existência de uma variada e profícua gama de estudos que o tem como objeto, o que confere ao seu estudo uma pluralidade de saberes que resultam em uma verdadeira epistemologia do corpo.

Discurso da carne: a representação literária do corpo

Em um exercício que vai do esforço da memória aos devaneios do imaginário, é possível pensar numa história do corpo

quando pensamos na história do próprio ser humano, mesmo porque este nunca existiu sem um corpo que, além dos membros, conferisse-lhe um rosto. Homens e mulheres antes de tudo são e sempre foram um corpo, o que confere a esta materialidade corporal um caráter antropológico, sociológico e ontológico e não apenas uma configuração anátomo-fisiológica.

Tais considerações preliminares deixam evidentes dois pontos cruciais, quais sejam: primeiro, seres humanos não existiriam sem um corpo que lhe conferisse a própria condição humana e, segundo: sensível a esse corpo, o indivíduo passou a representá-lo a partir do simbólico, projetando-o em pensamento, subjetividade e imaginação, uma vez que:

O corpo é um tema particularmente propício a uma análise antropológica, porquanto pertence de pleno direito à estirpe identificadora do homem. Sem o corpo, que lhe dá um rosto, o homem não existiria. Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna. A existência do homem é corporal (LE BRETON, 2016, s/p).

Dizer da representação simbólica do corpo é o mesmo que afirmar a existência de uma linguagem ou, melhor dizendo, “linguagens” que traduzem o anseio humano sobre a configuração de algo que ele próprio é e com ele se confunde: seu corpo. Mais do que uma realidade apreendida em si, o corpo é, sobretudo, uma construção simbólica, cultural e social e, ao contrário do que se pensa,

está mais íntimo do inapreensível do que daquilo que o evidencia em sua fisicalidade: “Ele nunca é um dado indiscutível, mas o efeito de uma construção social e cultural” (LE BRETON, 2016, p. 15-16).

Na esteira desse contexto, a literatura surge como uma, dentre tantas outras instâncias de linguagem capaz de se entregar a esse exercício de apreensão estética do corpo, ofício esse que tem na narrativa, em especial na prosa literária, um campo largo e fecundo. No romance *As pequenas Mortes*, o corpo surge individualizado, ou seja, como um verdadeiro “[...] recinto do sujeito, o lugar de seu limite e de sua liberdade, o objeto privilegiado de uma fabricação e de uma vontade de domínio” (LE BRETON, 2016, p. 16), e por isso mesmo, realiza essa apreensão estética via linguagem.

É no fio da narrativa que o corpo do personagem protagonista converge nesse “objeto privilegiado”, fabricado a partir de um intenso processo de subjetivação e crise pessoal, na qual o personagem se vê absorvido. Ao mesmo tempo em que pode ser percebido como “sujeito” da narrativa, encarnando-se no próprio protagonista da trama, esse corpo é também “objeto” dos relatos de Felipe Werle que, ao deflagrar o processo de escrita de sua biografia, traça a anatomia literária de seu próprio corpo. A narrativa de Wesley Peres expressa fenômeno já detectado pelos estudiosos da contemporaneidade, pois

[...] nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica misturadas (CANTON, 2009, p. 24).

Solitário, obsessivo, sozinho, desconfiado, vivendo em um quarto de hotel, inicia o processo de escrita de sua biografia: “Escrevo de dentro do meu quarto no hotel, contei que moro num hotel?” (PERES, 2013, p. 93), Felipe Werle toma seu corpo como elemento de investigação, descrição e análise, o que culmina numa narrativa metafísica, porque o corpo, como argumentamos, vai além de sua fisicalidade e como tal, inapreensível.

O corpo é audível, o corpo não precisa de entendimento, o corpo não procura nada, o corpo encontra o corpo, vive morre e nenhuma das nossas patologias metafísicas (que sejam religiões, que sejam ciências, que sejam paraísos artificiais de qualquer ordem, que sejam) pode afetá-lo a ponto de frear o seu sonho (dele corpo) de transformar suas estruturas em energia, gozo, angústia, implosão para fora, partes-entre-partes dizendo não e, com isso, gozando até a medula (PERES, 2013, p. 17).

E é ainda no âmago desse relato intimista que literatura e antropologia convergem para a construção de um corpo que nasce do vazio existencial, onde a perplexidade humana plasma diante de uma realidade árida e desesperadora, pois o personagem, num misto de desespero e desafio convoca a literatura a frequentar a esterilidade da condição humana: “Que a literatura se organize

em torno dos vazios do homem” (PERES, 2013, p. 34). Esse movimento imprescindível à construção de um corpo que surge a partir de um vazio típico da espécie humana, pois “a definição de corpo é sempre dada no vazio da definição de pessoa”, conforme afirma Le Breton (2016, p. 33). Pode-se então afirmar que a narrativa de Wesley Peres culmina na representação de um corpo isolado do mundo, cujo monólogo reproduz a clausura de um sujeito voltado para o seu próprio eu corpóreo ou, para ser mais exato, suas obsessões que, no desenrolar da trama, revelam-se em dois outros corpos: o do pai – odiado, e o das mulheres – amadas, em especial o de Ana, namorada do protagonista.

Nos últimos tempos, tenho me dedicado a três coisas, à margem o meu câncer ainda não comprovado: as mulheres, odiar meu pai, a música. Sou compositor. Venci a Bienal de Música Contemporânea, ano passado, o que me possibilitou comer mais e melhores mulheres, além de odiar o meu pai com mais intensidade. Volto a isso depois (PERES, 2013, p. 12).

Mais do que um corpo delineado em sua anatomia, a configuração do corpo que vai se desenhando no curso da prosa romanesca d’ *As pequenas mortes* resulta numa estética que oscila entre a dor e o gozo de alguém que sofre na carne a experiência do humano, pois

[...] o estudo do cotidiano centrado nos envolvimento do corpo lembra que nesta espuma dos dias o homem tece sua aventura pessoal, envelhece, ama, sente prazer ou dor, indiferença ou cólera (LE BRETON, 2016, p. 112).

Em síntese, é a história de alguém que vive e morre e durante esse percurso traz o corpo à tona como repositório de todo tipo de experiência, seja ela gozosa ou dolorosa:

Essa história é *biográfica*, é escrita do que vive e morre e goza e sustenta Felipe que se endereça à Ana, sempre em pedaços. Essa história é o relato fiel dos meus passos [...] (PERES, 2013, p. 26, grifo do autor).

Fala-se em gozo e em dor porque ambos são atributos da carne, nos dizeres de Le Breton (2016), o que expõe a dualidade sensível do corpo, território de delícias, mas também terreno do sofrimento, demarcado por um *locus* específico que a antropologia contemporânea registra, isto é, “o corpo, lugar da morte no homem” (LE BRETON, 2016, p. 99). A imagem da matéria corporal como finita ecoa no livro durante toda a narrativa, pois trata-se de um personagem paranoico quanto à morte do próprio corpo, pelo câncer: “Obcecado com a certeza de que teria câncer, de que morreria de câncer, de que já morreu de câncer” (PERES, 2013, p. 75).

Nesse aspecto da obra, acena o corpo para uma de suas particularidades, talvez a maior e mais instigante delas, a morte, isto é, a circunstância frágil e momentânea da carne, cujo perecimento culminará com sua própria extinção, fazendo do homem um ser precário, provisório e transitivo entre todas as coisas:

O que a presença do corpo denuncia, para além de qualquer reafirmação de sua existência individual, é sua fugacidade, a condição mortal, passageira do homem (RIVERA, 2014, p. 19-20).

Não obstante, enquanto a morte é uma espera no horizonte turvo do cotidiano de Felipe Werle, gasta ele suas horas projetando um movimento dialético de gozo e dor que resulta numa estética de um corpo ora saciado, ora angustiante, tormento físico, mas também psicológico que o personagem sabe e explica, ao afirmar num tom bíblico e apoteótico: “Somos todos parte de um sacrifício” (PERES, 2013, p. 47).

Doloroso e gozoso: a dor e a delícia de ser o (corpo) que é

Partimos da ideia inicial de que tanto o gozo quanto a dor são atributos da carne, o que faz com que o corpo esteja no alvo dessas duas manifestações corpóreas: a dor e a delícia de ser o corpo que se é. Nesse sentido, os estudos de Freud, já no início do século XX, apontavam para o corpo como sendo uma das grandes causas de sofrimento da humanidade. À existência transitória e precária da carne, somam-se a duas outras grandes causas do mal-estar na civilização, quais sejam: o mundo exterior e o relacionamento do sujeito com os outros homens:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: do nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com outros homens (FREUD, 2006a, p. 84-85).

O entendimento aqui firmado a respeito do gozo é oriundo dos estudos psicanalíticos, pois

[...] a psicanálise não é o mundo do ser nem das coisas, mas do desejo e do gozo, e é pelo desejo e pelo gozo que a existência humana assume o seu caráter de drama. Sem o desejo e sem o gozo, as noções de vida e de morte não teriam nenhum sentido (VALAS, 2001, p. 8).

Cumpre, no entanto, especificar que a noção de gozo extraída da psicanálise é aquela elaborada por Lacan, ao empreender a releitura ou revisão da teoria psicanalítica freudiana, haja vista que “os primeiros anos do ensino de Lacan são dedicados à releitura de Freud, conforme pontua Valas (2001, p. 26). Imperioso ainda ressaltar que não encontramos um conceito de gozo em Freud, o qual teria apenas delimitado o campo de investigação em torno dessa temática:

Raramente utilizado por Sigmund Freud, o termo gozo tornou-se um conceito nas obras de Jacques Lacan. Inicialmente ligado ao prazer sexual, o conceito de gozo implica a ideia de uma transgressão da lei: desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto, participa da perversão, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões sexuais (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 299).

Se por um lado é possível extrair da teoria da psicanálise um conceito de gozo, a partir dos estudos empreendidos por Lacan, por outro a referida teoria não se ocupou do estudo da dor, no sentido de elevá-la a uma categoria lastreada num constructo teórico. Curiosamente, no entanto, conforme ficará demonstrado, ao formular o conceito de gozo, a psicanálise encampou as manifestações de dor e sofrimento, de modo que, para fins do presente artigo o termo dor será utilizado no contexto traçado pela psicanálise, a partir da construção do próprio conceito de gozo, o qual, segundo a referida linha teórica, implica necessariamente uma dor física, carnal.

De acordo com os estudos de Rabelais (2012) a psicanálise atribuiu uma conotação particular ao termo “gozo”, o qual não pode ser entendido, a exemplo do que ocorre no senso comum, como sinônimo de simples prazer ou deleite, haja vista que o excesso de prazer é uma característica imanente ao próprio conceito psicanalítico de gozo, o que, por sua vez, acarreta no corpo um sofrimento físico indesejável,

[...] eis porque podemos conceber que o prazer seja violado em sua regra e em seu princípio, porque ele cabe ao desprazer. Não há outra coisa a dizer – não forçosamente à dor, e sim ao desprazer, que não quer dizer outra coisa senão o gozo (LACAN, 1969-70, p. 81, *apud* RABELAIS, 2012, s/p).

É ainda Rabelais (2012) que ressalta o surgimento da pulsão de morte nesse

campo do gozo no qual o sofrimento surge como consequência do excesso do sujeito que violando o princípio do prazer busca inconscientemente sua satisfação pelo gozo:

Neste campo estão incluídas as manifestações de dor e sofrimento bem como os fenômenos de repetição que foram referidos por Freud à pulsão da morte (VALAS, 2001, p. 7, *apud* RABELAIS, 2012, s/p).

Tal explanação deixa evidente a imprescindibilidade do corpo enquanto território de manifestação do gozo, cujo conceito psicanalítico é caracterizado pelo excesso, pela violação do princípio de prazer, o que culmina necessariamente na dor física, no sofrimento corporal.

Ressonâncias de toda essa construção teórica em torno do gozo, em cujo conceito psicanalítico está subjacente a dor, reverberam n' *As pequenas mortes*, na medida em que Felipe Werle tece seu diário íntimo partindo de sua obsessão pela morte, pelo câncer e pelo sexo, espécie de tríptico temático no qual se sustenta o enredo e que encontra no corpo do protagonista seu ponto de convergência e ebulição pois “o corpo administra-se em pequenas mortes” (PERES, 2013, p. 47), isto é, numa sucessão de gozos e dores, nos quais cada uma das obsessões são cultivadas em abundância, ou seja, para além do princípio do prazer, o que culmina numa estética gozosa e dolorosa da carne que mina e prolifera durante todo o curso da narrativa literária.

Partindo desse contexto, em uma das passagens mais ilustrativas da obra Felipe Werle descreve uma cena de sexo com Camila, que geme e morde a mão (“até sangrar”) tendo o resto do corpo convulsionado pela imensa dor causada pela penetração de seu parceiro que nela entra e dela sai com violência. Simultaneamente, Felipe Werle pensa no câncer, que além de apodrecê-lo toma a forma de um cão a lambê-los “cu adentro” para depois morder suas vísceras antes de abocanhá-las e, por final, engoli-las antes de vomitá-las, sendo que toda essa sucessão perturbadora de afetos e imagens contribuem e culminam para o gozo de todo o corpo, no corpo do personagem, o que não pode ser entendido como simples prazer físico ou volúpia, haja vista que a sensação final é de vida, mas sobretudo de morte, isto é, de dor e sofrimento.

Uma imensa dor que lhe convulsiona o corpo. Camila geme, morde a mão até sangrar, “você pode fazer comigo o que você quiser”, diz enquanto eu entro e saio com violência, com ódio, e penso no câncer que certamente está a putrefar-nos, a foder-nos os dois cu-adentro, um cão cu-adentro, lambendo nossas vísceras antes de mordiscá-las, mordiscando-as antes de mordê-las, mordendo-as antes de engoli-las, engolindo-as antes de vomitá-las [...] e me faz gozar com todo o corpo, algo como morrer ou nascer [...]. (PERES, 2013, p. 22).

A descrição da transa entre Felipe e Camila deixa claro o comportamento transgressor do personagem na busca

pelo gozo de todo o corpo. A narrativa do ato sexual deixa ainda evidente que se trata de uma experiência que vai além de uma volúpia, pois a exemplo de um pêndulo que se movimenta na lentidão quase inapreensível de duas extremidades, denota-se a pulsão do protagonista pela vida e pela morte, ou seja, ao lado do instinto de preservação da vida labora um outro em sentido contrário que busca a recondução da matéria em seu estado inorgânico. Surge aqui a vida, arena onde Eros e Tânatos travam uma luta épica e cotidiana que Freud teorizou a partir de seus estudos sobre aquilo que denominou de “pulsão de morte”:

Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que, ao lado do instinto para preservar a substância viva e para reuni-la em unidades cada vez maiores, deveria haver outro instinto, contrário àquele, buscando dissolver essas unidades e conduzi-las de volta a seu estado primeiro e inorgânico. Isso equivaleria a dizer que, assim como Eros, existia também um instinto de morte (FREUD, 2006b, p. 122).

Como num jogo de espelhos, a teoria freudiana que tanto se valeu das tradições mitológica e literária para ilustrar a estrutura da psique humana, é agora revelada num romance contemporâneo exigente, no qual a história de um único homem reconstitui a história universal de todos os outros homens, na medida em que a saga existencial de Felipe Werle, em última análise, retrata de forma metonímica esse instinto de construção e

destruição da vida que Freud equiparou ao próprio processo de evolução da civilização, quando pontuou as causas de seu mal-estar, já no início do século passado:

Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar uma luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida. É essa batalha de gigantes que nossas babás tentam apaziguar com sua cantiga de ninar sobre o céu (FREUD, 2006a, p. 126).

Vida e morte se entrecruzam nessa busca do protagonista que vai além do princípio do prazer, violando-o, pois Camila, num ato insano de canibalismo primitivo, morde sua própria mão até sangrar, enquanto seu corpo convulsiona-se em razão das estocadas de Felipe Werle que, de dentro dela – Camila, entra e sai com violência, acionando um cão a lambê-los cu a dentro, bicho-fera que ainda presta-se a mordiscar-lhes as vísceras já apodrecidas pelo câncer. Não fosse a psicanálise, seríamos induzidos a crer que o caráter desagradável dessa experiência não serviria à “brincadeira” a que se destina (o sexo), isto é:

[...] pode-se também observar que a natureza desagradável de uma experiência nem sempre a torna inapropriada para a brincadeira (FREUD, 2006b, p. 27).

De todo esse contexto, emerge um narrador cuja procura, já sabemos, é

pelo gozo, o qual, por outro lado, só é possível na pessoa do outro – Camila. Para a psicanálise, essa busca do/no “Outro” configura, em última instância, um vazio existencial, um sentimento de descontinuidade cíclico que, apesar do sofrimento incutido naquele que busca, jamais anula, em absoluto, a busca pelo gozo:

Lacan estabelece então uma distinção essencial entre o prazer e o gozo, residindo este na tentativa permanente de ultrapassar os limites do princípio de prazer. Esse movimento ligado à busca da coisa perdida que falta no lugar do Outro, é causa de sofrimento: mas tal sofrimento nunca erradica por completo a busca do gozo (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 300).

Para personagens como Felipe Werle, cujo perfil é nitidamente marcado por uma linha sinuosa na qual elementos da psicanálise podem ser evocados e evidenciados, a busca pelo gozo passa necessariamente pela busca do corpo do outro, no qual todo excesso será cometido, confissão essa feita pelo próprio protagonista, pois é ele mesmo que relata o que basta para aquilo que ele procura: “Para homens como eu, bastam bundas e peitos e o entre as pernas das mulheres” (PERES, 2013, p. 13). É justamente esse gosto pelo excesso, traço lacaniano do conceito de gozo, que leva o personagem às sessões de análise: “Faço análise há bem uns sete anos” (PERES, 2013, p. 55), nas quais passa ele a relatar suas obsessões em torno do próprio corpo,

o qual acredita estar acometido pelo câncer, bem como em torno do corpo do outro, especialmente pelo corpo de Ana, estuário de todo tipo de excesso em nome do qual um gozo físico e sexual pode ser praticado e, como tal, sofrido:

No fim, vou ao analista para descobrir o que sempre soube: o meu gosto por excessos, pela tinta negra da melancolia, pelo pesadelo azul de pensar na morte mesmo quando dentro de Ana, mesmo quando ela, eu, eu, ela, dissolvidos nas pequenas mortes do corpo, sabendo que tudo é corpo e fome e vento (PERES, 2013, p. 16-17).

É fazendo uso dessa linguagem poética que o protagonista tece essa estética que nominamos gozosa e dolorosa, sendo a dor aqui um desdobramento do próprio conceito psicanalítico de gozo. É também uma estética calcada ou que, ao menos deriva do excesso, o qual tem origem nas inúmeras obsessões do protagonista que, sem resquício de pudor algum confessa: “[...] muitas obsessões, Ana Pai Césio Música no centro [...] o pai e seu corpo, suas doenças seus gozos, suas caixas de remédios” (PERES, 2013, p. 103).

A consequência não poderia ser outra, isto é, uma drástica ruptura pelo personagem de normas e tabus que cerceiam seu corpo e atingem de morte, ou melhor dizendo, de “pequenas mortes”, o corpo do protagonista que ao final desenha-se como uma constelação dessas “pequenas mortes”, culminando em espasmos de gozo e dor, resultando no êxtase da carne. Nesse particular, cumpre registrar que a

locução “pequenas mortes”, no contexto da obra, pode ser interpretada como uma tradução literal da metáfora francesa na qual se encerra o próprio conceito de orgasmo: *le petit mort*, o que, na trama, é elevado à condição de próprio título da obra, tamanha a sua importância.

Nasce então desse acúmulo de excessos, com lastro nas obsessões de Werle, um sem número de violações, o que inclui o desafio e o escárnio como consequência de um corpo que quer gozar e gozando vai além do princípio do prazer físico, o qual converte-se na própria dor pelo excesso de afetos que contém, sobretudo, os mais angustiosos. Toda essa paranoia para o narrador é necessária para que o personagem possa sobreviver e sobrevivendo, experimente as pequenas mortes de cada dia.

Werle tem certeza de que tem câncer, de que foi contaminado pelo Césio, ainda que os exames digam que não, ainda que os médicos digam que não. E ele sabe que precisa de pequenas doses de paranoia para sobreviver, que precisa de pequenas mortes pra sobreviver. Sabe ainda que as pequenas mortes se infiltram nos recônditos, e que lá podem governar mundos (PERES, 2013, p. 106).

O gozo surge então como uma espécie de governo para o caos existencial que, sabemos, vive o personagem. Ele precisa dessas doses diárias de paranoia na medida em que afirma: “A paranoia é o melhor modo de se viver nesse mundo” (PERES, 2013, p. 9). De fato, é somente recorrendo às suas paranoias que Werle

suporta esse estar no mundo, esse estar no seu mundo e como tal, diante de si e do abismo cavado na própria carne, herança de um pai odiado, insano e inacessível: “Meu pai é um louco, um louco sem vínculo com ele mesmo. Dele herdei que o meu corpo é, para mim, um abismo” (PERES, 2013, p. 95).

Assim, tanto no contexto da obra literária, quanto na concepção psicanalítica, o gozo surge como desprazer, ou seja, uma manifestação física carregada de sofrimento, justificando aqui a reiteração do trecho de uma citação maior mencionada nos parágrafos inaugurais deste tópico, no qual fica explícita a ideia de que:

Neste campo [do conceito de gozo] estão incluídas as manifestações de dor e sofrimento bem como os fenômenos de repetição que foram referidos por Freud à pulsão de morte (RABELAIS, 2012, s/p).

Conforme também anteriormente mencionado, se Freud em toda a sua extensa obra a respeito da psicanálise não laborou na construção do conceito de gozo, lançou outros argumentos fundamentais que permitiram a Lacan, num momento posterior, não só reler e revisar teoricamente aquilo que então havia sido escrito sob a epígrafe de “psicanálise”, mas expandi-la e enriquecê-la com um conceito tão fundamental como aquele de gozo. Desse modo, sabe-se que Freud, ao teorizar o que denominou de “pulsão de morte” cria o antecedente teórico e

argumentativo resgatado posteriormente por Lacan na elaboração do conceito de gozo. Antecede, porém, nos estudos de Freud a “pulsão de morte”, aquilo que o psicanalista nominou, originariamente de “compulsão de repetição” que, por sua vez, antecede o próprio princípio de prazer.

Na realidade, Freud foi obrigado a reconhecer que o aparelho psíquico é comandado por algo que vai além do princípio do prazer. Foi necessário, assim, o reconhecimento desse algo como um princípio mais potente e intenso que o prazer, espécie de “força demoníaca” que impera e impulsiona o sujeito na reiteração de comportamentos que o façam gozar, ainda que Freud não tenha utilizado esse termo no sentido que, posteriormente, Lacan o empregou, ou seja:

As manifestações de uma compulsão à repetição [...] apresentam em alto grau um caráter instintual e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de alguma “força demoníaca” em ação (FREUD, 2006b, p. 46).

Ora, tão explícito quanto à noção psicanalítica de gozo na obra *As pequenas mortes*, é a concepção relativa à “pulsão de morte”, o que provavelmente se explica pela íntima correlação dos conceitos na teoria da psicanálise, pois

[...] há na elaboração da pulsão de morte uma abordagem do gozo que Freud não conceitua, mas cujo campo é demarcado, traçando a fronteira que o coloca no mais além do princípio do prazer (RABELAIS, 2012, p. 29).

Essa busca pelo gozo e essa pulsão pela morte fazem de Felipe Werle um personagem meio freudiano, meio lacaniano que sofre no corpo, como já dito, as dores e as delícias de ser o que é, dualidade essa que permeia todo o discurso literário, num exercício repetitivo e inesgotável de narrar suas principais obsessões que encontra no corpo do próprio protagonista uma espécie de repositório definitivo para o sexo, o câncer e a morte.

Dado o caráter não linear e fragmentado da chamada “literatura exigente” à qual *As pequenas mortes* pode ser associada, as obsessões do personagem são citadas em tons aforísticos e, não raro, apartados, despontando no miolo de determinados parágrafos sem necessariamente guardar uma relação direta e temática com eles, até porque lembramos aqui a despreocupação do narrador em escrever sobre o compreensível, pois, conforme ele próprio registra: “Geralmente acho bonitas as coisas que não entendo” (PERES, 2013, p. 14).

É desse seu gosto pela estética do incompreendido que Felipe Werle passa a inventariar suas obsessões conforme o fluxo de seu inconsciente, no qual a certeza de ter contraído câncer alastra-se por toda a trama: “Desde então tenho certeza de que morrerei de câncer” (Peres, 2013, p. 09); “O câncer é o processo de morte natural do corpo” (PERES, 2013, p. 83); “Preciso voltar a fumar, o câncer é inevitável, já tenho câncer, como disse, como

digo” (PERES, 2013, p. 87); Corpo e câncer são quase sinônimos (PERES, 2013, p. 87).

A cada nova repetição em si o narrador se precipita rumo àquilo que Lacan nominou de gozo, mas que Freud, em seus estudos iniciais, identificou como o próprio prazer, uma vez que

[...] cada nova repetição parece fortalecer aquilo que buscam [...] a repetição, a reexperiência de algo idêntico, é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer (FREUD, 2006b, p. 46).

No entanto, ao que me parece, Freud já delineava em seus argumentos qual seria o resultado último pela busca desse prazer: a morte, uma vez que nas páginas finais de seu ensaio sobre o princípio de prazer concluiu categoricamente que: “O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte” (FREUD, 2006b, p. 74). As obsessões do narrador o colocam em reiteradas situações que lhe provocam a dor física, evidenciando o gozo constantemente buscado, ao mesmo tempo que dá fortes contornos à vulnerabilidade do seu corpo.

A paranoia de Felipe Werle pelo câncer é tamanha que o leva a afirmar que “toda morte natural é câncer” (PERES, 2013, p. 83). Essa obsessão, em particular, obriga-o a fazer inúmeros exames, submetendo seu corpo a invasão das máquinas que vasculham suas entranhas à procura de um tumor maligno que, na realidade, inexistente. De igual modo, a sexualidade de Felipe Werle é impulsionada por uma

libido que beira a morbidez, haja vista o alto nível de transgressão ou os contornos de violência a que ele próprio e suas parceiras se submetem durante o ato sexual: “O amor pelas destruições meticulosas. As pequenas violências. O gozo de alfinetes entrando na carne [...]” (PERES, 2013, p. 15). “Outra obsessão: o pai” (PERES, 2013, p. 105), o qual é a todo tempo odiado, pois “sempre se odeia o pai. O mundo odeia o pai” (PERES, 2013, p. 105), especialmente porque dele Felipe herdou seu corpo, esse abismo sobre o qual a vida do protagonista se precipita. Ora, toda essa sucessão de atos e repetições de comportamentos nada ortodoxos registrados pela escrita galopante de Felipe Werle refletem aquilo que Freud nominou de “pulsão de morte”, uma vez que:

[...] foi a partir da observação da compulsão à repetição que Freud pensou em teorizar aquilo a que chamou de pulsão de morte. De origem inconsciente e, portanto, difícil de controlar, essa compulsão leva o sujeito a se colocar repetidamente em situações dolorosas, réplicas de experiências antigas [...] Assim, Freud reconheceu um caráter “demoníaco” nessa compulsão à repetição [...]. (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 631).

É o sim do personagem à morte, a qual nos consome a todo tempo, instantes calculados por um relógio secreto e preciso cujos ponteiros apontam para a corrosão da carne, o fim da vida:

Morre-se a toda hora, cada uma de nossas células, secretamente, diz sim para a morte, tudo calculado, medido por um relógio não menos secreto (PERES, 2013, p. 79).

Filiado a esse comportamento de repetições, temos um narrador compulsivo que lembra o leitor a todo tempo a existência de um eu que se percebe a partir da existência de seu próprio corpo: “Eu não sou nem tenho um corpo, o corpo é que me tem, e sou um estrangeiro nele, ainda que pertencido a ele, ao corpo” (PERES, 2013, p. 59). E é tomado por esse corpo que o personagem se vê dominado ainda por uma pulsão à morte, atingindo a prosa aqui seu mais alto grau metafísico, uma vez que ao lado das pequenas mortes, o narrador faz outras considerações a respeito de Deus, um “Deusdemônio”:

O corpo sempre o pensei como desordem, que sua fala, se falasse, falaria a preexistência de um Deusdemônio. E o corpo é outra coisa, avesso à tautologia, e a qualquer desperdício lógico. O corpo arquiteta, obedece a uma inscrição silenciosa, a um palimpsesto invisível a qualquer cerebração, o corpo administra-se em pequenas mortes, abisma-se de um modo organizado, inusitadamente organizado, o seu impulso à morte, impulso metacorporal, nele, um Deus interfere (PERES, 2013, p. 46-47).

A pulsão é tamanha que o narrador se coloca numa posição de anti-Deus, ou seja, de algo ou alguém dotado de uma energia destruidora, opondo-se à concepção bíblica de que Deus seria o princípio e o fim de todas as coisas. Na concepção do protagonista Deus também é dotado de um sopro capaz insuflar a morte – pequenas mortes, em todas as coisas:

Expiro com dor e componho, isso me basta. Ou não basta, mas é o que tenho. Componho porque preciso destruir algo. Deus não é um criador, mas um destruidor. Encontrou o mundo pronto e não se cansa de destruí-lo, de insuflar-lhe pequenas mortes em tudo e em cada coisa (PERES, 2013, p. 53).

É uma percepção que caminha para uma conclusão trágica e apocalíptica da própria vida da qual nenhum homem escapa, o que não significa que está ele livre para compartilhar dessa angústia existencial, pois antes de pertencer a todos, é de cada um, em particular, na medida em que

A verdade é que todo apocalipse é pessoal. Privado. Intransferível. Cada um com sua morte, do mesmo modo que cada um com sua vida (PERES, 2013, p. 50).

A condição de homem do narrador, consciente de sua dimensão corporal, que se coloca também na condição de escritor de sua própria história, mimetiza a condição do próprio artista, resvalando em alguns aspectos que o processo de criação, em especial o literário, cujo discurso, pelo manejo habilidoso da linguagem, pode revelar o próprio inefável, o que também é pontuado pela psicanálise:

Depois de Freud, Lacan expôs como se opera o aparelhamento do gozo pela linguagem e demonstrou que é da língua que procede toda animação do gozo corporal. Indizível, inefável, o gozo pode ser assim delineado pelo discurso (VALAS, 2001, p. 8).

Se o conceito de gozo em Lacan, inicialmente, está atrelado à ideia do prazer

sexual, num segundo momento o referido conceito migra para outras esferas de significação. A linguagem passa a ser um elemento nodal na teoria lacaniana sobre o gozo, haja vista que nas palavras do teórico “Eu havia começado dizendo que *o inconsciente era estruturado como uma linguagem*” (LACAN, 2011, p. 18, grifos do autor).

Soma-se à ideia de linguagem, a necessidade de um corpo para que um novo conceito de gozo seja compreendido, pois “para gozar é preciso um corpo” (LACAN, 2011, p. 28). Na realidade, a conclusão de Lacan será no sentido de que o gozo resultará da relação desse ser falante, ou seja, de um sujeito dotado de linguagem, com seu corpo. Fora dessa contextualização, Lacan parece não visualizar outra noção de gozo, quando afirma pontualmente que:

Ninguém parece ter percebido que a questão está no nível da dimensão inteira do gozo, ou seja, da relação do ser falante com seu corpo, pois não há outra dimensão possível do gozo (LACAN, 2011, p. 59).

Essa relação corpo/linguagem que passa a definir o conceito de gozo no pensamento de Lacan acaba por definir o próprio homem, por mais estranha e improvável que possa parecer, pois

[...] posso dizer que, muito provavelmente, é uma relação completamente anômala e bizarra com seu próprio gozo que especifica essa espécie animal (LACAN, 2011, p. 67).

Se por um lado Felipe Werle traz em sua narrativa traços da libido, do

princípio de prazer e da pulsão de morte freudianas, por outra, poetiza a teoria lacaniana do gozo em seu diário, a partir do momento em que, num único parágrafo é como se condensasse as ideias de Lacan sobre os excessos do/no corpo e a linguagem, enfim, sobre o próprio conceito de gozo:

É possível que me compreendam, desde que possuam uma linguagem e um corpo [...] talvez só seja possível que me compreendam intelectualmente. Mas é uma coisa que o corpo sabe: os excessos. O homem é atração pelo excesso, e o amor é o mais delicado de nossos excessos, é a pinça com a qual degustamos as vísceras do outro (PERES, 2013, p. 20).

Com a propriedade de quem também tem toda essa percepção do corpo e da linguagem, bem como explora temáticas nitidamente psicanalíticas em sua obra escultórica, a artista plástica Loïuse Bourgeois que já esculpiu a figura do pai sendo dilacerado – *A destruição do pai*⁴, e degustado por ela e seus irmãos, numa espécie de banquete freudiano, afirma explicitamente que “ser artista envolve certo sofrimento. É por isso que os artistas se repetem – porque não têm acesso à cura” (BOURGEOIS, 2004, p. 190).

É por isso que Felipe Werle se repete, excede-se, obceca-se e goza e, gozando, sofre no cotidiano o amargo doce das pequenas mortes.

Ele, assim como todos os demais, não tem a cura.

No entanto, ainda lhes restam um corpo e uma linguagem, sem o que a

viabilidade do próprio ser humano tornar-se-ia, relativamente, impossível.

Considerações finais: basta uma linguagem (algum afeto) e um corpo

O livro *As pequenas mortes* traz uma dedicatória inusitada que, no fundo, pode ser interpretada como uma grande síntese poética daquilo que, na obra, deve ser percebido como essencial, ou seja, o livro é dedicado a todos os tipos de afeto, “sobretudo os mais perturbadores” (PERES, 2013, s/p). Mas de nada adiantariam os afetos (sobretudo os mais perturbadores), sem um corpo que os suportassem ou, nas palavras do próprio Felipe Werle: “Sem o corpo, poderíamos não ser cavalgados pelos afetos” (PERES, 2013, p. 24).

O que de fato pode ser apreendido é a representação estética de um corpo no qual cavalgam afetividades extremamente perturbadoras, haja vista que oriundas das obsessões do personagem relacionadas, principalmente, ao sexo, ao câncer e à morte, o que faz do corpo um território de excessos e, como tal, de gozo, violação que vai além do princípio do prazer para culminar em dor e sofrimento da carne. Porém, é recorrendo à linguagem, à escrita literária autobiográfica, que o personagem busca expressar todo esse relato existencial, gozoso e doloroso, por ele mesmo nomeado de apocalipse íntimo e particular.

Daí ser possível entendê-lo, desde que o leitor possua uma linguagem e um corpo.

É então na linguagem que plasma tudo aquilo que o protagonista, a partir do seu corpo e do corpo do outro, assimila como pulsão de vida e de morte, numa sucessão de comportamentos reiterados que o levam a sentir na superfície da pele e na profundidade de suas entranhas a experiência do câncer (desejado), do sexo (alucinado) e da morte (anunciada), o que em última instância pode ser entendido como uma única experiência: a do corpo que, sofrendo goza e gozando sofre.

O livro *As pequenas mortes* é isso: um tracejado bem delineado da própria condição humana. É esse o contorno do entalhe que mais se sobressai na prosa apocalíptica, por isso bíblica também, de Wesley Peres, herdeiro de um diálogo interior que rompe com o cerne de dentro para, num constante fluxo-refluxo de linguagem, jorrar sobre o leitor a gosma guardada e quente daqueles afetos roxos e amadeirados, notadamente aqueles relacionados à morte e à sexualidade do próprio corpo, bem como à pessoa amada e à figura do pai, enquanto perímetros do corpo do outro.

Um livro de nítidos contornos existenciais, mas que para discorrer da metafísica humana recorre à fisicalidade do corpo, em que tanto a vida quanto a morte avizinham-se como territórios limítrofes, onde pequenas constelações acendem e

apagam de acordo com o compasso, nem sempre ritmado, de pequenas mortes.

É um corpo, o corpo do narrador, que além de certa identidade, confere-lhe linguagem ou a necessidade de linguagem para poder contar, tecer uma narrativa, fábula contemporânea em prosa sobre a épica de um corpo ancestral, cavalo mitológico em cujo lombo, vida e morte cavalgam num galope trágico, afetuoso e perturbador.

Joyful and painful: the esthetic of the body in *As pequenas mortes* of Wesley Peres

Abstract

This article analyzes the novel *As pequenas mortes* (2013), of Wesley Peres, emphasizing the esthetic representation of the body in the narrative. Starting from considerations about the contemporary Brazilian literature, the analysis of the representation of the physical body of the character Philip Werle, addressed your existential dichotomy of a body that enjoys, but that also suffers for the same reason: it's body. The theoretical support of the concepts of joy and pain, based in the studies by researchers is dedicated to list and explain the obsessive impulses of the narrator about sex, death and cancer which make the body of the protagonist an object of analyse and description of yourself excesses, reaching in an esthetic whose plot is woven along the literary discourse, highly poetic philosophical and metafictional.

Keywords: Wesley Peres; Contemporary literature; Body; Enjoyment

Notas

- ¹ O levantamento da profissão dos autores, por exemplo, indica atividades ligadas ao meio intelectual, a maioria jornalistas e professores universitários. Os dados e porcentagens completas podem ser acessados no capítulo intitulado Um mapa de ausências (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 147-196).
- ² Louise Bourgeois é pioneira na relação arte contemporânea, corpo e erotismo. O trabalho dessa artista, nascida na França em 1911, foi profundamente marcado por sua história pessoal. Os processos de construção da obra são revelados por ela mesma, num mergulho a sua infância, quando contemplava a atividade da mãe, confeccionando tapetes, e testemunha as infidelidades conjugais do pai (CANTON, 2013, p. 44).
- ³ Segundo os estudos de Moraes (2013), “Abatido por uma forte depressão em 1928, decorrente de uma longa crise mística, ele [Bataille] só conseguiu superá-la com um auxílio de um psicanalista, que o incitou a colocar no papel as suas fantasias mórbidas. Desse modo, tornou-se o primeiro escritor francês a valer-se de um tratamento psicanalítico, que também poderíamos definir como ‘literário’, na medida em que dele resultou sua primeira ficção erótica, a *História do olho*.”
- ⁴ A respeito de sua obra – *The destruction of father* (1974), a própria Louise esclarece que: “Há uma mesa de jantar e pode-se ver que acontecem vários tipos de coisas. O pai está se pronunciando, dizendo à plateia cativa como ele é ótimo, todas as coisas maravilhosas que fez, todas as más pessoas que prendeu hoje. Mas isso acontece dia após dia. Uma espécie de ressentimento cresce nas crianças. Chegam o dia em que eles se irritam. [...] As crianças o agarram e o põem sobre a mesa. E ele se torna uma comida. Eles o dividem, o desmembram e o comem. E assim ele é liquidado [...] É uma peça muito assassina, um impulso que surge quando alguém está sob grande tensão e se volta contra aqueles que mais ama” (BOURGEOIS, 2004, p. 115-116).

Referências

- BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai – escritos e entrevistas 1924-1997*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: UERJ, 2012.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.
- LACAN, Jean Jacques. *Estou falando com as paredes: conversas na capela de Sainte-Anne*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor*, s/d. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>. Acesso em: 12 fev. 2017.
- MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- PERES, Wesley. *As pequenas mortes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- RABELAIS, Giselle Wendling. *A devastação na relação mãe e filha como efeito do gozo feminino*. 2012. 90f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SINAY, Isadora. *[Resenha]: As pequenas mortes – Wesley Peres*, s/d. Disponível em: <http://www.vortexcultural.com.br/literatura/resenha-as-pequenas-mortes-wesley-peres/>. Acesso em: 12 fev. 2017.
- VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

O inquietante freudiano em “A Amiga Genial”, de Elena Ferrante

Ailla Rakel Viegas Gonçalves*
Andrea Teresa Martins Lobato**

Resumo

A *Amiga Genial* (2015) é o primeiro romance da tetralogia napolitana, série de romances contemporâneos escritos por Elena Ferrante, autora italiana que conquistou a crítica internacional. Este artigo pretende analisar as implicações da multiplicidade e fragmentação da identidade como retratado em *A Amiga Genial* (2015), de Elena Ferrante, a partir da teoria e do conceito de “inquietante” proposto por Freud (1919). Também usamos da literatura de Agamben (2009) e Gagnebin (2014). Usamos da teoria do psicanalista Freud para conduzir um olhar diferente sobre a amizade complexa e convoluta entre Lenu e Lila, amizade esta que é a base do romance de Ferrante.

Palavras-chave: Inquietante; Freud; A amiga genial.

* Licenciada em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão. Mestranda em Letras (UEMA), na área de concentração de Teoria Literária, atuando na linha de pesquisa Literatura e Subjetividade. É, desde 2015, membro-integrante do Diretório de Pesquisa “Literatura, Linguagem e Psicanálise” (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6223919249551659), além de ter sido bolsista BIC/FAPEMA (2015-2018), desenvolvendo pesquisa na área de Literatura e Subjetividade, analisando a escrita de si e o jogo narrativo de Simone de Beauvoir. E-mail: aillaviegas@gmail.com

** Possui Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (1993). É Professora Adjunto III da Universidade Estadual do Maranhão e Professora da Universidade CEUMA. Docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, área de Concentração Teoria Literária. Tem experiência na área de Letras e Comunicação Social, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria literária, crítica e escrita. Membro/Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Linguagem e Psicanálise/Universidade Estadual do Maranhão, atuando nas linhas de pesquisa Narrativa, Linguagem e Subjetividade e Teorias Contemporâneas da Literatura. Membro/Líder do Núcleo de Pesquisa em Comunicação Social / Universidade CEUMA, atuando na linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. E-mail: aplusv13@gmail.com

Introdução

O que há em identidade pessoal que a torna um tema literário tão atraente? Por que os leitores ficam absortos em romances *coming-of-age* (transição da infância para a adolescência) que apresentam protagonistas jovens e mutáveis? Poderíamos especular que, sendo a identidade pessoal repleta de complexidade para cada um de nós na vida real, os leitores evitariam se espelhar na busca de si mesmo em algum personagem fictício. Em vez disso, os romances que exploram essa questão central de uma identidade fluida parecem consistentemente ressoar e envolver os leitores.

Ao focar essa faceta única da literatura, pode-se explorar questões inquietantes e profundas que problematizam a individualidade e a integridade da identidade literária. Esses tipos de romances absorvem nossa atenção, mas também nos deixam desconfortáveis enquanto lemos, o que nos leva a questionar como podemos ser simultaneamente atraídos e repelidos pela ficção que parece tão real. Dessa maneira, essas questões nos levam diretamente a Freud que explorou o conceito do inquietante como relacionado à literatura e à visão. Assim, este artigo pretende analisar brevemente as implicações da multiplicidade e fragmentação da identidade retratadas em *A Amiga Genial* (2015), de Elena Ferrante, a partir da teoria e do conceito de “inquietante” de Freud (1919).

Usamos da teoria do pai da psicanálise para conduzir um olhar diferente sobre a amizade complexa e mistificadora que é a base do romance de Ferrante.

O texto de Elena Ferrante remete-nos à teoria freudiana para problematizar o conceito de uma identidade pessoal fixa e identificável em circunstâncias sociais restritivas. Por sua vez, esse cenário literário obriga os leitores a enfrentar seus medos e ansiedades inatos em relação ao conceito de identidade que deriva de pensamentos e emoções paradoxais que as protagonistas do romance podem despertar.

O Inquietante de Freud

De acordo com a palestra realizada por Freud em 1919, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010 [1919], p. 331). Em outras palavras, um indivíduo experimenta emoções conflitantes em relação a objetos, pessoas e situações no mundo que evocam a “inquietude”. A natureza paradoxal desse conceito provoca dissonância cognitiva e sofrimento mental no sujeito em experiência.

Freud especifica que esse processo não ocorre em resposta a qualquer objeto comum, mas tipicamente a uma ideia ou entidade que lembra o indivíduo de algo que foi experimentado durante a infância. Assim, conclui Freud que as ocorrências de sensações inquietantes são causa-

das por situações em que os elementos psíquicos reprimidos são retornados e, assim, quando o reprimido se torna não secreto, tem a aparência de algo assustadoramente inquietante e desconhecido. Na psicanálise, acredita-se que a maioria das experiências traumáticas e formativas ocorrem durante a infância, e então se repetem ao longo da vida. Sempre que um evento "se repete", nunca é reproduzido exatamente da mesma maneira, mas sempre com alguma diferença. Como resultado, experiências reprimidas desde a infância tornam-se associadas a novas experiências. Através dessa repetição-com-diferença, o novo evoca o antigo e vice-versa, fazendo com que o indivíduo mantenha sentimentos conflitantes e simultâneos de medo e familiaridade.

Uma característica importante é notada por Freud através do exame dos temas literários em E. T. A. Hoffman, a quem o psicanalista se refere como "o inigualável mestre do inquietante na literatura" (p. 350) é a proeminência do tema do "duplo":

[...] "sósia" ou "duplo", em todas as suas gradações e desenvolvimentos; isto é, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa – o que chamaríamos de telepatia –, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo [...]. (FREUD, 2010, p. 351)

Essa imagem do duplo é bastante específica e evoca a ideia de gêmeos ou duas pessoas que são física e mentalmente iguais. O romance de Elena Ferrante emprega o "duplo" de uma maneira menos literal, exemplificando a "identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu", abordando a história de duas melhores amigas, cada uma cuja identidade fica enredada na da outra. Freud finalmente descarta a noção de que cada instância do duplo é necessariamente a marca do inquietante. Mais precisamente, ele indica que o duplo remonta ao estágio mental inicial do narcisismo primário, afirmando que:

A ideia do duplo não desaparece necessariamente com esse narcisismo inicial, pois pode adquirir novo teor dos estágios de desenvolvimento posteriores da libido. No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência [*Bewußtsein*] como "consciência" [*Gewissen*] [...]. (FREUD, 2010, p. 352)

Ao final de sua palestra, Freud identifica duas descobertas importantes para esclarecer sua definição do inquietante. Em primeiro lugar, o psicanalista alinha este conceito com a teoria psicanalítica estabelecida, afirmando, assim, em segunda colocação, que o inquietante é uma experiência de sentimento ou emoção que causa uma tensão assustadora.

[...] se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. [...] Se tal for realmente a natureza secreta do inquietante [...] não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela [...] (p. 360)

A ligação entre o que foi reprimido e o que está sendo experimentado como inquietante é inteiramente psicológica e afetiva, resumida em uma palavra como "angústia". Essa angústia perpétua é uma característica fundamental que as protagonistas do romance de Ferrante experimentam. Freud ainda enfatiza que o inquietante não se aplica exclusivamente a objetos, experiências ou sentimentos, pois "uma pessoa viva é inquietante" quando "lhe atribuímos más intenções [...] de nos prejudicar [...] se realizando [...] com a ajuda de forças especiais" (p. 362). No passado, essas "forças especiais" podem ter sido interpretadas principalmente como loucura ou possessão demoníaca, mas muitas vezes parecem mais intangíveis e ambíguas na literatura moderna e contemporânea.

A Amiga Genial

O que distingue os trabalhos de Ferrante dos inúmeros romances contemporâneos de *coming-of-age* é precisamente sua representação meticulosa e honesta do desenvolvimento de uma misteriosa identidade feminina dentro de um mundo violento e patriarcal. Em *A Amiga Genial*, Elena Greco – conhecida por Lenu – narra a história de uma amizade arquetípica entre ela e sua melhor amiga, cujas identidades são inseparáveis uma da outra desde a infância, crescendo em uma Nápoles pós-guerra, na década de 1950, e, mais tarde, durante toda a vida adulta.

Este primeiro volume dos romances napolitanos, como vieram a ser conhecidos os quatro volumes da série, traça as vidas de Lenu e Raffaella – chamada por Lenu (e só por ela) de Lila – Cerullo desde a infância até a adolescência. As três sequências narram o restante de suas vidas através do misterioso desaparecimento de Lila em seus sessenta anos. Quando crianças, as duas melhores amigas parecem ser contrastes exatos uma da outra, tanto física quanto socialmente. Lenu é loira, alegre, inocente e adorada, enquanto Lila é morena, perversamente inteligente, determinada e percebida como uma ameaça por outras crianças. O traço comum que as une desde cedo é a excelência de ambas na escola; na verdade, elas são consistentemente consideradas as duas melhores

alunas de sua classe, com Lila sendo a vanguarda. Após a conclusão do ensino fundamental, Lenu tem o raro privilégio de ir para o ensino médio, enquanto a família de Lila não permite o mesmo a ela. No entanto, Lenu continua a considerar Lila uma autoridade quando se trata de assuntos acadêmicos e fica impressionada cada vez que sua amiga prova a superar autodidaticamente ao aprender as línguas italiana, latina e grega.

No prólogo do primeiro livro, quando ela descobre que sua amiga Lila desapareceu, Lenu se dedica, aos 66 anos e agora autora, dispõe-se a escrever esta série de romances para tentar refazer sua amizade. Segundo a filósofa Jeanne Marie Gagnebin,

[...] criar sentido é, portanto, manter esse mundo imediato à distância, criar entre mim e ele um intervalo que dele me afasta, me separa, me corta, mas também me permite nomeá-lo (Gagnebin, 2014, p. 25).

Além de criar sentido do desaparecimento da amiga, mantendo uma distância (na medida do possível, já que Lenu mergulha no passado e na memória para escrever uma autobiografia daquela amizade tão significativa), Lenu deve refazer sua própria identidade, da qual uma grande parte desapareceu junto com sua amiga, deve retratar seus passos, reviver sua inquietude e olhar-se no espelho, em uma tentativa de entender e encontrar Lila. Lenu deve criar sentido de seu passado e do seu laço com a enigmática Lila.

Desde a infância, a identidade de Lenu tem sido moldada e constantemente ameaçada pela de sua melhor amiga; a perda de uma significaria a perda da outra. Em vez de demonstrar a identidade fragmentada de um indivíduo, a escritora Elena Ferrante cria duas protagonistas, nenhuma das quais teria uma história sem a outra; juntando suas identidades, essencialmente fundindo-as em uma. Ferrante intencionalmente pretendia que Lenu, o caráter aparentemente mais convencional e passivo, atuasse como narrador, representando a fachada que as mulheres se sentiam pressionadas a apresentar à sociedade. Por outro lado, porque ela não está narrando, Lila permanece misteriosa, tanto para sua amiga quanto para o leitor. Seu retrato é totalmente dependente das projeções de Lenu, que podem ou não ser confiáveis.

Afinal, é para descobrir os mistérios da psique convoluta de Lila e suas motivações que facilmente tornamo-nos absortos no romance, com Lenu atuando como a única porta de entrada entre sua amiga e o leitor. A questão central em torno das motivações do comportamento misterioso de Lila, narrada por Lenu, e as maneiras como afeta outros personagens do romance, devem ser exploradas. Lila, como é retratada no romance, representa o lado cativantemente complexo, escuro e misterioso da natureza humana com o qual todos nos relacionamos, mas muitas

vezes tentamos nos esconder. Essas duas protagonistas, mais do que um contato entre si física e psicologicamente, possuem identidades que frequentemente se sobrepõem, colidem e se fundem.

Em primeiro lugar, a palavra "amigo" deve ser esclarecida, pois desempenha um papel fundamental na definição das relações entre os protagonistas e suas identidades sobrepostas. Giorgio Agamben, filósofo italiano contemporâneo, examina os usos históricos do termo em seu breve ensaio intitulado "O amigo". Uma das principais definições que Agamben empresta de Aristóteles é a do amigo como essencialmente outro eu, um "alter ego":

O amigo é, por isso, um outro si, um *heteros autos*. Na sua tradução latina — *alter ego* — esta expressão teve uma longa história, que não é aqui o lugar de reconstruir. Mas é importante notar que a formulação grega tem algo a mais do que nela compreende um ouvido moderno. Antes de tudo, o grego — como o latim — tem dois termos para dizer a alteridade: *allos* (lat. *alius*) é a alteridade genérica, *heteros* (lat. *alter*) é a alteridade como oposição entre dois, a heterogeneidade. Além disso, o latim *ego* não traduz exatamente *autos*, que significa "si mesmo". O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na "mesmidade", um tornar-se outro do mesmo. No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um *com-sentir* que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo. A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si. (AGAMBEN, 2009, p. 89-90)

Agamben aponta a natureza da identidade de alguém como sendo constantemente moldada por um amigo próximo e vice-versa. Essa é exatamente a simbiose com a qual Lenu e Lila cresceram, na qual as interações entre si afetam e moldam internamente e reciprocamente. Assim como o inquietante é composto em partes iguais de familiaridade e alteridade, o mesmo ocorre com o conceito de um alter ego. Ao aplicar essa compreensão da amizade como uma porta de entrada para analisar a de Lenu e a de Lila, fica claro que suas identidades podem não apenas ser afetadas umas pelas outras, mas como, também, cada uma delas depende em grande parte da outra.

Fisicamente, Lenu e Lila não poderiam ser mais diferentes, uma situação em contraste com a ideia original do duplo como duas entidades que são fisicamente iguais. Lenu descreve-se em tenra idade como uma menina feliz e simpática, com características de luz:

Eu era uma menina de caracóis louros, bonitinha, feliz de me exibir, mas não insolente, e transmitia uma impressão de delicadeza que enternecia. (FERRANTE, 2011, p. 40)

Ela é doce, inocente, bem quista pelos seus colegas e bem-sucedida na escola, embora sempre segundo a sua melhor amiga. Por outro lado,

O caso de Lila era diferente. [...] Lila era demais para qualquer um. [...] Sua rapidez mental lembrava o sibilo, o bote, a mordida letal. [...] Estava sempre desgrenhada, suja, com cascas de ferida nos joelhos e cotovelos que nunca saravam. Os olhos grandes e vivíssimos sabiam se transformar em fissuras atrás das quais, antes de qualquer resposta brilhante, havia um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano. (Ibid, p. 40-41)

O retrato de Lenu de sua amiga como algo *inquietante* começa muito cedo no romance, particularmente com essa descrição de suas extraordinárias habilidades mentais emparelhadas com sua falta de preocupação pela aprovação dos outros. Enquanto Lenu adora ser amada por seus professores e colegas, Lila não demonstra nenhum desejo de se encaixar. De fato, desde o começo, a narração de Lenu é repleta de linguagem emocionalmente carregada e explicitamente descritiva, particularmente em relação à sua amiga. A escolha de palavras como "letal" e "talvez nem humano" adiciona um aspecto ameaçador ao poder distintivo de inteligência de Lila. Em outra entrada do capítulo, ela é descrita como "terrível e fulgurante" (Ibid, p. 39). Através de sua narração, Lenu retrata Lila como o inquietante "alter" de seu próprio "ego".

Bonecas, cores e espelhamento

Dado que o romance começa quando as duas meninas têm cerca de dez anos, pode-se imaginar suas bonecas

como essencialmente os "duplos" com os quais cresceram, a garantia de sobrevivência, como Freud descreveria (FREUD, 2010, p. 352), ou os símbolos de seu narcisismo primário. Além de atuar como *fio condutor* em toda a série de romances, neste primeiro, as bonecas, que espelham cada uma delas respectivamente, marcam um importante paradigma do relacionamento de Lenu e Lila. Não é por acaso que as bonecas das meninas se assemelham aos seus retratos no início do romance. Como Lenu lembra, sua boneca, chamada Tina, "[...] usava um vestidinho azul que minha mãe costurara num raro momento feliz e era linda" (FERRANTE, 2015, p. 22), enquanto Nu, a boneca de Lila "tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serragem, e me parecia feia e suja" (Ibid, p. 22). O contraste entre as aparências das protagonistas é enfatizado através de suas bonecas: Lenu é angelical enquanto Lila é profundamente empobrecida e muito menos agradável aos olhos.

Um dia, antes de começarem a conversar, simplesmente brincando no pátio, Lila joga a boneca de Lenu pela janela de um porão escuro, sujo e assustador, adjacente à casa de dom Achille, o vizinho que é tido como o monstro de sua infância. Lenu sente uma quantidade imensa de dor, como afirma,

Para mim a boneca tinha vida [...]. Experimentava uma dor violentíssima, mas sentia que pior ainda teria sido brigar com ela [Lila]. Estava como estrangulada entre dois sofrimentos, um já em ato, a perda da boneca, e outro possível, a perda de Lila. (Ibid, p. 47)

Em uma de suas primeiras interações, a identidade infantil de Lenu já se sente ameaçada pelo pensamento de perder Lila, e ela, portanto, deixa de lado seus próprios sentimentos para imitar a ação jogando a boneca de Lila também.

“O que você fizer, eu também faço”, declarei logo em voz alta [...] (Ibid, p. 48)

Lila evidentemente tem um poder que lhe dá controle sobre Lenu e, embora ela geralmente não seja bem recebida pelos outros, à medida que o romance avança, torna-se evidente que as pessoas mais próximas a ela sucumbem tanto por familiaridade quanto por medo, fazendo dela o epítome do inquietante.

Enquanto as duas garotas, por iniciativa de Lila, subiam os degraus para bater na porta de dom Achille para pedir suas bonecas de volta, Lenu comenta que “para segui-la eu precisava deixar o azulado do pátio e entrar no escuro do portão [...]” (Ibid, p. 20). Para estabelecer sua amizade, Lenu literalmente se afasta da luz, do azulado, a cor segura e familiar que tem sido até então associada a ela, para seguir Lila na escuridão. A interação entre a luz e a escuridão é de interesse pungente em todos os roman-

ces, pois sua distinção torna-se menos intensa do que aparece aqui no começo. No entanto, o significado de Lenu seguir Lila para a escuridão nesta cena inicial, que ela assinala como o início de sua amizade, é simbólico por algumas razões. Por um lado, associa Lila a dom Achille, aproximando-a do reino de alguém que é ameaçador e certamente misterioso. Também estabelece o precedente para sua amizade, na qual Lila lidera e Lenu se sente obrigada a imitá-la, como seu duplo inquietante.

Considerações Finais

O desenvolvimento de Lila é muito parecido com o **inquietante** no modo como ela negocia sua identidade constantemente, alternando entre a afirmação de si mesma como ela é atualmente, e o apagamento desse eu a fim de criar uma nova versão ou um duplo. Esse vai-e-vem é em grande parte devido ao desamparo de sua posição social, como uma jovem mulher de uma família pobre, e faz com que ela apareça ao mesmo tempo familiar e desconhecida - misteriosa - para sua melhor amiga, família e conhecidos, como para nós, leitores. Notamos algo sobrenatural, grande e ameaçador nela, enquanto ao mesmo tempo a reconhecemos como uma jovem que está fazendo o melhor possível para lidar com as reviravoltas da vida. Enquanto a narração de Lenu é parcialmente responsável pela

construção da imagem misteriosa de sua amiga, a personagem de Lila tem uma qualidade única que permite a ela incorporar de forma notável o inquietante.

É precisamente o inquietante, o estranhamente familiar, atraente e repulsivo, que constitui seu apelo para os leitores e a constrói como o personagem mais intrigante do romance. A personagem certamente surge como a mais complexa das duas melhores amigas, com Lenu recuando para o pano de fundo, apesar de ser a narradora da história. Ainda assim, essa dinâmica entre as duas e suas identidades sobrepostas permite que Lila pareça não apenas não convencional e interessante, mas, em última instância, misteriosa.

No romance de Ferrante, no entanto, Lila não é apenas não convencional, mas ela tem um relacionamento profundamente entrelaçado com Lenu que evoca características inusitadas, ou seja, uma complexidade cativante e uma intimidade inata. Aparentemente, elas são opostas: uma é morena e a outra é loira, uma é cruel e a outra é doce - mas em algum lugar entre a narração de Lenu e o comportamento enigmático de Lila, suas identidades ficam profundamente enredadas. Esse colapso das fronteiras traz a inquietação para os leitores, que se sentem inquietos e incapazes de decifrar claramente a posição de Lila na amizade.

Sentimentos inquietantes são, por fim, experimentados em dois níveis neste

romance: tanto pelos próprios personagens quanto pelos leitores. O texto de Ferrante remete-nos à teoria freudiana para problematizar o conceito de uma identidade pessoal fixa e identificável em circunstâncias sociais restritivas. Por sua vez, esse cenário literário obriga os leitores a encarar seus medos e ansiedades inatas em relação ao conceito de identidade que deriva de pensamentos e emoções paradoxais que as protagonistas do romance podem despertar.

O inquietante é não termos certeza das intenções de Lila durante a maior parte do romance, e a maioria das interpretações sobre as ações da amiga vêm de Lenu, nossa narradora, que é parcial em seu próprio estilo e está escrevendo o romance retrospectivamente muitos anos após os eventos. Essa situação nos leva a confundir a personalidade complexa de Lila e sua verdadeira natureza.

O relacionamento de Lenu e Lila também espelha um medo inato ao qual os leitores podem se relacionar profundamente. Esse é precisamente o medo da perda de identidade nas mãos de outros que moldam nosso crescimento como indivíduos. O texto de Ferrante apresenta protagonistas notavelmente identificáveis, nossos olhos se abrem para o reflexo de nossas próprias identidades inquietantes - familiares, mas mutáveis, indefinidas e, de fato, misteriosas.

The Freudian unfamiliar in “A Amiga Genial”, by Elena Ferrante

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

Abstract

My Brilliant Friend (2015) is the first novel of the Neapolitan tetralogy, a series of contemporary novels written by Elena Ferrante, Italian author who won international criticism. This article aims to analyze the implications of the multiplicity and fragmentation of identity as portrayed in *My Brilliant Friend* (2015), by Elena Ferrante, based on the theory and the concept of “the uncanny” proposed by Freud (1919). We also use the literature by Agamben (2009) and Gagnebin (2014). We use the psychoanalyst’s theory to conduct a different look at the complex and convoluted friendship between Lenu and Lila, a friendship that is the basis of Ferrante’s novel.

Keywords: Uncanny; Freud; *My Brilliant Friend*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O amigo**. In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Argos: Chapecó, 2009.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. trad. Maurício Santana Dias. 1ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FREUD, Sigmund. **O inquietante (1919)**. In: Obras completas volume 14: história de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Os espelhos na literatura: a (des)construção intertextual

Ivania Campigotto Aquino*

Gilmar Azevedo**

Resumo

Este artigo reflete sobre a recriação textual como apropriação e/ou (re)construção de formas e temas de outras obras para a composição de outro texto na relação texto-base (primitivo) e texto parodiado ou parafraseado (derivados) e nisso a demarcação das fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Segue-se a linha da literatura comparada onde o texto pode ser produzido a partir do diálogo, do hibridismo, de trocas e de retomadas em que a máscara investe na duplicidade no plano do conteúdo e na percepção e significação no plano da interlocução do discurso. Igualmente, serve-se da Semiótica no sentido de que no signo o antecedente-expressão mostra-se no corpo-objeto ou no corpo-sujeito no ato do destruir para (re) construir, de reler para reescrever ao usar o duplo na linguagem e no sentido nas teses da máscara em Josef; dos espelhos em Eco; do “empoderamento” em Foucault, da desconstrução em Culler, da carnavalização em Kristeva e da recriação intertextual em Sant’Anna, Dixon e Weschelfelder. E isso aplicado nos contos de Ovídio (A beleza de Narciso) como texto primitivo para a paródia de Machado de Assis (O espelho) e este em diálogo parafrásico com *O espelho*, de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Recriação intertextual; Literatura comparada; Semiótica.

A recriação intertextual

"Palavra – falada na tribuna é prodigiosa, é criadora, mas é o monólogo; escrita no livro é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas é ainda o monólogo; esculpida no jornal é prodigiosa e criadora, mas não é o monólogo, é discussão."

Machado de Assis

* Possui graduação em Curso de Letras pela Universidade de Passo Fundo, mestrado em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pós-doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professora Titular III da Universidade de Passo Fundo, atuando no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras, e professora efetivo da rede municipal de ensino de Passo Fundo, atuando na Secretaria Municipal de Educação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, crítica literária, romance, história e leitura. E-mail: ivaniacampigotto@gmail.com

** Professor Assistente da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/K4774557Z4>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7908-0407>; E-mail: gilmarazevedopf@gmail.com

Muitos autores como Machado de Assis e João Guimarães Rosa seguiram o princípio de que é preciso buscar a especiaria alheia para construir seu texto, “pegando emprestado” alguma coisa dos antigos no seu texto “moderno”. Assim, tem-se um processo intertextual onde há a apropriação de formas e temas de outras obras para a composição da sua, estabelecendo ordem entre o texto recriado com o primitivo (antecessor): é a ordem intertextual. É um diálogo que o autor faz com outros textos que antecedem o seu. É um jogo de vozes em que a paródia, por exemplo, subverte, nega, modifica, assimila, prolonga, inverte ou diminui o texto que lhe foi de base para recriar um outro texto, o seu, em grau de parentesco. O texto recriado revela o texto-base e o transforma em novo, marcado, porém, pela diferença mesmo que haja, também, entre eles o comum, a semelhança.

Entre os vários recursos intertextuais está a *paródia* que inverte o texto, estabelecendo entre ambos, o texto-base e o parodiado, ironia e crítica. Em Machado de Assis, conforme observa Eládio Wescenfelter (2000, p.11), em sua “vertente parodística, opera inversões em três direções: do sagrado ao profano, do clássico ao moderno, do filosófico ao literário”.

Paródia vem do grego para-ode (ode que perverte o sentido de outra ode). A pesquisadora búlgara Julia Kristeva observa que

Todo o texto se constrói como um mosaico de citações; todo o texto é absorção e transformação de textos: ele é uma escritura – réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s) (KRISTEVA *apud* WESCENFELDER, p. 13).

A paródia, segundo Eládio (2000), não é somente uma réplica de outro texto e sim uma continuidade que contesta, inverte, prolonga e transforma o sentido e a estrutura dos textos-base. Tendo como princípio o estudo comparativista da literatura, o texto pode ser produzido a partir do diálogo, de trocas, de retomadas, onde dialoga com outros anteriores ou contemporâneos a ele nascendo daí um texto literário de outro também literário, consolidando no escritor o ato de reescrever, não se importando – assim - com a originalidade, simplesmente.

Em sendo assim, conforme Affonso Romano de Sant’Anna (1991, p. 31),

[...] o texto parodístico faz exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.

O texto parodiado pode revelar o que o texto-base deixou de dizer. No texto recriado pode haver palavras do outro texto usadas para expressar suas próprias ideias, apropriando-se delas, portanto. A paródia, também, pode ser uma repetição que marca criticamente a diferença em vez da semelhança, fazendo um jogo irônico com inversões

múltiplas. É, segundo Linda Hutcheon, “abertamente híbrida e de voz dupla”. (HUTCHEON *apud* WESCENFELDER, p. 15). Hutcheon diz ainda que a paródia é na sua irônica trans-contextualização e inversão, uma repetição com diferença, marcando, logo, um distanciamento crítico marcado pela ironia entre o texto-base que foi parodiado e a nova obra que o incorpora. Parodiar, nesse sentido, é desler ou ler ao contrário porque há um desvio em relação ao texto-base, onde o texto parodiado apropria-se da forma, da estrutura, da linguagem, do estilo e do gênero.

Ao falar sobre a topologia carnavalesca, Julia Kristeva afirma que:

O significado do discurso canavalesco é o insulto ao significado do discurso oficial e, portanto, ao significado da Lei. Assim como todo o significado é a Lei do discurso que o transporta, podemos também dizer que o discurso carnavalesco é desencadeado por uma Lei que é a transgressão e, portanto, por uma anti-lei. (KRISTEVA, 1984, p. 76).

E aí está a máscara que é a marca da alteridade, a rejeição da identidade e ao usar a máscara, cada um é o seu outro. Na recriação intertextual, principalmente na paródia, a máscara investe na duplicidade. A máscara desvela o objeto e seu vazio. O significado passa a ser precisamente a ausência de significado, que é buscado no outro. O discurso dialógico e fantasmático surge como imagem de um “outro” discurso, o verbal, o literário, fazendo do texto um intertexto. O texto

é a função intertextual porque é a força que constrói um novo texto a partir da relação entre os demais como réplica a outros textos onde o sujeito é função intersubjetiva. A intertextualidade, então, objetiva, segundo Bella Josef (1985, p. 250) “a escrita do homem como texto de muitos sujeitos”.

Assim, segundo a autora de *A máscara e o enigma*

todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Ele se abre para o próprio espaço literário (os outros textos) e/ou para o espaço social. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética torna-se dupla. (JOSEF, 1985, p. 254).

A paródia é um dos traços significativos da arte atual, uma das linguagens da modernidade, que transgride a linguagem convencional, invertendo o significado e os efeitos de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização manifestada no dialogismo essencial do carnaval, através do discurso descentralizado. É, então, um canto paralelo. É um texto duplo que contém o texto parodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela nos dá sua definição ao se propor refletir outro texto.

Ao se encontrarem no mesmo espaço significante, os discursos tomam sua significação num jogo de falso e verdadeiro. E nessa transgressão do código preestabelecido - que reflete o código

social - há o desdobramento de signos: ambivalência reafirmada pela máscara. E, na tentativa de congelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto.

Como escrita de ruptura, a paródia procura fazer um corte com os modelos tradicionais, realizando uma inversão e um deslocamento. Ao retomar a linguagem anterior, de maneira invertida, revela a ideologia subjacente, destruindo para construir. O interlocutor do escrito é o próprio escritor, enquanto leitor de outro texto. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se.

Esse jogo dialógico designa a dupla pertinência do discurso a um “eu” e ao “outro”. Vê na palavra uma sobre outra, endereçada à palavra e sobre ela mesma e nisso há diálogo infinito de vozes, de possibilidades.

A paródia possui caráter dinâmico como processo produtor de sentido para modificar a significação e a função de um texto a outro. Os textos literários estão carregados de conotação que pode ser entendida como a presença do ausente. Ela, como um processo de recriação intertextual, é uma escrita transgressora que revela na obra um segundo plano discordante. Nela, a palavra se apresenta como dupla, com uma fase voltada para o objeto do discurso e a outra para o discurso do “outro”. Exemplo de paródia

é o conto *O espelho*, de Machado de Assis e de estilização é *O espelho*, de João Guimarães Rosa.

A paródia se distingue da estilização na medida em que, enquanto nesta há a concordância entre os dois planos, um apenas reforçando o outro, na paródia há um choque.

O espelho: o duplo com o mesmo ou com o outro

"Se olhe de frente/ de lado/de costas/
de cabeça para baixo/ pinte o
espelho/ de azul dourado vermelho/
faça caretas ria sorria / feche os
olhos abra os olhos/ e se veja sempre
surpresa/ quem é você?"

Roseana Murray

O espelho é um fenômeno limiar que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Nele, o corpo é reconstruído como alguma coisa de externo em termos de simetria inversa. O questionamento, nisso tudo, é o uso que os adultos fazem do espelho ao produzirem signos e se sentirem como indivíduos e que têm familiaridade com as imagens especulares¹. Espelhos são qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente. As superfícies nos espelhos podem ser planas ou curvas.

No espelho plano, a superfície fornece uma imagem virtual correta, invertida, especular. No espelho convexo, a superfície fornece imagens virtuais corretas,

invertidas, mas reduzidas com relação à imagem a ser refletida. No espelho côncavo, a superfície fornece imagens virtuais retas, invertidas, ampliadas quando o objeto está entre o foco e o espectador. Nesse espelho, há também imagens reais, invertidas, ampliadas, reduzidas quando o objeto varia de posição do infinito à coincidência com o ponto focal. Segundo Umberto Eco (1989, p. 14),

[...] a imagem virtual é assim chamada porque o espectador a percebe como se ela estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente, não tem um “dentro”.

Porque:

Os espelhos não invertem, mas o ponto é que nem mesmo os espelhos verticais invertem ou emborcam. O espelho reflete à direita exatamente onde está a direita e à esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho. (ECO, 1989, p. 14).

O cérebro humano se habituou a usar os espelhos tal como refletem fielmente aquilo que têm na frente, como também se habituou a inverter a imagem da retina que, esta sim, é realmente invertida. Portanto, diante do espelho não há inversão e sim congruência. Em sendo assim,

a espécie humana já sabe usar os espelhos, exatamente porque sabe que não há um homem no espelho e que aquele a quem se deve atribuir esquerda e direita é o que olha, e não aquele (virtual) que parece olhar o observador. (ECO, 1989, p.16).

O espelho, nesse sentido, mostra o que somos, diz a verdade e não inverte a imagem. Ele não traduz e sim registra o que se mostra, não interpreta os objetos, é o cérebro que interpreta os dados fornecidos pela retina que observa os objetos refletidos no espelho.

Os espelhos, segundo Eco (1989) são próteses porque são um aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão. Eles podem ter a função de aumentar ou de diminuir essa ação e são prótese neutra que permite que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar. A magia dos espelhos consiste no fato de que através deles nos permitimos olhar melhor o mundo e nos ver como nos veem os outros. E quando através dos espelhos pudermos ver imagens refletidas como sintomas de presenças em outros lugares, temos aí uma função *semiósica*.

Os espelhos não produzem signos. Por signo podemos entender

[...] qualquer coisa que pode ser vista como signo de qualquer outra coisa, desde que se trate de um antecedente que se torna revelador do consequente. (ECO, 1989, p. 24).

Para o pesquisador italiano, com relação ao signo, no entanto, para sê-lo, o antecedente tem que estar presente e perceptível, enquanto que o consequente deve estar ausente.

A imagem especular, então, não é um signo porque mesmo que o antecedente esteja presente, o referente não está ausente. No espelho, objeto e imagem têm

uma relação de duas presenças quando o conseqüente entra no raio de ação do intérprete. O antecedente pode ser produzido mesmo que o conseqüente não exista e nunca tenha existido. No espelho, no entanto, a imagem é causalmente produzida pelo objeto e não é possível produzi-la na ausência do objeto.

O signo pode ser usado para mentir porque o antecedente não requer o conseqüente como sua causa nem necessária nem eficiente. No espelho, a imagem especular não pode ser usada para mentir. No signo, também, o antecedente-expressão é sempre correlato a um conteúdo mais ou menos geral e não ao referente. A imagem especular, por sua vez, não é relacionável a um conteúdo, ou pode remeter a um conteúdo somente porque mantém uma relação primária com o referente e a relação semiótica, de sua parte, é uma lei que correlaciona um antecedente tipo com um conseqüente tipo, numa relação de implicação entre duas proposições. A imagem especular nunca estabelece uma relação entre tipos, mas só entre ocorrências. Já que a relação semiótica ocorre entre tipos, há a permissão de que ela seja independente do canal material no qual, e através do qual, são produzidas e veiculadas as suas ocorrências correspondentes. A imagem especular, com relação a isso, não é independente do canal no qual é modulada e ao qual é vinculada.

No signo, o conteúdo de uma expressão é interpretável porque toda interpre-

tação não somente define ao intérprete o conteúdo da expressão como cada uma a seu modo permite a ele conhecer alguma coisa a mais sobre a expressão. A imagem especular não é interpretável. No máximo, o objeto ao qual ela remete, no caso, é o campo estimulante do qual se constitui uma duplicata.

Na literatura, e isso aqui nos importa, a imagem virtual refletida no espelho é uma duplicação dos estímulos, duplicando, às vezes, a representação do corpo-objeto ou do corpo-sujeito que se desdobra e se coloca diante de si mesmo. Tem-se aí um roubo de imagem, uma tentativa contínua de considerar-se outro, fazendo-se de uma experiência especular algo singular no limiar entre percepção e significação.

Nessa representação, o ator não é referente ao discurso e sim se configura como o próprio canal, remetendo a suposições de interpretação de outros seres humanos. É a interpretação (imagens virtuais) do próprio observador (e não das imagens especulares, reais). Há aí um comportamento de ambigüidade onde o observador entra no espelho para viver sua imagem virtual como se fosse real. É uma situação-limiar, alucinatória. Eco (1989, p. 24) ressalta que

[...] do espelho não surge registro ou ícone que não seja um outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança.

Dos espelhos, portanto, não nascem imagens mais verdadeiras do que as originais.

Narciso e Jacobina, de Ovídio ao Machado: uma paródia

*A Beleza de Narciso*², de Ovídio³, narra a história do príncipe Narciso, filho da ninfa Liríope e do rio (e deus) Céfiso, o mais lindo jovem da Grécia antiga. Ele despertava paixões nas moças da região que, quando se aproximavam dele, eram repelidas com arrogância porque Narciso tinha olhos somente para si. Dizia que ao amar o arco-íris, amava-se porque ambos eram os mais lindos que existiam. Certo dia, uma linda princesa aproximou-se de Narciso e se apaixonou por ele no mesmo instante. Mas o jovem não aceitou casar-se com a princesa que voltou ao seu reino e desposou ali o mais humilde dos jovens. Os pais, preocupados com a insensibilidade do filho, procuraram Tirésias⁴ para dar-lhes conselhos.

Tirésias disse a mãe de Narciso que ele nunca poderia ver sua própria imagem. Um dia o príncipe perdeu-se na floresta e foi encontrado pela ninfa Eco⁵ que o amava. O príncipe - ao se aproximar de Eco - desprezou-a e ordenou a ela que repetisse seu nome e que dissesse várias vezes que ele era lindo. Eco, triste, parou de comer e de cantar até que se transformou numa caverna

fria e solitária. A deusa Nêmesis (deusa da vingança) condenou Narciso a se apaixonar por alguém impossível de ser amado por ele.

Com muita sede, Narciso abaixou-se no lago para beber água e viu no espelho das águas a imagem de um rosto muito lindo. O jovem príncipe mergulhou em busca de seu grande amor e morreu afogado sem perceber que o que vira na água era o reflexo de seu próprio rosto. Naquele local, nasceu uma flor belíssima que ficou conhecida como Narciso.

No conto *O Espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana*, Machado de Assis⁶, trata do tema da existência de duas almas humanas, contrastando aparência e essência, parodiando o texto de Ovídio.

Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, numa noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. (ASSIS, 1994, p. 65).

Assim Machado de Assis inicia o conto *O espelho* em que cinco homens debatem temas metafísicos. O protagonista, e um dos cinco homens, é o personagem Jacobina que, segundo o narrador onisciente, era provinciano, capitalista, inteligente, instruído, cáustico e astuto, que nunca discutia e era casmurro (alusão ao personagem-protagonista-narrador da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis – 1899- Bento Santiago que era casmurro: triste, quieto, “deprimido”).

O personagem afirma aos outros que há no homem duas almas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”. (ASSIS, 1994, p. 66). Para explicar essa afirmação e depois de citar vários autores e obras como *Shylock* (de Shakespeare), Camões e personalidades históricas como Júlio César (imperador romano) e Oliver Cromwell (estadista inglês) e a Bíblia, Jacobina conta-lhes um fato que o fez ter certeza da existência das duas almas. Disse-lhes que quando tinha vinte e cinco anos era pobre, mas que a sorte lhe sorrisse porque fora nomeado alferes da Guarda Nacional⁷. A mãe – orgulhosa - só o chamava de alferes e todos na vila ficaram felizes por ele ter vencido os outros para o cargo de alferes. O seu fardamento fora dado por amigos. A sua tia Marcolina, feliz, mandou-lhe o recado que queria vê-lo e que fosse ao seu sítio levando a farda. Em lá chegando, Jacobina era reverenciado como o *senhor alferes*. A tia colocou em seu quarto um grande espelho comprado na Corte de d.João VI.

Passadas três semanas, o Jacobina dera lugar ao alferes. Um dia, tia Marcolina recebeu a notícia de que uma de suas filhas estava doente e foi visitá-la. Como todos saíram do sítio, incluindo os escravos, Jacobina viu-se só. Os sonhos referentes à imagem de alferes tomavam-lhe a imaginação e assim passavam-se os dias, desejando no futuro ser um major.

Um dia, querendo voltar a ser Jacobina e alferes (dois), olhou para o espelho. Sem a farda via-se no espelho como uma figura vaga, esfumada, difusa, “sombra da sombra”. Mas quando se vestiu com a farda de alferes, o espelho reproduziu a figura integral; “nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior” (ASSIS, 1994, p. 73). Conta o personagem que dali em diante foi outro: não era mais um autômato, era um ente animado que gesticulava e sorria.

No conto *O Espelho*, há a “aventura da consciência” onde Machado define o indivíduo como um binômio, formando-o como resultante de uma identidade interna e de outra externa. Assim, desenvolve-se a ideia da consciência baseada em modos distintos e essencialmente opostos de conhecer a realidade.

O personagem Jacobina, ao anunciar a presença de duas almas - uma de fora para dentro e outra de dentro para fora - faz explícita a direcionalidade e a linearidade de dois modos de consciência:

[...] a alma que percebe o exterior, de sua interioridade, sugere a epistemologia do racionalismo, enquanto a alma dirigida do exterior para dentro sugere o empirismo. (DIXON, 1992, p. 19).

No conto, além do caráter disjuntivo (separação das almas), o autor trabalha com a possibilidade de, conceitualmente, fundi-las através da fala do protagonista:

Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira (ASSIS, 1994, p. 66).

Mostrando que a consciência depende da coexistência das almas interior e exterior, caracterizando a dependência do objeto em relação ao seu sujeito. Essa relação não consiste somente no pensamento, envolve o sujeito também no mundo externo, tornando-o objetivo ao mesmo tempo que é subjetivo.

No conto *O Espelho*, de Machado de Assis, há uma aproximação do personagem Jacobina com o Narciso, d'*A Beleza de Narciso*, de Ovídio, em um jogo parodístico.

Na paródia machadiana há um movimentado e amplo jogo duplo de aparência/essência, velho/novo e presença/ausência. Nos personagens de Machado de Assis há o espelho das diferentes faces do ser humano.

Jacobina, quando se vê no espelho e na solidão em que se encontra, divide-se na sua identidade humana em um mundo de espelhos, de máscaras, de duplos. A divisão refletida no espelho revelou de início o que ele não queria ver porque se apropriara de uma máscara que o impossibilitava de perceber seu verdadeiro rosto (sua alma de dentro para fora - o próprio Jacobina), negando sua imagem nítida.

A farda de alferes dá ao personagem a possibilidade de se perceber a segunda máscara que o possibilita de ver o que ele realmente gostaria de ver: o alferes, seu “eu” ideal, seu “alter-ego”, estabelecendo o princípio de que o enigma está mais nos olhos da personagem, no sentido de que ele deseja vê-lo assim e menos na reflexão do próprio espelho, como instrumento de reflexão da sua imagem.

A alma⁸ exterior (a de fora para dentro) é muito importante para Jacobina porque é o complemento dele com a farda, da farda com a sua imagem desejada, sendo a alma exterior, por isso, um objeto que se espelha aos outros e, assim, para si mesmo. Jacobina, fardado como alferes, confere ao seu ideal na busca de seu outro, mesmo que esse outro seja uma ilusão conferida pela máscara. E é nesse jogo do duplo que há o desejo de salvar-se da solidão.

No início do conto, Jacobina e seus colegas estão discutido assuntos metafísicos. Estes falam com entusiasmo, mas aquele só escuta. Depois, quando se passa a narração intercalada na situação do espelho da casa da Tia Marcolina, Jacobina está falando enquanto os outros o ouvem em silêncio. Há, então, duas cenas que se encaixam na narração: são espelhadas uma na outra no sentido de que antes Jacobina só ouve, depois fala enquanto os outros apenas o ouvem.

Jacobina não se conhece, ou melhor, só se reconhece quando está fardado e, após

se reconhecer, conclui que não é mais um autômato e sim um ente animado.

A perdição de Narciso reside no desejo de possuir sua imagem, a imagem mentirosa, a alma interior; Jacobina está em conflito entre suas duas almas: a interior que é reprimida e negada e a outra, desejada.

Narciso é a vontade de preencher-se com a mesmice do idêntico, não existe a outridade. Ele é o seu eu ideal, ego-cêntrico; Jacobina é o contrário: é o altercêntrico e divide sua alma em ego e alter-ego e busca seu centro no outro que está consigo virtualmente, o alferes, iludindo-se com a máscara.

Tal qual Narciso, Jacobina procura sua alma exterior, sua imagem e é, no jogo parodístico, a vaidade que se espelha em Narciso.

O conto “O Espelho” de Guimarães Rosa como estilização de “O Espelho” de Machado de Assis

No conto *O Espelho*, do livro *Primeiras Estórias* - de João Guimarães Rosa⁹- há um personagem-narrador que conta a um sujeito que o segue, segundo as características do solilóquio¹⁰, uma experiência que o induziu alternadamente a séries de raciocínios e intuições, reportando-se ao transcendente. Diz o personagem que

[...] o espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel (ROSA, 1981, p. 61).

Diz ainda que existem os bons e os maus, os favoráveis e os contrários, os honestos e os desonestos e pergunta como é que somos no visível? Ainda que nem as fotografias são o que parecem e que existem as máscaras que escondem no rosto os fenômenos sutis do homem porque os próprios olhos dos seres humanos padecem de defeitos. As criancinhas veem tudo invertido, daí suas dificuldades com o tato. Os olhos são a porta do engano e nós devemos desconfiar deles.

Cita os diversos tipos de espelhos: planos, convexos, parabólicos, os globosos que deformam a imagem dos seres e os transformam em monstrenços. São para se ter medo, os espelhos; refere-se a Tirésias que já havia predito ao Narciso “que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não visse”. (ROSA, 1981, p. 62). Ressalta ainda que temia os espelhos desde pequeno e que ouvira dos mais velhos que nunca se deve olhar no espelho nas “horas mortas da noite” estando-se sozinho porque no lugar da própria imagem aparece outra medonha visão. Os primitivos pensavam que o reflexo no espelho fosse a alma e que se costumava tapar os espelhos ou voltá-los contra a parede quando morria alguém.

Depois de vários devaneios sobre o espelho, o narrador conta que estava num lavatório de um edifício público quando era moço e avistou dois espelhos: um na porta lateral e outro na parede fazendo um jogo. De repente, viu uma imagem horrenda refletida nos espelhos e que ela lhe causou ódio e náusea. No entanto, essa imagem era a dele mesmo. Desde aquele instante, começou a se procurar nos espelhos, dentro dele e por trás dele, em busca de “um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” (ROSA, 1981, p. 64). Ao buscar-se, mirava-se no espelho em diversos momentos: de ira, de medo, de orgulho. Em momento de ódio, por exemplo, dizia ele, vê-se que só se odeia a si mesmo. E no espelho os olhos traziam novas percepções e buscava, nas diversas máscaras, a sua verdadeira forma.

Então, o narrador começou a buscar-se em diversas formas: a primeira foi a de animal e aí se percebeu uma onça e, a partir disso, começou a negar em sua face os traços que lembravam esse animal e se concentrava nisso em um “olhar não-vendo” e aos poucos os traços do animal foram se apagando; depois apareceram os traços hereditários dos pais e avós e outras formas foram aparecendo e desaparecendo como, por exemplo, de couve-flor, de bucho de boi, de mosaicos. Dores de cabeça o afastaram da experiência por meses. Quando voltou a se olhar

no espelho, olhou e não se viu, não tinha mais rosto e quando se encarava no espelho não enxergava nada, nem os olhos que o espelhavam. Indagou-se, então: “Não haveria em mim uma existência central, pessoal, autômata? Seria eu um des-almado?”. (ROSA, 1981, p. 67). Não teria ele mais a esperança e a memória? A conclusão dele é que se tudo isso fosse verdade não seria mais do que reles obsessão autossugestiva e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho.

Tempos depois, ao insistir em olhar-se no espelho, o narrador-personagem diz que se viu no espelho a partir de uma luzinha e, depois, a imagem toda do seu rosto. No entanto, não era o rosto de um homem adulto e sim o de um menino. Pensa ser a alma que apareceu em forma de um rostinho de criança e pergunta se realmente existiu.

No final, pede ao seu ouvinte um comentário porque é companheiro no amor e na ciência.

Esse conto de Guimarães Rosa pode ser considerado uma estilização do conto de Machado de Assis porque não há discordância entre ambos. Pelo contrário, os dois procuram refletir a partir do espelho sobre a alma interior e a exterior, através da percepção de uma vida dupla: espelho e espelhado; ou uma alma de fora para dentro e outra de dentro para fora. Na paródia há a fala do outro que se opõe à fala original; na estilização a

fala do outro não se opõe à do original (parodiado ou estilizado) e sim concorda com aquela acrescentando elementos que explicitem mais reflexões sobre o tema proposto seguindo na mesma direção, não o invertendo como na paródia.

No conto de Machado, Jacobina, como a voz que reflete sobre sua história, encontra-se com outros homens para refletir sobre o transcendente. No conto de Guimarães Rosa, o personagem-narrador pede que o ouvinte o siga que lhe irá contar um fato que reporta ao transcendente a partir dos espelhos e de fenômenos sutis que se tratam a partir deles.

Em Machado, o narrador conta aos ouvintes um caso de sua vida onde se pode vislumbrar não uma só alma, mas duas. Ao refletir sobre a alma exterior, Jacobina diz que ela pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Em Guimarães Rosa, a alma aparece no espelho como uma esplêndida metáfora, como a sombra do corpo dentro de uma polarização luz-treva.

Jacobina esclarece que as duas almas completam o homem como uma laranja: quem perde uma das metades perde metade da existência. Em Guimarães Rosa, fica manifesta a ideia de que o narrador temia os espelhos, mas procurava neles a verdadeira imagem de si mesmo e, ao se achar neles, procurava a si próprio à tona deles, tentando encontrar a sua metade ou o seu inteiro.

Em Machado, o espelho é colocado no quarto em que Jacobina iria dormir na casa de Tia Marcolina e ali se dá o fenômeno quando o alferes eliminou o homem. Em Guimarães Rosa, a cena principal em relação aos espelhos dá-se em um lavatório de um edifício público onde - ao se olhar no espelho - o narrador-personagem viu-se a si: no jogo dos espelhos laterais, uma figura repulsiva, hedionda que lhe causou náuseas, ódio e susto. Depois percebeu que essa figura era ele mesmo causando-lhe uma revelação: dentro do “eu” existem muitos outros “eus” ampliando o ilusório mediante sucessivas novas capas de ilusão.

Em *O espelho* de Machado, o relógio (junto com o espelho), além de marcar o tempo, marca o medo da solidão e da falta da outra metade: quando se via no espelho sem a farda, não se via; quando se via fardado, a imagem era nítida: tornou-se um ser autômato. Fardava-se orgulhosamente de alferes e lia, refletia e, assim, passou os dias de solidão sem os sentir. *NO espelho* de Guimarães Rosa, o tempo é o mágico de todas as traições porque a vida passa aos próprios olhos de cada um que se viciam de origem nos defeitos que se afizeram: quando criancinha se vê o objeto invertido e se tem dificuldade no tato; com o passar do tempo, há a retificação, mas os olhos continuam sendo a porta do engano. O narrador-personagem de Guimarães

Rosa cita Tirésias que diz ao belo Narciso que esse viveria apenas enquanto a si não visse. Os olhos são espelhos, deve-se duvidar deles e temê-los.

Em *O espelho* de Machado, Jacobina concluiu que na frente do espelho se achou dois e que um, o homem, substituíra e era substituído pelo outro, o alferes. NO *espelho* de Guimarães Rosa, o narrador conclui que o objeto visto no espelho era um rosto de menino e que isso poderia explicar que a vida consiste em experiências extremas e sérias que, talvez, indagam para si se realmente existiu e se existiu na vida está destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão, num vale de bobagens, mas com muitas incertezas e pede que o ouvinte dê sua opinião e que faça os reparos nos transviados acertos ou esbarros titubeados, já que ele, o narrador-personagem, e o ouvinte eram agora amigos no amor e na ciência.

O espelho na literatura: a (des)construção intertextual

"Os signos da linguagem
não têm como valor mais do
que a tênue ficção daquilo que
representam."

Michel Foucault

Seguindo do pressuposto de que a desconstrução de um texto acontece quando

há a possibilidade de mostrar, através de outro viés, o que foi dito e indicar o que deveria ainda ser dito, buscando o vazio do texto (o seu invisível, as suas presenças ausentes) relativizando processos de sentido, estranhamentos, então a construção da paródia é um processo desconstrutivo. Para Jonathan Culler (1997, p. 100),

[...] desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma, ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa.

Desconstruir a oposição é reverter a hierarquia em determinado momento, e isso se processa, segundo Jacques Derrida (*apud* CULLER, 1997, p. 99-100),

[...] através de um duplo gesto, uma dupla ciência, uma dupla escrita, pôr em prática uma reversão da oposição clássica e uma substituição geral do sistema.

Em sendo assim, a paródia, por ser um jogo de vozes, subverte, nega, modifica, assimila, prolonga, inverte ou diminui o texto que lhe foi de base para recriar um outro texto, em um grau de parentesco. O texto recriado revela o texto-base e o transforma em novo, marcado, porém, pela diferença mesmo que haja, também, entre eles o comum, a semelhança. O texto dialoga com outro ou outros textos, consolidando no escritor o ato de reescrever e recriar uma re-apresentação daquilo que havia

sido recalcado, consolidando uma nova e diferente maneira de ler o convencional, fazendo jogo irônico de inversões múltiplas, marcando na paródia a diferença em vez da semelhança e na estilização a semelhança em vez da diferença.

O texto parodiado pode revelar o que o texto-base deixou de dizer. Então, parodiar é desler ou ler ao contrário, identificando a máscara que marca a alteridade e, ao usá-la, cada um é o seu outro. Nesse sentido e no sentido da escrita, o texto recriado é uma produção de muitos sujeitos. Há em tudo isso o corte com o modelo tradicional quando se destrói para se construir e a palavra se apresenta como dupla com uma fase voltada para o objeto do discurso e a outra para o discurso do outro. Esse jogo dialógico designa a dupla pertinência do discurso a um “eu” e ao “outro”. Vê, pois, na palavra uma palavra sobre outra palavra, endereçada à palavra sobre a palavra, endereçada à palavra, um diálogo infinito de vozes, de possibilidades.

O conto *O espelho*, de Machado de Assis, ao parodiar *A beleza de Narciso*, de Ovídio, mostra, através de seu protagonista Jacobina, a divisão da identidade humana do personagem em um mundo de espelhos, de máscaras, de duplos. Usa, nessa construção, como referencial filosófico, a consciência que depende da coexistência das almas interior e exterior na caracterização do objeto em relação ao seu sujeito, reforçando o pressuposto

desenvolvido por Umberto Eco de que o espelho não tem um dentro e que é o observador que imagina ser o homem dentro do espelho, estabelecendo uma ordem direta entre o homem real que olha e não aquele virtual que parece olhar o observador.

O orador sacro barroco padre Antônio Vieira, em um de seus sermões conceptistas, *O Sermão da Sexagésima*, diz que:

Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: os olhos, espelhos e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos: se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho, e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar dentro de si, e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessário luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. (VIEIRA, sd, p.28).

Machado de Assis, ao reportar-se intertextualmente ao orador barroco, diz:

Mas a noite era sombra, era solidão ainda mais estreita, ou mais larga [...] Era um diálogo do abismo, um conchicho do nada. [...] Deu-me na veneta olhar para o espelho [...]. Olhei e recuei [...] não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. (ASSIS, 1994p. 170).

Guimarães Rosa, ao estilizar no seu conto Machado de Assis, diz:

O espelho mostrou-me. [...]. Por certo tempo nada enxerguei. Só então, só depois: o ténue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-me acolá, refletida, surpresa? [...] Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto [...] o ainda nem-rosto-quase delineado, apenas-mal emergido, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal. E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. (ROSA, 1981, p. 67,68).

No sentido filosófico, portanto, os espelhos são vistos como representação de interação entre o racional e o místico enquanto se reflete sobre a alma tão presente nos contos de Machado de Assis e João Guimarães Rosa que versam sobre eles.

Consideração final

O espelho, portanto, demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. A sua magia consiste em nos permitir olhar melhor o mundo e ver a nós mesmos, também ver como nos veem os outros. No entanto, há um roubo de imagem, uma tentação de se considerar um outro, fazendo uma experiência na proximidade entre percepção e significação. Isso acontece na literatura, em textos de autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa, usando o espelho na (des)construção intertextual numa perspectiva de destruir para construir, de reler para reescrever, de inverter para aumentar o foco da reflexão (paródia) ou

de concordar para buscar novas imagens, acrescentando novas interpretações sobre o objeto-tema: o espelho e a alma humana.

Mirrors in Literature: an intertextual (de)construction

Abstract

This article reflects on the textual re-creation as appropriation and/or (re) construction of forms and themes of other works for the composition of another text in the relation text-base (primitive) and text parody or paraphrased (derivatives) and in this the demarcation of the Between the imaginary and the symbolic. It follows the line of comparative literature where the text can be produced from dialogue, hybridism, exchanges and retakes in which the mask invests in duplicity in the content plane and in the perception and signification in the plane of discourse interlocution. Similarly, semiotics is used in the sense that in the sign the antecedent-expression is shown in the object-body or the subject-body in the act of destroying to (re)construct, of rereading to rewrite when using the double in language and In the sense in the theses of the mask in Josef; of mirrors in Eco; Foucault's "empowerment", the deconstruction in Culler, the carnival in Kristeva, and the intertextual re-creation in Sant'Anna, Dixon, and Weschelfelder. And this is applied in the tales of Ovid (The Beauty of Narcissus) as the primitive text for the parody of Machado de Assis (The Mirror) and this in a paraphrastic dialogue with Guimarães Rosa's The Mirror.

Keywords: Intertextual recreation; Comparative literature; Semiotics.

Notas

- ¹ *Imagens especulares* são aquelas em que a imagem é do mesmo tamanho à imagem refletida no espelho.
- ² *A Beleza de Narciso*, Coleção Contos da Mitologia, São Paulo: Editora FTD, 1999.
- ³ *Públio Ovídio Nazão* nasceu em Sulmão, cidade de do Abruzzo Citerior (Roma) em 43 a.C e faleceu em Tomé no Antigo Porto Euxino, às margens do Mar Morto em 18 a.C. Escreveu *Os Fastos*, *Os Amores* e *A Arte de Amar*.
- ⁴ *Tirésias* quando jovem transformou-se em mulher. Quando adulto voltou a ser homem. Zeus dizia que a mulher era mais digna de prazer que o homem discordando da deusa Hera. Perguntaram a Tirésias que já tinha sido as duas coisas (homem e mulher). Ele respondeu que era a mulher e recebeu a ira de Hera que o deixou cego. A partir disso, passou a ser o adivinho da Grécia.
- ⁵ *Eco* vivia na floresta. Eco contava histórias a Hera enquanto Zeus a traía. Hera, quando descobriu, condenou Eco a repetir sons sem falar o que pensava ou sentia.
- ⁶ *Joaquim Maria Machado de Assis* nasceu no Rio de Janeiro em 1839. Filho de um mulato, pintor de paredes e de uma lavadeira portuguesa. Frequentou apenas a escola primária. Foi tipógrafo redator e colaborador de jornais e revistas. Por esforço próprio aprendeu vários idiomas e foi intensificando a sua capacidade intelectual, iniciada pela crônica e pelo teatro até atingir o ponto culminante: os romances da segunda fase (fase realista) da sua prosa que o consagraram como um dos maiores escritores brasileiros. Em 1898, com outros escritores, funda a Academia Brasileira de Letras da qual foi seu primeiro presidente. Casa-se com Carolina Xavier de Novaes, grande amor de sua vida. Estiveram casados trinta e cinco anos. Deixou para a imortalidade várias obras em vários gêneros: (Poesias) *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas...* (Contos) *Contos Fluminenses*, *Histórias da meia-noite*, *Várias Histórias* (Teatro) *O Protocolo*, *Quase Ministro...* (Romances) *Fase Romântica* : *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaíá Garcia* (188). *Fase Realista*: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). O autor faleceu no Rio de Janeiro em 1908.
- ⁷ Alferes da Guarda Nacional seria em nosso tempo o equivalente à patente de 2º tenente de uma polícia militar.
- ⁸ Sobre a *alma*, é interessante a digressão feita por Eládio Weschenfelder em seu livro *A paródia nos contos de Machado de Assis* quando cita a criação do homem através do Gênesis e diz que Deus criou a forma humana e depois influenciou-lhe o ânimo, a alma. Depois cita a *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino quando esse une alma e corpo dizendo que “[...] A alma humana, por causa da sua perfeição, não é forma imersa na matéria corpórea, ou por esta totalmente compreendida; por onde, nada impede que, alguma virtude sua não seja ati di ciroim embora sua essência, seja forma deste. [...] Ora, a alma humana é substância imaterial.”
- ⁹ *JOÃO GUIMARÃES ROSA* nasceu em 27 de julho de 1908 em Cordisburgo, Minas Gerais. Primeiro filho de um pequeno comerciante, Florduardo Pinto Rosa e de D. Francisca Guimarães Rosa, ingressa na Faculdade de Medicina de Minas Gerais: torna-se um médico respeitado no interior, Itaguara. Muda-se para Belo Horizonte para servir como voluntário nas Forças Públicas, por ocasião da Revolução Constitucionalista de 1932. Em 1938 é nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo. Em 42, o Brasil rompe com a Alemanha e o autor volta ao Brasil; em 1946 é nomeado chefe-de-gabinete do Ministro João Neves da Fontoura e vai a Paris; em 1948 está em Bogotá. De 48 a 50 encontra-se novamente em Paris. Em 51, retorna ao Brasil; em 53, torna-se Chefe da Divisão de Orçamento sendo, em 1958, promovido a Ministro de Primeira-Classe; em 62 assume a Chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras: era um homem público. Em 1937, com saudade da terra, escreve *SAGARANA* onde, com estilo vigoroso, apresenta a paisagem mineira em toda a sua beleza selvagem, a vida das fazendas, dos vaqueiros e dos criadores de gado. A obra só será publicada em 1946, esgotando duas edições em um ano. Em 56, publica *CORPO DE BAILE*, em dois volumes, compõe sete longos trabalhos sobre o sertão mineiro. No mesmo ano, surge *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, narrativa épica que foca, numa nova dimensão, o ambiente e a gente do sertão mineiro, o mundo de Guimarães Rosa. Em 1962 publica *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, 21 contos, caracterizados por sua grande delicadeza e uma atordoante poesia: é o interior de sua gente. Em 1963, Guimarães Rosa, depois de tentar

em 1957, é eleito para a Academia Brasileira de Letras. E, em 67 publica *TUTAMÉIA*, no mesmo ano assume a Academia sendo saudado por Afonso Arinos. Três dias depois, 19 de novembro, falece Guimarães Rosa. O seu corpo foi enterrado no mausoléu da Academia, no Rio de Janeiro.

- ¹⁰ *Solilóquio*, segundo Maussaud Moisés no seu Dicionário de termos literários, p.146-147(São Paulo: Cultrix, 1982), “ consiste na oralização do que se passa na consciência do protagonista.[...] O solilóquio pressupõe que o figurante, sozinho em face do leitor articule seus pensamentos alto e bom som. Sempre em primeira pessoa, o solilóquio difere do monólogo interior na medida em que a personagem estrutura suas emoções e idéias de forma lógica e coerente.

MURRAY, Roseana. Receitas de olhar. São Paulo: FTD, 1997.

OVÍDIO. *A Beleza de Narciso*, Coleção Contos da Mitologia, São Paulo: Editora FTD, 1999.

ROSA, Guimarães. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrase e Cia. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

VIEIRA, Pe. Antônio. Sermões. São Paulo: Cultrix, sd.

WESCHEFELDER, Eládio Vilmar. A paródia nos contos de Machado de Assis. Passo Fundo: UPF Editora, 2000.

Referências

ASSIS, Machado de. A sereníssima república e outros contos. São Paulo: FTD, 1994.

CULLER, Jonathan. Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.

DIXON, Paul. Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JOSEF, Bella . Amáscara e o enigma. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

KRISTEVA, Julia. O texto do romance – estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LOPES, Lucia Leite Ribeiro Prado. Machado de A a X – um dicionário de citações. São Paulo: Ed.34, 2001.

Literatura e expressão de emoções: o caso “Otelo”

Gerson Luís Trombetta*

Luís Francisco Fianco Dias**

Resumo

O presente texto tem como tema a questão das emoções na literatura a partir de uma perspectiva filosófica. Ainda que tradicionalmente desprezadas na filosofia, uma incursão pelos estudos de estética nos mostra que ela, literatura, pode ajudar a entender filosoficamente as emoções a partir de, pelo menos, três aspectos: como recalibração, como compreensão e como clarificação. A partir desta construção conceitual, analisaremos as emoções presentes na tragédia Otelo, de Shakespeare.

Palavras-chave: emoções; literatura; filosofia; Otelo; Shakespeare.

Os lugares da emoção na literatura

Abordar o tema das emoções na literatura de forma sistemática e completa é um projeto inviável para realizar em um espaço restrito como um artigo. Uma tarefa movida por uma intenção sistemática deveria resolver questões como: O que é precisamente uma emoção? Quais

* Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor titular e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade de Passo Fundo (UPF). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8607-2029> ; e-mail: gersont@upf.br

** Possui graduação em Licenciatura Plena em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2002), mestrado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2004), doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008) e Especialização em Psicanálise Contemporânea pela FAAP de São Paulo (2022). Atualmente, é professor do PPG-Letras na Universidade de Passo Fundo, dos cursos de Filosofia, Artes e Moda e da Área de Ética e Conhecimento, atuando principalmente nos seguintes temas: Estética e Filosofia da Arte, Filosofia e Literatura, Nietzsche e Filosofia Contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4839-6759> email: fcofianco@upf.br

as relações entre emoções e cognição? Quais são as diferenças entre emoções e sentimentos? Quais são as diferenças entre as emoções experimentadas em um contexto real e em um contexto ficional? Quão responsáveis somos pelas emoções que experimentamos? Não é difícil concordar que as emoções, de um modo geral, possuem uma estrutura intencional, ou seja, são direcionados para um objeto. Ou seja, nos emocionamos “com” alguma coisa. Mas, de que forma isso acontece e quão são transparentes as emoções para aquele que as experimenta? Como se vê, são questões que envolvem intrincados componentes éticos, epistemológicos e estéticos.

Aqueles que consideram as emoções como desempenhando um papel positivo na vida (tanto sob o ponto de vista ético quanto estético) são imediatamente confrontados com a oposição radical de Platão, para quem as emoções representam uma ameaça poderosa à integridade moral. Ao contrário de permitir o livre fluxo da razão, uma experiência emocional instiga a porção da alma que nos leva à recordação do sofrimento e aos gemidos, ou seja, a porção da alma que é “irracional, preguiçosa e propensa à covardia” (PLATÃO, 1993, 604d, p. 471), instaurando em cada indivíduo um “mau governo”. No território da poesia o fracasso da experiência emocional como algo positivo se reflete no fato dos poetas não possuírem conhecimento verdadeiro

sobre os conteúdos que tematizam e por gerarem audiências apenas mobilizadas emocionalmente, ao passo que um filósofo, dedicado à contemplação e à busca da verdade, não faz um grande teatro ou uma narrativa envolvente.

Kant também pode ser citado como um autor que mantém as emoções sob constante suspeita. Com a exigência de uma austeridade constante (tanto no ambiente moral quanto estético), Kant inviabiliza a inclinação (*Neigung*), inspirada pelos sentimentos, de realizar qualquer papel em atos que mereçam aprovação moral ou em juízos estéticos com pretensão de universalidade. Por exemplo, Kant desqualificaria um ato altruísta caso este seja motivado por sentimento de benevolência ou busca de uma recompensa de ter a “consciência tranquila”. A mesma austeridade pode ser percebida no campo dos juízos estéticos. Na sua “Crítica da Faculdade do Juízo” o foco da atenção é a objetividade de tais juízos, mesmo que expressem um sentimento de prazer na representação de um objeto. A questão é que tipo de prazer (ou sentimento de prazer) é este. Que tipo de sentimento poderia gerar um juízo que pretenda assegurar a validação de todos? Como resposta, Kant propõe a noção de “interesse desinteressado”. Com tal noção, Kant pretende distinguir prazeres diretamente dependentes do objeto (como o de comer uma barra de chocolate) dos prazeres contemplativos.

Enquanto uma obra de arte ou um espetáculo da natureza podem trazer um estado de espírito onde nossas faculdades são estimuladas a “jogar livremente” sem interesse em usufruir o objeto, na ocasião em que estamos saboreando um delicioso sorvete, o prazer só ocorre na fruição direta da iguaria.

Não iremos muito adiante aqui nas reflexões platônicas ou kantianas. Basta, por agora, marcar que Platão e Kant se aproximam na avaliação de que as emoções, inclinações ou sentimentos ordinários representam um risco para experiências completas tanto no sentido moral quanto estético. Ou seja, não seria possível encontrar nesses autores a convicção de que as experiências emocionais, no contexto da ficção (como, por exemplo, a literatura) possam constituir um fator moral, estético ou cognitivo fundante. Nas últimas décadas, porém, os debates filosóficos têm gradativamente retirado das emoções a névoa da “suspeita”. Temos, agora, uma oferta maior de elementos interdisciplinares sobre a temática, o que permite teorizar de modo positivo as dinâmicas emocionais que acompanham as experiências morais, estéticas e cognitivas. No território estético – de modo especial na literatura – e em termos bastante gerais, podemos agrupar as abordagens sobre as emoções em três perspectivas: como “recalibração” (a), como “compreensão” (b) e como “clarificação” (c). Na argumentação que

segue comentamos rapidamente tais abordagens para, na sequência, propormos um olhar sobre a peça *Otelo* como um espaço de “clarificação” de emoções.

Com evidente inspiração aristotélica, a ideia de que a literatura possa oferecer oportunidades de “recalibração” (a) das emoções, enfatiza os efeitos que o mergulho na ficção produz no leitor. Na clássica passagem da “Poética” onde Aristóteles define a Tragédia, o conceito de purificação (catarse) sinaliza claramente para essa possibilidade:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1993, p. 37)

O que Aristóteles indica é que o texto poético, por seu caráter estético, tem o poder de mobilizar o exame das emoções e como estas se relacionam com nossa vida moral e definição de valores. A literatura investe grande parte do seu foco ao registro da densidade emocional da vida. Daí não se infere que a literatura se sustenta em elementos irracionais. As emoções, da forma como expostas nas obras literárias, com seu poder de representação, identificação e idealização, constituem um espaço insubstituível para um aprendizado sobre nossas próprias emoções. Personagens literários

são um “armazém” de vidas alternativas que aprofundam nossa compreensão moral. Seus dramas, contradições, dúvidas e o modo como suas emoções são apresentadas permitem ao leitor comparar, “recalibrar”, reconfigurar e compreender suas próprias emoções. Talvez isso explique em grande medida nossa sensação de prazer pela leitura do texto literário. Ele permite uma viagem emocional cujo resultado é uma sensação de acréscimo, de transformação positiva por sabermos mais a respeito de nós mesmos.

Outra perspectiva (b) que inclui de modo positivo as emoções na experiência com a literatura é considerá-las como decisivas para a atividade de compreensão e interpretação do texto. Para Robinson (2005, p. 108), as emoções funcionam para nos alertar para aspectos importantes da história, tal como enredo, personagens e cenários. Sem respostas emocionais, aspectos importantes das obras podem, simplesmente, não ser acessados e compreendidos (ROBINSON, 2005, p. 106). Na leitura de um romance, há momentos frequentes em que estamos emocionalmente envolvidos. Estes tendem a ser ocasiões em que o autor está acionando nossa emoção para registrar acontecimentos importantes para estabelecer o caráter da narrativa e delinear o enredo. Evidentemente, a emoção não é tudo. É preciso compreender o significado das palavras, as convenções do gênero, os contextos e muitos outros aspectos.

Para ISER (1999), um autor nunca pode contar tudo em uma história. Um texto é sempre cheio de lacunas (hiatos) que precisam ser preenchidas pelo leitor. Compreender um texto é, pois, uma questão de “preencher lacunas (hiatos)”:

Por esta razão, é preciso descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção (ISER, 1999, p. 10).

Se aceitarmos o argumento que a recepção do texto (literário) tem como condição o “preenchimento de lacunas (hiatos)” (ISER, 1999), então caberia perguntar se tal processo é sempre cognitivo. Para Robinson (2005, p. 120), as inferências no processo de “preenchimento de lacunas (hiatos)”, para além de processos cognitivos, envolvem respostas emocionais. Ao respondermos emocionalmente a um texto, nossa atenção é alertada para aspectos decisivos das personagens e da trama. Ou seja, na “experiência” com a obra, as nossas “respostas emocionais” compõem o processo de compreensão em uma dupla perspectiva: a) se eu chorar, rir, ficar tenso ou angustiado em todos os lugares apropriados, então posso afirmar que compreendi a narrativa; b) se pretendo

não só ter uma experiência emocional rica mas também realizar leitura crítica da obra, isto requer, necessariamente, uma reflexão cuidadosa sobre minhas reações, avaliando o que as provocou e se eram justificadas (ROBINSON, 2005, p. 123). A avaliação constante das “respostas emocionais” (recepção) é, portanto, um aspecto fundamental da atividade crítico-interpretativa.

Uma terceira perspectiva (c) propõe considerar o texto literário como um espaço em que as emoções são “clarificadas”. Enfatiza-se aqui o trabalho do autor sobre as emoções e sua tarefa “epistemológica” de exemplificar e desvelar os conteúdos e complexidades pertencentes a cada emoção. Para Carrol (1999), a base das teorias expressionistas é a ideia que uma coisa só é arte se expressar emoções. Expressar, então, no caso da arte, significaria trazer os sentimentos à superfície, para que o público possa percebê-los e compreendê-los. Foi Collingwood (1938), que caracterizou a arte propriamente dita como “expressão”, ou seja como “clarificação” das emoções. No trabalho artístico, o autor examina as suas emoções, buscando meios para encontrar seus contornos e gradientes de intensidade. O artista estuda a emoção como um químico estuda uma reação, detalhando possibilidades e mensurando resultados. Quando termina, sugere Carrol (1999, p. 64), se for bem-sucedido, o artista terá captado com rigor o seu

sentimento e permitido aos ouvintes/leitores fazerem o mesmo. Para Collingwood (1938, p. 109) a “expressão” não é uma descrição generalizada de uma emoção, mas é particularizada por imagens específicas, metáforas, ritmos, etc. O que é partilhável entre o autor e o leitor é a “emoção clarificada”. O que atrairia na direção da arte, assim, é o fato de dar a oportunidade de experimentar emoções mais elaboradas, elucidadas e estruturadas do que o habitual.

Na mesma trilha da teoria da expressão, Nelson Goodman (2006) argumenta que é impossível compreender o mundo sem significados emocionais. Isso ocorre mesmo quando atribuímos às coisas propriedades não emocionais, tais como peso, aspereza, frieza ou ardência. No contexto da arte e, de modo especial, da literatura, tais características se constituem como “expressivas”.

As experiências sensoriais e emotivas relacionam-se de formas complexas com as propriedades dos objetos. Além disso, as emoções funcionam cognitivamente não como itens isolados, mas em combinação entre si e com outros meios de conhecer. A percepção, a concepção e o sentimento misturam-se e interagem, e uma liga não se presta muitas vezes à análise em termos de componentes emotivos e não emotivos. [...] O que importa é que as comparações, contrastes e organização envolvidas no processo cognitivo afetam frequentemente as emoções que participam nesse processo. (GOODMAN, 2006, p. 263).

O processo de “clarificação das emoções”, em um texto literário por exemplo,

envolve, necessariamente, uma atividade simbólica. Uma obra de arte, do mesmo modo que uma teoria científica, permite construir associações, distinções e categorizações, contribuindo para a organização da nossa experiência com as coisas, conosco mesmos e com os outros. Se é por causa de sua função cognitiva que a arte adquire valor, não é nem mais nem menos valiosa que a ciência ou qualquer outra forma de criar mundos. O que a epistemologia de Goodman propõe é que a arte, apesar de ter especificidades internas é *mais um* mundo que construímos, podendo, por decorrência, ser um mundo simbólico sobre as emoções.

Ainda conforme Goodman (2006), mesmo tendo o objetivo comum de construir mundos, arte (ou literatura) e ciência possuem, obviamente, diferenças fundamentais. Tais diferenças, todavia, não estão na insustentável visão que põe, do lado da arte, apenas a intuição e a emoção e, do lado da ciência, a verdade, a racionalidade e a lógica. As diferenças residem nas singularidades dos processos simbólicos que compõem tais mundos. Os sistemas da ciência são, geralmente, construídos por processos denotativos, linguísticos e literais, onde os símbolos possuem um referente direto e único. Na arte, os sistemas são mais ricos, através de meios não literais e de processos exemplificativos. Com base nas teses de Collingwood e Goodman, podemos inferir que o processo de “clarificação”

das emoções no contexto literário ocorre pela produção de sistemas simbólicos que “exemplificam” – pelos detalhes da trama, pela trajetória das personagens, pelos solilóquios, pela menção à imagens, pelas descrições, pelas metáforas e analogias – as emoções, oferecendo ao leitor a oportunidade de entender a complexidade de suas dinâmicas.

As emoções e o caso “Otelo”

Uma primeira leitura da peça Otelo, de Shakespeare, pode nos levar a pensar, talvez por influência do título, que sua personagem principal seja indiscutivelmente o mouro a serviço do Império da Sereníssima República de Veneza e que sua temática principal seja os ciúmes deste em relação a sua esposa Desdêmona, ou mesmo a possível traição desta. Isso está no imaginário popular e nos diversos relatos que recebemos sobre este texto através de séculos de comentário. Uma leitura mais atenta, no entanto, nos mostra que, ainda que não possamos elevar categoricamente a tema principal, uma outra linha argumentativa despenda deste drama através do personagem de Iago, o que nos possibilitaria pensar a peça não apenas como um tratado sobre o ciúme mas igualmente como uma intensa clarificação igualmente sobre a inveja e, mais profundamente, sobre a gratuidade da maldade humana. “Otelo,

assim como Rei Lear e Macbeth, é uma radical visão do mal;” (BLOOM, 2001, p. 583)

Há algo em Iago que nos toca universalmente, especialmente na contemporaneidade, que é seu ressentimento.

Profeta do Ressentimento, Iago anuncia Smerdyakov, Svidrigailov e Stavrogin, em Dostoiévsky, e todos os ascetas do espírito desprezados por Nietzsche. (BLOOM, 2001, p. 543)

O ressentimento pode ser entendido como uma constelação psicológica que de forma muito cara a nossa época serve como manutenção da individualidade (ou de seu mito) e de reforço às defesas do eu, em especial suas defesas narcísicas. Ou, em outros termos, um processo mental através do qual o sujeito atribui a um outro a responsabilidade máxima por determinada falha ou ruptura, a partir da qual começa a se elaborar fantasiosamente algum tipo de vingança ou reparação que o sujeito ofendido não tem condições de levar a cabo ou que está tão fortemente identificado com essa ofensa que não quer se livrar dela para não ter que despersonalizar-se.

Trata-se de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido. O ressentido não é alguém incapaz de esquecer e perdoar; é um que não quer esquecer, ou que *quer não esquecer*, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou. (KEHL, 2020, p. 10, grifo do autor)

Já no início da peça Iago afirma que odeia Otelo, a quem antes idolatrava, e

na sua confissão fica claro que isso se dá por ele não ter galgado aos olhos do mouro o reconhecimento que julgava merecido, fazendo deste personagem um precursor do Satanás de Milton e seus encantadores razoamentos. (BLOOM, 2015, p. 10)

Ao mesmo tempo que o engenho de Iago vai crescendo, diminui o protagonismo de Otelo, entre outros motivos, por se deixar envolver tão facilmente nas maquinações de seu alferes. Otelo, espécie de divindade da guerra, discerne com clareza seus inimigos no campo de batalha, mas tem, na paz, sua visão turvada pelas minúcias e meandros da vida em sociedade, nas quais navega muito bem o ardiloso Iago.

Iago é o maior estudo shakespeariano sobre a ausência ontoteológica, uma sensação que se segue ao vazio de Hamlet e que precede o mergulho de Edmundo, ainda mais frio, nas profundezas do niilismo. (BLOOM, 2001, p. 539)

Ao se opor a Otelo, que antes era tudo, Iago se opõe à própria fundamentação ontológica do real, em uma sanha destrutiva que não se fundamenta moralmente e sim esteticamente, talvez pela primeira vez na literatura ocidental: é o prazer de ver Otelo, deus da guerra, sucumbir à monstruosidade irracional de seus impulsos homicidas. “Sua obsessão pelo ato de destruir é a única força criativa da peça.” (BLOOM, 2001, p. 547) É quase como se ouvíssemos este personagem

antecipar em três séculos, triunfante, a lamentação de Dostoiévski que não para de ecoar: se deus está morto, então tudo é permitido!

Iago apunhala indivíduos em um beco escuro para escapar ao tédio. Profética, essa noção projeta Iago à era de Baudelaire, Nietzsche e Dostoiévsky, um tempo que, em muitos aspectos, perdura até o presente. (BLOOM, 2001, p. 562)

Mas Iago não é apenas um niilista, é também um teatrólogo, sabe como raros personagens o sabem manejar as manipulações, as distorções, as frases dúbias, as ironias, enfim, todas as rebuscadas formas de apresentação da maldade na linguagem. Mas aqui se apresenta uma constatação tão interessante quanto incômoda:

Iago, sempre escapando ao entendimento de Otelo, não escapa ao nosso, visto que somos mais Iago do que Otelo; a visão de Iago no que tange à guerra, à vontade e à estética da vingança deflagra a pragmática do nosso entendimento do humano. (BLOOM, 2001, p. 542)

Aqui desponta um dos elementos da grandiosidade de Shakespeare, a saber, a capacidade de construção de personagens com uma profundidade e complexidade tal que não é fácil ao leitor colocar-se definitivamente do lado de um protagonista ou antagonista, de modo que, a despeito de serem seres de palavra, possamos reconhecer nos personagens toda a complexidade que habita o humano, a mesma complexidade que

nos habita, fazendo deste um dos personagens mais basilares do universos shakespearianos.

Na literatura moderna personagem algum supera Iago, que continua a ser o Demônio do Ocidente, um grande psicólogo, dramaturgo, crítico e teólogo da negatividade. (BLOOM, 2001, p. 543)

Ao afirmar “Nunca mostro quem sou!” Iago tece o mote da subjetividade moderna em seu imenso e abismal poder de interiorização, deixando claro os dois níveis de existência social, a exterioridade das aparências e a profundidade insondável da vida subjetiva, sugerindo esta última como intimamente inacessível aos demais e aquela outra esfera como mera figuração, como o teatro do mundo, mundo como sonho ou alucinação coletiva que vai aparecer em elaborações tão várias como o Eu cartesiano, as Meninas de Velásquez ou o teatro onírico de Calderón, todas estas manifestações inteiramente de acordo com as formas barrocas de entendimento da realidade, de um mundo como labirinto. (HOCKE, 1974, p. 161)

Mas ainda que possamos admitir a importância de Iago na peça, ou mesmo sua preponderância, pois ele goza de oito solilóquios, ao passo que o mouro que dá nome à peça tem apenas três, e sabemos a importância dos monólogos para a composição do personagem do teatro em geral (PRADO, 1972, p. 90) e de Shakespeare em particular, mesmo

assim, é hora de passarmos ao personagem título, Otelo, e suas infinitas desgraças. Não precisamos de muita psicologia para entender a frágil posição de Otelo na sociedade veneziana: ele é um estrangeiro, mercenário berbere a serviço de um império marítimo tão complexo e volúvel quando o elemento no qual navega, cristão por conversão, aceito na medida do tolerável em função dos interesses militares que repousavam sobre ele e pela habilidade como homem de guerra, ou seja, aquele que é louvado como instrumento a serviço de Veneza longe de seus canais, longe da corte.

Otelo é um grande comandante, conhecedor da guerra e seus limites, mas que conhece pouco mais do que isso, e que não pode saber que pouco sabe. Possui um ego grandioso, em termos de magnitude, mas vê a si mesmo de longe, por assim dizer; de perto, é incapaz de confrontar o vazio que existe no centro de seu ser. (BLOOM, 2001, p. 551)

Otelo sabe que qualquer brisa marinha pode retirar-lhe as honrarias que são atribuídas não a ele, e sim aos seus feitos em batalha. Diríamos hoje que Otelo vive a síndrome do impostor que cada um de nós conhece tão bem (incluído tu, incauto leitor). Mas mais do que isso, Otelo é amado por Desdêmona por sua história de sofrimentos e por seus feitos de guerra, e a ama de volta pelo efeito de confirmação de seu valor que estas narrativas causam nela. “Ela me amou pelos perigos que

corri, eu a amei pela pena que ela teve.” (SHAKESPEARE, 1995, I:iii, Otelo) Desdêmona dá a Otelo a certeza sobre seu estatuto ontológico no quadro da representação, faz cessar nele a dúvida de pertencimento, e serve, em última instância, como o espelho no qual o mouro vai buscar a estabilidade de sua própria subjetividade. Quem é Otelo? Aquele que é amado por Desdêmona! Finalmente a pergunta pelo eu pode cessar, ainda que, ao casarem-se, paradoxalmente, ele se torne ainda mais estrangeiro aos olhos dos venezianos do que jamais fora antes.

O Mouro afirma ter sido guerreiro desde os sete anos de idade; mesmo supondo que a afirmação seja hiperbólica, temos de convir que Otelo tem plena consciência de que sua grandeza foi conquistada à custa de muito suor. Seu profissionalismo é de uma intensidade extraordinária, o que parece, em parte, inevitável, pois, a rigor, Otelo é um mercenário, um soldado negro a serviço do Estado veneziano. Contudo, apesar de toda a fama, Otelo denota certa insegurança, às vezes manifesta por seu discurso rebuscado e barroco, satirizado por Iago como “frases empoladas de termos de militância”. (BLOOM, 2001, p. 551)

O centro da problemática de Otelo é justamente a ausência de um centro ao redor do qual desenvolver-se a problemática de Otelo. Não é necessariamente a conclusão da vacuidade da unidade subjetiva da maneira como ela aparece no pensamento contemporâneo, especialmente na pós-modernidade, como uma espécie de dissolução do eu, o que seria

bastante anacrônico, e sim a constatação de um personagem que descreve a si mesmo de tantas e tão diversas formas ao longo da peça que nos demonstra com clareza que está em busca de uma personalidade, ou persona, ao redor da qual construir um rudimento de estabilidade subjetiva, quase contrariando aquilo que diferencia efetivamente pessoa, unidade físico-corporal que se comporta de maneiras diversas ao longo da vida e em situações diferentes, de personagem, unidade ontológica imaginária, ser de papel, que precisa demonstrar no universo fechado da narrativa uma unidade de comportamento justamente porque prescinde daquele elemento estabilizador que no mundo vivido é a corporeidade. (CANDIDO, 1972, p. 55)

Se, no início, ou no final, da peça, Otelo é tão somente a soma total das descrições que faz de si próprio, então, pode ser considerado um verdadeiro festival de personalidades. (BLOOM, 2001, p. 553)

Claro que se considerarmos os seres como seres de fala, em uma perspectiva lacaniana, teremos que reconhecer a vacuidade do centro insondável e os discursos de si como narrativas constitutivas aproximativas e cambiantes, de forma que possamos, e é isto o que se quer tornar claro aqui, nos aproximar dos mesmos dilemas que o personagem Otelo vivencia: também não sabemos com certeza quem somos e vamos construindo narrativas a respeito de nós mesmos ao longo da

vida para tentar viver de acordo com o que foi narrado, nesta inter-relação de literatura e vida que já se inaugura no Quixote e não mais abandona a narrativa ocidental moderna.

Justamente por esta existência dubitante, Otelo se faz heroico, sendo, talvez, o mais transparente dos personagens shakespearianos, em pleno contraste com a sociedade refinada e decadente à qual serve. E é esta honestidade intrínseca, esta franqueza guerreira, que o torna tão crédulo a ponto de tomar por certezas as insinuações de Iago. “De tal momento de glória só se pode cair, [...]” (BLOOM, 2001, p. 559) Soma-se a esta credulidade quase ingênua o sentimento de inferioridade, vendo a si mesmo como estrangeiro e depreciado, faz sentido aos olhos de Otelo que uma jovem veneziana nobre e bela esteja apenas fingindo amá-lo enquanto deposita em outros os seus verdadeiros afetos. Esta mistura de autocrítica severa de quem nunca foi valorizado e sofreu as agruras da guerra desde tenra idade com a credulidade dos que não tendo em si malícia têm dificuldade em perceber-la nos demais é o campo fértil no qual grassar o ciúme, este “monstro de olhos verdes, que escarnece do próprio pasto que se alimenta”. (SHAKESPEARE, 1995, III:iii, Iago)

Mas abordáramos ingenuamente, traríamos pouquíssima clarificação à questão do ciúme de Otelo se julgásse-

mos que ele está meramente ligado à possibilidade de perda do objeto amado, em especial se considerarmos a problemática de sua constituição subjetiva como havíamos observado acima. Em um texto curto mas bastante profícuo sobre o tema, *Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade* (1922), Freud (2019) distingue três tipos principais de ciúme: o ciúme normal, o ciúme projetivo e o ciúme delirante. O primeiro caso, o ciúme normal ou também chamado de ciúme competitivo, consiste em um desenvolvimento bastante comum e justificado, o fato de que seja necessário realizar o luto da perda do objeto amado, que agora se interessa por outro, causando uma ferida narcísica que o sujeito termina por justificar a partir de uma série de autoacusações, de modo a responsabilizar a si mesmo pela perda do amor. Isso não implica que, apesar de justificado e baseado em determinadas evidências mais ou menos objetivas, como podemos observar no caso de Otelo, esse processo se dê de forma racional e consciente, pois ele evoca não apenas o quadro atual como retoma processos do desenvolvimento afetivo da infância que estavam recalçados no inconsciente, o que torna o evento efetivamente mais poderoso e pode nublar qualquer raciocínio e permanecer imune a qualquer prova em contrário.

O segundo tipo, o ciúme projetivo, está ligado inconscientemente à própria infidelidade do ciumento, seja pela culpa por atos de infidelidade passados seja pelo recalçamento de desejos de infidelidade que nunca chegaram a se concretizar. Esse não parece ser o caso de Otelo, pois como já observamos, como típico ser de guerra, lhe faltam as sutilezas para o jogo social das sedução, pelo menos nada na peça insinua que Otelo tenha amantes. O terceiro tipo de ciúme é o delirante, e se relaciona com o anterior por ser ele também a projeção de desejos inconscientes do sujeito, mas com uma peculiaridade: ele se direciona a pessoas do mesmo sexo do desejante, ou seja, é um ciúme que contém em si um recalçamento de pulsões homoeróticas. Em outras palavras, não sentimos ciúmes injustificados de concorrentes que nós mesmos não tenhamos achado atraentes, e é justamente no recalçamento desta atração inconsciente que reside a fúria do ciumento, sua indignação é um mecanismo de defesa. Isso parece aparecer em Iago que, passando por um período de impotência possivelmente em função do desgosto de ter sido preterido por Otelo em favor de Cássio, acusa a sua esposa Emília, sem nenhuma evidência plausível a partir do texto de Shakespeare, de ter estado com ambos estes homens que ele ao mesmo tempo admira, deseja e, por negação e ambivalência, despreza.

E é voz corrente que ele [Otelo] já andou fazendo as minhas vezes dentro dos meus lençóis. Se é verdade, não sei. Mas só pela suspeita, neste caso procederei como quem tem certeza. (SHAKESPEARE, 1995, III:iii, Iago)

E ainda: “Temo que o tal de Cássio ande com o olho em cima também do meu barrete de dormir” (SHAKESPEARE, 1995, II:i, Iago) Os afetos de Iago em direção a Otelo, pelo menos, podem ser entendidos como uma espécie de ciúme de natureza sexual, como interpretado também por René Girard (2010).

Seguindo estes argumentos podemos clarificar em Otelo o ciúme de primeiro tipo, competitivo e normal, assim descrito por Freud: “O ciúme faz parte dos estados afetivos que, como o luto, podemos chamar de normais.” (FREUD, 2019, p. 193). Mas sendo uma afecção assim tão normal e corriqueira, nos estranha pensar que ela possa ter culminado em um homicídio passional seguido de suicídio, de modo que tenhamos que buscar nos ciúmes de Otelo ainda um elemento a mais que escapa à normalidade destas definições. E é Harold Bloom quem nos fornece uma abismal chave de interpretação:

O grande insight de Shakespeare com relação ao ciúme masculino é que o mesmo se trata de uma máscara que oculta o medo de castração na morte. Os homens acham que para eles jamais haverá tempo e espaço suficientes, e encontram na questão da infidelidade feminina, real ou imaginária, um reflexo do próprio fim, a constatação de que a vida há de continuar sem eles. (BLOOM, 2001, p. 555)

Shakespeare, aqui sendo “sublimemente demoníaco”, toca no cerne da fragilidade masculina entendida como desamparo, pelo menos em Otelo: em sua relação de espelhamento com Desdêmona, o mouro fixa quem é, assumindo confortavelmente a estabilidade subjetiva e, ao se imaginar traído, ao supor a arbitrariedade da vida que conquistou para si, sucumbe ao medo da desconstrução e do desaparecimento. Se ser Otelo é ser amado por Desdêmona, ser traído por ela corresponde antagonicamente a deixar não apenas de ser Otelo, mas a deixar de ser em sentido radical. Ser traído implica reconhecer que não tem peso algum no mundo, que em sua ausência o mundo todo, e mesmo a felicidade do objeto amado, conseguem transcorrer tranquilamente. O ciúme de Otelo, e se olharmos profundamente talvez possamos reconhecer em sua fragilidade a nossa própria, é no fundo o medo da finitude. Ou de existir sem peso, sem importância, que termina por ser o mesmo.

Agora e para sempre, adeus, sossego da alma! Adeus contentamento! [...] Nunca mais os relâmpagos de fogo dos engenhos mortíferos que atroam em formidandos roncões, contrafazendo a cólera de Júpiter! Nunca mais! Nunca mais! Finda é a missão de Otelo! (SHAKESPEARE, 1995, III:iii, Otelo)

Literature and expression of emotions: the “Othello” case

Abstract

This text has as its theme the issue of emotions in literature from a philosophical perspective. Although traditionally despised in philosophy, an incursion into aesthetic studies shows us that it, literature, can help to philosophically understand emotions from at least three aspects: as recalibration, as understanding and as clarification. From this conceptual construction, we will analyse the emotions present in Shakespeare’s tragedy Othello.

Keywords: emotions; literature; philosophy; Othello; Shakespeare

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. 2.ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BLOOM, Harold. John Milton e o Paraíso Perdido. In: MILTON, John. Paraíso Perdido [Paradise Lost]. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. Apresentação de Harold Bloom. Ilustrações de Gustav Doré. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 7-18.
- BLOOM, Harold. Otelo. In: Shakespeare: a Invenção do Humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 536-587.
- CÂNDIDO, Antonio. A Personagem no Romance. In: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Sales. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 51-80.
- CARROL, Noël. Philosophy of art: a contemporary introduction. London: Routledge, 1999.
- COLLINGWOOD, Robin G. The principles of art. Oxford: Clarendon, 1938.
- FREUD, Sigmund. Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade [1922]. In: Neurose, Psicose, Perversão. Tradução de Maria Rita Salzano de Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Obras Incompletas de Sigmund Freud, vol. 5, p. 193-207.
- GIRARD, René. Shakespeare: Teatro da Inveja. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- GOODMAN, Nelson. Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HOCKE, Gustav R. Maneirismo: O Mundo como Labirinto. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. 2). São Paulo: Editora 34, 1999.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KEHL, Maria Rita. Ressentimento. São Paulo: Boitempo, 2020.
- PLATÃO. A República. Tradução e notas de Maria H. da Rocha Pereira. 7.ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Sales. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 81-102.
- ROBINSON, Jenefer. Deeper than reason: emotions and its roles in literature, music and art. New York: Oxford University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, Willian. Otelo, o Mouro de Veneza. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Edição Bilíngue. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

O Iago de Agatha de Christie: a recriação de um personagem shakespeariano

Altamir Botoso*

Resumo

No âmbito da ficção, é bastante comum observar a retomada e a recriação de personagens como Dom Juan, Fausto, Marguerite Gautier, Emma Bovary, Dom Quixote, dentre outros. Partindo dessa premissa, o objetivo de nosso artigo é estabelecer conexões entre os personagens Norton do romance *Cai o pano*, de Agatha Christie, e Iago, da peça *Otelo*, de William Shakespeare, evidenciando o fato de que Norton é uma recriação do personagem shakespeariano, por apresentar características e atuar de maneira semelhante à de Iago. Como apoio teórico, empregamos os textos dos seguintes críticos: Reis (2017), Souto (2016), Bloom (2001), Heliodora (2014), York (2007), Menegheti (2014), Hopkins (2016). Portanto, ao traçar paralelos entre Iago e Norton, foi possível constatar que este é uma recriação daquele e um ente ficcional que se filia à linhagem do anti-herói shakespeariano, agindo como um ser diabólico e perverso, que consegue instigar terceiros a praticar crimes, sem se comprometer e sem que a lei possa puni-lo.

Palavras-chave: Recriação de personagens; *Otelo*; *Cai o pano*; William Shakespeare; Agatha Christie; Literatura comparada.

Introdução

A literatura de todas as épocas caracteriza-se por um processo de retomadas e releituras de temas, personagens, recursos narrativos, e esse procedimento acentua-se, na contemporaneidade, com obras que se apropriam de personalidades históricas e ficcionais para construir seus enredos, confirmando que “a literatura se alimenta da literatura”, regida por “premissas antropofágicas” (GRECCO, 1999, p. 6).

No tocante aos personagens, é possível observar que eles migram de uma obra para outra de um mesmo autor,

* Possui graduações em Letras: Português e Inglês (1988), Português e Espanhol (1989), Português e Francês (1993), Português e Italiano (1995), todas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1993), mestrado em Letras [Assis] pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998) e doutorado em Letras [Assis] pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: pós-modernismo, El mundo alucinante, romance histórico, romance picaresco, romance malandro, intertextualidade, literatura africana, hispânica e espanhola. E-mail: abotoso@uol.com.br

como por exemplo, nos romances de Balzac (1799-1850), nos quais um personagem secundário, num relato, transformava-se em protagonista no seguinte. Há também o caso de personagens de um escritor que ressurgem em narrativas de outros autores e se verifica que eles renascem por meio de traços e características semelhantes, revitalizando o universo ficcional e oferecendo novas possibilidades de ampliação de sua atuação bem como propiciam renovadas e insuspeitadas interpretações/análises.

Na literatura brasileira, por exemplo, obras como *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis (1839-1908), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto (1881-1922), *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego (1901-1957), apresentam personagens que possuem características do protagonista de *Dom Quixote* (1605-1615), e podem ser associados a essa criação de Miguel de Cervantes (1547-1616). Alguns livros da autora cearense Ana Miranda (1951) – *Boca do inferno* (1989), *A última quimera* (1995), *Clarice* (1996), *Dias e Dias* (2002) – trazem para o centro da narrativa os escritores Gregório de Matos (1636-1696), Augusto dos Anjos (1884-1914) e Olavo Bilac (1865-1918), Clarice Lispector (1920-1977), Gonçalves Dias (1823-1864) e estabelecem relações intertextuais com seus escritos.

Em relação à literatura estrangeira, há estudos que se dedicam a aproximar

o pícaro espanhol do malandro brasileiro. Dessa forma, Leonardo Pataca (de *Memórias de um sargento de milícias* - 1852-1853 – Joaquim Manuel de Macedo (1830-1861)), *Macunaíma* (da obra homônima – 1928 – Mário de Andrade (1893-1945)), *Vadinho* (de *Dona Flor e seus dois maridos* – 1966 – Jorge Amado (1912-2001)), João Grilo e Chicó (de *O auto da compadecida* – 1955 – Ariano Suassuna (1927-2014)) possuem semelhanças e afinidades com o personagem surgido nos séculos XVI-XVII na Espanha e, guardadas as devidas proporções, podem ser considerados como recriações do pícaro, mantendo várias de suas características e agregando outras.

Levando em conta o que foi exposto, o nosso objetivo é analisar o personagem Norton, do romance *Cai o pano* (1975), da escritora inglesa Agatha Christie (1890-1976), evidenciando o fato de que ele é uma recriação do personagem Iago, da peça *Otelo* (1604), de William Shakespeare (1564-1616).

O referido livro encerra as aventuras do detetive Hercule Poirot, que protagonizou mais de quarenta romances policiais de Christie, sendo um texto relevante, uma vez que nessa obra, Norton é um assassino que não age diretamente, mas atua no sentido de fazer com que outros personagens cometam crimes e, agindo desse modo, revive o método utilizado por Iago para se vingar e atingir suas metas.

Nesse sentido, o estudo proposto pretende rastrear as características de Iago que se encontram em Norton, por meio da comparação de trechos das duas obras, a fim de ressaltar como Agatha Christie retoma traços do personagem shakespeariano e o recria em seu romance, dando-lhe novos atributos, mas mantendo determinados elementos que nos permitem considerar que Norton foi concebido com elementos intrínsecos do Iago de Shakespeare e emprega o seu *modus operandi* para atingir seus objetivos, que é provocar assassinatos sem ser punido.

O romance policial é uma modalidade literária que ainda é vista com certo desdém pelos meios acadêmicos. Houve épocas em que ele foi considerado como literatura de massa e ignorado pela crítica especializada, que o tratava como um texto de fácil compreensão, sem profundidade, acessível a todo tipo de público e que seguia, quase que invariavelmente, um determinado esquema composicional: o crime, a investigação e a descoberta do assassino.

Dessa forma, ao realizarmos um estudo sobre uma narrativa policial, estabelecendo conexões e aproximações entre um de seus personagens e o vilão da peça shakespeariana, encarando-o como uma recriação deste último, visamos pôr em evidência o valor da ficção policial, pouco estudada no nosso país, e também contribuir para a fortuna crítica de uma escritora que ficou conhecida como a

“Rainha do Crime”, autora de quase uma centena de romances policiais.

Reinvenções e recriações de seres ficcionais

Face ao fato de que pretendemos estabelecer comparações entre dois personagens de ficção, seria pertinente apontar aquilo que caracteriza essa vertente de estudo, já que o ato de encetar comparações é inerente a todo ser humano e quando se reflete a seu respeito no campo da crítica, e mais especificamente na área de literatura comparada, esta pode ser definida nos seguintes termos:

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna da tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91)

A pesquisa, no território da literatura comparada, pode ser realizada sob variados enfoques: autor e autor, fortuna crítica, temas, personagens de um mesmo país ou de nações distintas e, além disso, ao se estudar tais relações, evidenciam-se diferenças, transformações dos textos, suas absorções e integrações numa nova estrutura. Dessa forma, verifica-se que

[...] a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

Considerando a premissa de que “a literatura não fala de outra coisa senão de literatura” (COMPAGNON, 2012, p. 111), é possível investigar a criação e recriação de personagens no campo literário. Nesse sentido, é plausível conceber a ideia “da construção de personage[ns] cuja[s] “vida[s]” perdura[m] para além das páginas em que tiveram origem” e o texto ficcional pode valer-se de “personagens de narrativas anteriores e contemporâneas às suas” (SOUTO, 2016, p. 59).

No artigo *Criação, recriação e transcrição de personagens literárias*, a estudiosa Carla Cristina Fernandes Souto (2016, p. 65-66) sustenta que os personagens transitam livremente entre as obras literárias, ou seja, os grandes personagens “vivem para além da obra e do tempo em que foram criad[os]” e exemplifica isso nos seguintes termos:

[...] temos vários exemplos de personagens que são criadas, recriadas e transcritas continuamente, desde as novelas de cavalaria como as do ciclo arturiano, passando pela história de autoria anônima *Lazarillo de Tormes* (2012), que tem várias versões e continuações, chegando ao caso do próprio *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (CERVANTES, 2012), que ganha

uma versão apócrifa (AVELLANEDA, 1989), publicada antes da segunda parte escrita por Cervantes (2013), e que dialoga genialmente com as duas publicações anteriores: a sua e a do apócrifo. (SOUTO, 2016, p. 67, grifos do autor).

Ainda em consonância com Souto (2016, p. 70),

[...] a partir do momento em que uma obra ou uma personagem é criada, ela adquire vida própria, independente da vontade de seu criador, relacionando-se com toda a tradição literária da qual ela se torna parte.

Dessa maneira, a apropriação e recriação de personagens é constante no âmbito da ficção. Ainda a esse respeito, o crítico português Carlos Reis (2017, p. 129-130) aponta o conceito de “sobrevida” da personagem, aludindo

[...] àquelas práticas em que reconhecemos a personagem como entidade refigurada. Isso acontece por vezes em contextos e em narrativas literárias, por exemplo, na paródia, na citação ou na incorporação de uma personagem numa narrativa subsequente àquela em que originalmente existiu; [...].

[...] Quando uma realizadora e um roteirista, Anne Fontaine e Pascal Bonnitzer, partem de um romance gráfico de Posy Simmonds intitulado *Gemma Boveri* e realizam um filme com o mesmo nome, o que nesse filme observamos é a sobrevivência de uma das personagens mais famosas da literatura mundial. Por força de procedimentos de refiguração ícono-literária (no romance gráfico de Simmonds) e cinematográfica (no filme de Fontaine), *Gemma Boveri* é ela mesma, mas é ainda, nos tempos de hoje, *Emma Bovary*, as suas ilusões e os seus dramas.

Um personagem não está circunscrito somente ao texto onde atua, mas pode

adquirir “sobrevidas” em outras narrativas e até mesmo em outros suportes como o cinema ou jogos eletrônicos. No território ficcional, a prática da retomada de personagens é bastante frequente. No romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), José Saramago (1922-2010) transforma um dos heterônimos de Fernando Pessoa em personagem central da narrativa. Em *Nação crioula* (1997), o angolano José Eduardo Agualusa (1960-) recria o personagem Fradique Mendes, concebido por Eça de Queirós (1845-1900) e o coloca como protagonista de seu livro. Dessa forma, nota-se que os actantes de uma história são figurações/representações de pessoas no âmbito da ficção e podem ser retomados/reinventados, já que

[...] Tendendo a universalizar os sentidos inerentes à sua condição de figuras ficcionais, certas personagens (Ulisses, Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary, Anna Karenina, Dom Casmurro, Blimunda, etc.) são sujeitas a refiguração e ganham, por isso, uma sobrevida que merece atenção [...] (REIS, 2018, p. 123-124).

Em conformidade com Reis, verifica-se que o personagem não é um componente estático do relato, já que em diferentes tempos culturais e suportes, ele se manifesta como uma entidade dinâmica, que sofre recriações e refigurações seja em novos textos ficcionais, seja em filmes ou em relatos difundidos em ambiente eletrônico.

Esse procedimento revitalizou o campo da literatura e da narratologia, abrindo “lugar à ressurreição da personagem”, ampliando os “caminhos de indagação em que facilmente se percebe a necessidade epistemológica de recuperação da personagem e dos seus modos de existência ficcionais e narrativos” (REIS, 2018, p. 22), confirmando uma tendência muito profícua da ficção contemporânea.

O personagem Iago enquadra-se na categoria proposta por Carlos Reis a respeito de entes refigurados em outras narrativas e contextos. Esse personagem,

[...] entre todos os vilões da literatura, [...] tem a honra nefasta de ocupar uma posição inatingível. [...] Nem mesmo o Diabo – em Milton, Marlowe, Goethe, Dostoiévsky, Melville, ou qualquer outro escritor – pode competir com Iago, cujos descendentes norte-americanos vão de Chillingworth, em Hawthorne, e Claggart, em Melville, ao Misterioso Estranho, de Mark Twain, ao Shrike, de Nathanael West, e ao juiz Holden, de Cormac McCarthy. Na literatura moderna personagem algum supera Iago, que continua a ser o Demônio do Ocidente, um grande psicólogo, dramaturgo, crítico e teólogo da negatividade. (BLOOM, 2001, p. 543)

Ele é “um gênio capaz de provocar o caos em terceiros” (BLOOM, 2001, p. 563) e, além disso, é alguém dedicado a guerrear, pois “[...] a religião de Iago é a guerra, em todas as frentes – nas ruas, nos campos de batalha, no abismo que é o seu próprio interior”. Na peça de Shakespeare, “Iago está sempre no centro da teia, constantemente tecendo a trama” (BLOOM, 2001, p. 564).

Nessa mesma perspectiva, Barbara Heliodora (2007, p. 278) ressalta a “inventividade de Iago e a sua habilidade inesgotável de continuar contando uma história diferente a cada pessoa”, impedindo “os outros personagens de verificar cada versão”. Dessa maneira, “ele conta histórias plausíveis às pessoas mais indicadas para acreditar nelas” (HELIODORA, 2007, p. 280).

É perfeitamente cabível considerar que “porções” de Iago estão presentes em Norton, personagem do romance *Cai o pano*, de Agatha Christie (1978), conforme pondera Pollyana Souza Menegheti (2014, p. 152, grifos do autor):

O assassino, Stephen Norton, é facilmente o personagem mais interessante de *Curtain*, devido não apenas ao seu status de assassino, mas principalmente pelo método usado para cometer os crimes. Baseando-se explicitamente na peça *Othelo*, de William Shakespeare, Christie cria um assassino aos moldes do personagem Iago. Iago envenena Otelo contra sua esposa Desdêmona, fazendo-o acreditar que a moça estava mantendo relações com o jovem Cássio, o que culmina com o mouro matando a esposa e depois a si próprio.

Complementando essa colocação de Menegheti, o estudioso R. A. York (2007, p. 158, tradução nossa, comentário nosso, grifos do autor) também salienta a semelhança que existe entre o personagem shakespeariano e aquele criado por Agatha Christie e as alusões frequentes a esse ser ficcional em outros livros dessa autora:

[...] Norton é uma figuração de Iago: a analogia literária é tornada muito explícita. A estrutura de Iago é de fato uma característica distintiva crucial de *Curtain* [*Cai o pano*]. O vilão não mata, mas ele encoraja outros a matar. [...] O tema de Iago era uma preocupação recorrente de Christie; é aludido em *End House* (ix), *Mesopotâmia* (xviii), *Hercule Poirot's Christmas* (xi) e brevemente em *Mirrors* (i). [...] Iago é a pessoa que, por ciúme, dá a outra a força de cometer o crime que deseja fracamente, mantendo-se além de qualquer punição. [...]

O personagem de Christie mantém estreitos laços com a criação shakespeariana e pode ser analisado como uma recriação sua, uma vez que o seu modo de agir é o mesmo verificado no Iago da peça *Otelo* e isso pode ser confirmado em vários segmentos de *Cai o pano*, bem como por meio de alusões ao referido personagem e à obra mencionada, que se encontram inseridos na trama do livro da escritora inglesa.

De Iago a Norton: entrelaçamentos e retomadas de personagens

A peça *Otelo*, de William Shakespeare (2018) tem cinco atos, é uma das mais famosas tragédias do bardo inglês. Otelo foge com a filha de Brabâncio, Desdêmona, e com ela se casa. O alferes de Otelo, Iago, ao não receber uma promoção que achava merecida, a de tenente, que foi concedida a Cássio, resolve se vingar de seu chefe. Embebeda Cássio, desmo-

realizando-o e fazendo com ele perca o posto. Pede a sua mulher que roube um lenço de Desdêmona. Deixa esse lenço no quarto de Cássio e faz com que Otelo o veja, arquiteta intrigas, insinuando que Cássio e Desdêmona são amantes. Movido pelo ciúme, Otelo mata a esposa e depois se suicida. Iago é preso.

Ao caracterizar Iago, o estudioso William Hazlitt (*apud* BLOOM, 2001, p. 536-537) tece as seguintes ponderações:

O personagem de Iago [...] pertence a uma classe, ao mesmo tempo comum e típica em Shakespeare, a saber: de indivíduos dotados de uma mescla de intensa atividade intelectual e total ausência de princípios morais, e que ganham evidência às custas de terceiros, tentando confundir as fronteiras práticas entre o bem e o mal, baseando-se em padrões forçados de sofisticação especulativa. [...]

[...] Iago é tão-somente um exemplo extremo, isto é, de atividade intelectual doentia, de total indiferença ao bem e ao mal, ou melhor, dando preferência a este último, por condizer com suas inclinações pessoais, por conferir tamanho ímpeto aos seus pensamentos e foco às suas ações. [...]

Todas as ações de Iago são caracterizadas pela vilania, pelo interesse em prosperar a qualquer preço e nessa ambição desmedida, destrói a todos que impedem a realização de seus desejos. O diálogo que abre a peça, entre Iago e Rodrigo, outro personagem que será manipulado pelo vilão, já evidencia toda a carga de maldade que acompanhará Iago nas suas ações ao longo do desenvolvimento do enredo:

IAGO – Ah, meu senhor, não se preocupe. Continuo dele sendo seguidor que é para dar-lhe o troco que merece. [...] eu não sou eu por amor e por dever, mas eu pareço ser eu por causa de meu peculiar propósito. E, quando minhas ações aparentes demonstrarem a verdadeira conduta e os contornos de meu coração em formal expressão de cortesia, não se passará muito tempo e estarei abrindo o meu coração para que os urubus dele façam picadinho ... não sou quem sou. (SHAKESPEARE, 2018, p. 14-15, ato 1, cena I).

Verifica-se que Iago é um personagem destituído de bons sentimentos, que se regozija em praticar o mal, desvelando uma mente doentia, que é incapaz de sentir remorso e de ter qualquer atitude altruísta. De acordo com Bloom (2001, p. 540), Iago é um grande improvisador,

[...] ele age com vigor e senso de oportunidade, ajustando sua trama às ocasiões que se apresentam. [...] é um inventor, um indivíduo propenso a experimentos, sempre disposto a testar mecanismos até então desconhecidos.

Ele sabe que Rodrigo é apaixonado por Desdêmona e tira vantagem disso, afirma que irá convencê-la a aceitar o seu amor, e aproveita-se do rapaz, pedindo dinheiro e joias que ele supostamente lhe entregaria. Na verdade, Iago o explora e o usa para atingir seu objetivo de se vingar de Otelo, conforme se nota ainda no primeiro ato, quando ele convence Rodrigo a denunciar a fuga de Desdêmona para se casar com seu chefe:

IAGO – Chame o pai dela, faça com que ele acorde, vá atrás dele, envenene seus prazeres, proclame sua presença nas ruas, inflame os parentes dela e, embora ele more num clima fértil, faça com que ele se infeste de moscas; embora sua alegria seja alegria, ainda assim ... joguem-se tais nuances de vexação sobre essa alegria de modo que ela venha a perder o brilho. (SHAKESPEARE, 2018, p. 15, ato 1, cena I).

As insinuações, as maledicências são o motor das ações de Iago, que não age diretamente, mas, como um mestre de um espetáculo de marionetes, manipula os cordéis dos demais personagens, para que eles façam o que ele deseja:

IAGO – [...] Enquanto esse honesto otário [Cássio] importuna Desdêmona com seus pedidos para que ela conserte seu destino, e, enquanto ela, por ele, implora clemência ao Mouro, eu estarei vertendo esta pestilência nos ouvidos de nosso general: que ela o quer de novo nas boas graças de seu superior para apaziguar a luxúria de seu corpo. E quanto mais ela se esforçar por ajudá-lo, ela estará perdendo crédito junto ao esposo. Assim transformarei eu a virtude dela em piche, e, da própria bondade de Desdêmona, tecerei a malha que os enredará a todos. (SHAKESPEARE, 2018, p. 72, ato 2, cena III, comentário nosso).

Depois de conseguir que Cassio seja desmoralizado e perca o cargo que Otelo havia lhe concedido, Iago sugere que ele peça a Desdêmona que interfira junto ao marido para obter o seu posto de volta. Enquanto isso, ele vai instigar o ciúme de Otelo, sugerindo que Cassio e sua esposa são amantes:

[Cássio retira-se.]

IAGO – Arrá! Não gosto nada disso.

OTELO – O que está dizendo?

IAGO – Nada, meu senhor. Ou, se ... não sei o que estava dizendo.

OTELO – Não era Cássio, aquele que se despediu de minha esposa?

IAGO – Cássio, meu senhor? Não, é certo que não, não posso imaginar uma coisa dessas, que ele iria embora esgueirando-se, com modos de culpado, ao vê-lo chegar. (SHAKESPEARE, 2018, p. 80, ato 3, cena III).

Ele aguarda a oportunidade adequada, para destilar a suspeita no coração de um marido já inseguro e pronto a desconfiar da honra da esposa e faz isso fingindo não saber direito o que está dizendo, “desculpando-se” por trazer esse assunto para seu superior hierárquico, ressaltando na conversa o fato de Desdêmona enganar o pai e, portanto, ser capaz de ludibriar Otelo, como se pode inferir do seguinte excerto da peça:

OTELO – [...] Não, Iago. Preciso ver antes de duvidar. Quando eu duvidar, precisarei de provas. E, uma vez fornecida a prova, não há nada além disto: o fim simultâneo do amor e do ciúme.

IAGO – Fico contente; agora tenho razões para, de espírito mais aberto, demonstrar o amor e a lealdade que devoto ao senhor, meu general. Portanto, como lhe sou obrigado por dever, recebe estas palavras de minha parte. Falo ainda sem ter provas. Observe a sua esposa; observe-a minuciosamente quando ela está com Cássio. Dispa o seu olhar tanto de ciúmes como de segurança. Longe de mim querer que sua natureza nobre e liberal seja maltratada por sua própria generosidade.

Examine o caso com atenção. Conheço bem a tendência em nosso país para isso; em Veneza elas deixam o paraíso ver as intimidades que não ousam mostrar aos maridos. O que de melhor lhes dita a consciência não é abster-se de fazer, mas sim o manter em segredo.

OTELO – É isso o que tens a dizer?

IAGO – Ela enganou o próprio pai, ao desposá-lo. E, quando parecia estremecer e assustar-se com sua aparência, general, por ela apaixonava-se cada vez mais.

OTELO – E apaixonou-se mesmo.

IAGO – Ora, então! Sendo tão jovem ainda, ela pôde mostrar-se fingida a ponto de deixar o pai cego, seus olhos vendados de tal maneira que ele concluiu ter sido tudo feitiçaria. [...]

IAGO – [...] Espero que o senhor considere o que foi dito como tendo-se originado de meu coração. Mas vejo que está comovido. Aqui estou eu, rogando-lhe que não filtre de meu discurso questões mais grosseiras, tampouco assuntos de maior alcance que uma mera suspeita. (SHAKESPEARE, 2018, p. 87-88, ato 3, cena III, comentário nosso).

Pelo trecho transcrito, pode se depreender a maneira pela qual Iago vai tecendo sua teia, aprisionando os personagens nelas, fazendo com que eles ajam da maneira que ele espera. Dessa maneira, ele é “o gênio do seu tempo e lugar, e é todo vontade. Sua obsessão pelo ato de destruir é a única força criativa da peça”, encarnando a “perfeição do mal e gênio do ódio” (BLOOM, 2001, p. 547). Por meio de um lento e ardiloso processo no qual ele vai ludibriando sua mulher, Emília, Otelo, Rodrigo, Cássio,

ele atinge seus objetivos, sem se expor, agindo nas sombras, aproveitando as oportunidades e induzindo-os a acreditar no que ele inventa, como na cena em que usa o lenço de Desdêmona para que Otelo acredite que ela o trai:

EMÍLIA – Fico feliz por ter encontrado este lenço. Esta é a primeira lembrança que ela [Desdêmona] ganhou do Mouro. Meu volúvel marido ... e mais: teimoso ... por centenas de vezes quis comprar-me com galanteios para que eu surrupiasse este lenço. [...]

IAGO – Finge que nada sabes. Tenho uso para este lenço. Vai, deixa-me só.

[*Emília sai.*]

No alojamento de Cássio perderei este lenço, e depois espero ele encontrá-lo. Detalhes insignificantes, tênues como o ar, apresentam-se ao enciumados sob a forma de confirmações, tão poderosas como as Sagradas Escrituras. Isto pode ter consequências. O Mouro já se deixou alterar por meu veneno. Conceitos perigosos são, por natureza, venenos que no começo raramente desagradam ao paladar. No entanto, basta um mínimo de ação sobre o sangue, e queimam como as minas de enxofre. (SHAKESPEARE, 2018, p. 91-93, ato 3, cena III, comentário nosso).

Não resta dúvida de que Iago é extremamente hábil em ajustar suas ações aos seus interesses e em fazer com que aqueles que estão a sua volta acreditem no que ele deseja tornar crível, manobrando suas vítimas, empregando a “inventividade” e a sua “habilidade” de inventar histórias plausíveis (HELIODORA, 2007, p. 280) para aqueles que deseja manipular.

Sinteticamente, é possível verificar que Iago é um dos maiores vilões da literatura ocidental, que se vale da própria capacidade intelectual e da modulação de um discurso que atinge a debilidade e os medos dos demais personagens, fazendo com que eles executem os planos e ações que ele planeja para atingir suas metas:

[...] Iago é bem-sucedido precisamente porque [...] não tem dúvidas, nem compaixão. Ele é, desde o início da peça, apenas ação – e está em todo o lado. Bajulando Otelo, e depois Rodrigo. Gritando da escuridão, clamando por luzes. Note-se, contudo, que ele próprio nada faz. Cássio, encorajado a beber por Iago, causa desordem entre as tropas. Rodrigo, incitado por Iago, irrita Brabâncio e fere Cássio. Otelo, espicaçado e enlouquecido por Iago, mata Desdémoma. É Iago quem sugere todas estas ações, mas não executa nenhuma delas. Até mesmo o lenço é encontrado por Emília e não por ele. Iago é uma voz na escuridão, a prova cabal do enorme poder das palavras, [...]. As palavras de Iago envenenam todos aqueles que as escutam, de Brabâncio a Otelo. E ele usa, pertinentemente, a imagem do veneno através do ouvido, que teve um papel tão crucial e literal na morte do velho rei Hamlet. [...] se notamos que ele de facto nunca faz nada, limitando-se a levar os outros a agir, notamos também que ele nunca afirma nada, preferindo insinuar, sugerir, de modo a despertar na imaginação dos outros as ideias sombrias que já aí se encontravam. Assim, Brabâncio reconhece a imagem que Iago lhe grita da escuridão (“Isto vem ao encontro do meu sonho”). Ele já tinha imaginado Otelo e Desdémoma na cama. Aquilo que Iago lhe faz – e o que fará a Otelo – não é mais do que confirmar as suas fantasias negativas. Os seus talentos são os de um homem capaz de adivinhar os pensamentos das suas vítimas, bem como os de um provocador. (GARBER, 2018, p. 97).

Todos os personagens da peça ficam à mercê de Iago, que, impiedosamente, joga uns contra os outros, contaminando o relacionamento de Otelo, levando Rodrigo à ruína, mentindo, traindo, enfim, fazendo valer a sua vontade, sem remorsos e sem piedade, destruindo tudo o que toca. Dessa maneira, nenhum

[...] vilão, em toda a literatura, iguala-se a Iago, concepção impecável que dispensa retoques. Swinburne o disse bem: “o mau mais perfeito, o demônio mais potente, [...] reflexo da figura de Prometeu, iluminada pelo fogo do inferno” (BLOOM, 2001, p. 561).

Não há adversários para a sua maldade e a sua vilania sem limites.

É válido salientar que a figura de Iago não ficou circunscrita à peça *Otelo*, mas ressurgiu em outros gêneros, como o romance, a ficção cinematográfica, corroborando o fato de que as grandes personagens têm “sobrevidas” (REIS, 2007), renascem em outros textos e outros contextos (SOUTO, 2016).

Um dos “descendentes de Iago” (BLOOM, 2001) encontra-se no livro *I, Iago*, de Nicole Galland, o qual reconta o *Otelo* de Shakespeare, seguindo o famoso vilão ao longo de sua carreira e explicando como ele veio a orquestrar a queda de seu general e de todos aqueles que estavam ligados a ele. A escritora norte-americana

[...] preenche algumas das lacunas da narrativa de Shakespeare, mostrando-nos como Iago se tornou quem ele é e narrando as circunstâncias que o transformam de um amigo leal e subordinado a um intrigante e vingativo intrumetido (MORRIS, 2012).

No romance *Cai o pano*, de Agatha Christie (1978), o personagem Norton pode ser considerado como uma “re-figuração de Iago” (YORK, 2007) ou ainda como um assassino pautado pelo modelo de Iago (MENEGETI, 2016), conforme demonstraremos a seguir, por meio da análise comparativa entre o livro da escritora inglesa e a peça de Shakespeare.

O detetive Hercule Poirot, em companhia do amigo, capitão Arthur Hastings, retorna à mansão Styles, cenário da primeira obra concebida por Agatha Christie, *O misterioso caso de Styles* (1920), para deter um assassino que age de um modo muito peculiar e que não pode ser punido pela lei.

Cai o pano é considerado como um “romance de enigma”, segundo Todorov (2006, p. 95), no qual se entrelaçam duas histórias, a do crime e a do inquérito. Na primeira se conta o que se passou efetivamente e, na segunda, explica-se como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela (TODOROV, 2006, p. 96). O narrador, Arthur Hastings, é um personagem secundário na trama e é classificado como narrador testemunha, o qual narra em primeira pessoa os acontecimentos relacionados ao prota-

gonista, o detetive Hercule Poirot e sua investigação.

A mansão Styles é um tipo de pensão gerenciada pelo casal Luttrell. Entre os hóspedes estão Judith, a filha de Hastings, o Dr. Franklin e a esposa, Bárbara, que finge ser inválida, para atrair a atenção daqueles que estão a sua volta, a enfermeira Craven, que cuida dela, Tim Allerton, um conquistador, Boyd Carrington, um milionário apaixonado por Bárbara, Elizabeth Cole, que mais tarde se descobre que é Elizabeth Litchfield, cuja irmã assassinara o pai e morrera numa prisão para doentes mentais, e Norton, um pacato observador de pássaros.

Quando Hastings chega a Styles, Poirot resume para ele cinco crimes ocorridos anteriormente: A) Leonard Etherington, bêbado e usuário de drogas, morre por envenenamento com arsênico. Sua esposa é acusada, mas absolvida por falta de provas. B) Srta. Sharples, uma solteirona inválida, morre por causa de uma dose excessiva de morfina, administrada pela sobrinha Freda Clay, que tomava conta dela e alega ter errado na dose. Por falta de provas, é considerada inocente. C) Edward Riggs suspeita da traição da esposa com um inquilino. Ambos são assassinados e se presume que o marido seja o culpado. Riggs é condenado à morte. D) Derek Bradley trai a esposa com uma garota. Sua esposa descobre e ameaça matá-lo. Ele morre vitimado por cianureto de potássio. Sua mulher con-

fessa o crime, é condenada e enforcada. E) Mathew Litchfield é um velho tirano que mantém as filhas aprisionadas em casa, sem dinheiro e sem poderem se divertir. É morto por uma pancada na cabeça. Margaret, a filha mais velha, confessa o crime, é declarada louca e enviada para um sanatório, falecendo pouco tempo depois.

Todos esses assassinatos tem um elo em comum, que é mencionado por Poirot, conforme se depreende no trecho transcrito abaixo:

Poirot falou devagar:

– Pretendo ser bem cuidadoso no que vou dizer, Hastings. Deixe-me colocar a coisa deste modo. Existe uma certa pessoa – X. Em nenhum desses casos X (aparentemente) teve motivos para liquidar as vítimas. Num dos casos, tanto quanto fui capaz de descobrir, X estava efetivamente há uns duzentos quilômetros de distância quando o crime se deu. Não obstante, vou lhe dizer o seguinte: X era íntimo de Etherington, X morou por uns tempos na mesma aldeia que Riggs, X conhecia pessoalmente a sra. Bradley. Tenho uma foto de Freda Clay e X passeando na rua, e X estava perto da casa quando o velho Mathew Litchfield morreu. [...] (CHRISTIE, 1978, p. 20).

X é um assassino e está em Styles e o seu método é a sugestão, é aproximar-se de uma determinada pessoa e induzi-la a matar. Ele nunca executa nenhuma ação pessoalmente, mas usa a arte do convencimento por meio do discurso, com perspicácia, com precisão e sai de todos os crimes impunemente tal qual o Iago shakespeariano:

A estrutura de Iago é [...] crucial [em] *Curtain* [*Cai o pano*]. [...] Dessa maneira, ele provocou cinco crimes; além das mortes das cinco vítimas, há a morte por suicídio de um dos assassinos, o enforcamento de um segundo e a morte de um terceiro em uma prisão para criminosos loucos. Ele é, portanto, um psicopata que excede a maioria dos outros vilões de Christie em seu arrogante desprezo pela vida de outras pessoas. O tema de Iago era uma preocupação recorrente de Christie [...]. É notável também que o que a [Agatha Christie] impressionou na peça de St. John Ervine, *John Ferguson* (não, é claro, *Ferguson*), a que ela se refere em *Curtain*, não foram os temas de violência e vingança, ou mesmo os temas de poder e dependência, mas o cena de persuasão indireta ao assassinato (que, aliás, está no segundo ato e não no terceiro). (YORK, 2007, p. 158, comentários nossos, grifos do autor).

O criminoso de Agatha Christie tem um comportamento e uma atuação idêntica ao Iago da peça *Otelo*: ele induz os outros a matar e, dessa maneira, não se expõe e permanece na obscuridade, obtendo um prazer sádico pelos assassinatos que são cometidos por sua interferência e que o colocam acima da lei, pois ele próprio nunca pratica com suas mãos o crime.

Além da obra de Shakespeare, Poirot fornece, como pista para Hastings e o leitor desvendarem o enigma de *Cai o pano*, uma outra peça de teatro:

[...] Eu me lembrei da promessa de Poirot, dizendo que me deixaria indicações que X não conhecia.

Quais eram essas indicações?

Havia uma cópia de uma das peças de Shakespeare, *Otelo*, numa edição barata. O outro livro era “John Ferguson”, de St. John Ervine. Tinha um marcador no terceiro ato. (CHRISTIE, 1978, p. 160).

O nome correto da peça é *John Ferguson*, como acertadamente aponta York (2007) e o seu enredo envolve uma família que vive numa área rural, quando um de seus membros sofre uma violência e aquele que a perpetrou é assassinado. O crime é insuflado por um personagem que vive da caridade da família Ferguson e que parece inofensivo, mas termina desencadeando o evento trágico mencionado. Em relação a essa peça, Alice Lothian (1922, p. 648-649, tradução nossa, grifo do autor) destaca que

John Ferguson, uma peça de Ulster publicada em 1915, termina com a mesma nota de retirada da violenta tragédia palpável da juventude para a silenciosa tragédia oculta da idade. Esta é uma peça escrita num humor estoico. Estamos conscientes do isolamento completo de tudo o que torna a vida alegre e agradável. A casa de John Ferguson é confortável por dentro, pois a Sra. Ferguson se orgulha de manter a aparência abastada. Mas está cercada por campos solitários, onde o clima sombrio e um solo obstinado geram pobreza e desespero. A sombra cinzenta do imerecido, mas em infortúnio evitável, envolve desde o início, e logo toma forma na traição de Hannah Ferguson e no assassinato do homem que a havia violentado. O assassino não é Jimmy Caesar, que amava Hannah e fala, como covarde, de vingança. O irmão de Hannah, Andrew, instigado pela conversa malévola e maliciosa de "Clutie" John, o estúpido, agiu rapidamente, enquanto Jimmy balbuciava e tremia. No final de uma vida de labuta e negociações retas, John e Sarah Ferguson são os espectadores impotentes da ruína daquelas crianças de bom humor que haviam criado no temor de Deus. O destino dos jovens é ordenado, não pela integridade de seus pais, mas pelas forças do mal que ruminam a vida confinada de uma vila - luxúria, covardia e o impulso furtivo de um estúpido.

"Clutie" John Magrath é um mendigo que também se vale do estratagema de Iago para incutir ideias assassinas no personagem Andrew Ferguson, irmão da Hannah, que foi violentada por Witherow. No diálogo que ele entabula com Andrew, frisa o fato de Witherow ser malvado:

"CLUTIE" JOHN. Ele é um homem mau, aquele Witherow! Isso é o que ele é! Ele tem uma natureza azeda. Sempre que ele me encontra, ele zomba de mim e diz: "Quando eles vão colocar você no asilo, 'Clutie'?" Às vezes, ele me bate com um pau ou um chicote. [...] Isso mostra o homem de má índole que ele é, estar machucando um pobre coitado como eu que tem que implorar seu pão de porta em porta! (ERVINE, 1919, p. 62, ato II, tradução nossa).

E logo a seguir, muito sutilmente, Cluthie John deixa transparecer que Jimmy Caesar seria incapaz de matar o homem que violentou sua esposa, disseminando no ar a insinuação de que alguém da família Ferguson deveria tomar alguma atitude, ou seja, "lavar a honra da família", punindo o agressor com severidade:

[Ele atravessa a metade da sala e depois volta ao fogo. Ele fica com o rosto voltado para ele.]

"CLUTIE" JOHN (*após uma pausa*). Será que Jimmy Caesar matará Witherow!

ANDREW FERGUSON. O que faz você pensar isso?

"CLUTIE" JOHN. Eu só estava pensando! [...]

"CLUTIE" JOHN. [...] eu não ficaria surpreso, mas Caesar não faria isso!

ANDREW FERGUSON (abstratamente). Não faz o quê?

"CLUTIE" JOHN. Matar Witherow.

ANDREW FERGUSON. O que te faz pensar isso?

"CLUTIE" JOHN. É o jeito dele falar e não fazer. (ERVINE, 1919, p. 63-64, ato II, tradução nossa).

John Magrath principia sua fala enfatizando que Witherow é um homem mau e insiste em sugerir que ele deva ser morto e que Jimmy Caesar, o marido de Hannah, não poderia matá-lo, pois é alguém que é capaz de falar, mas não de executar o assassinato. Quando o assunto parece que vai terminar, Magrath volta a tocar nele, e sua insistência incomoda Andrew:

[...]

ANDREW FERGUSON. Ah, desista, homem, desista! Você está me atormentando com sua conversa.

"CLUTIE" JOHN. Uma bela garota como Hannah depender de Jimmy Caesar como homem ...

[...]

ANDREW FERGUSON. [...] O que significa toda essa conversa sobre Jimmy Caesar? Você tem alguma coisa em sua mente!

"CLUTIE" JOHN. Eu gostaria de ter, mas com certeza nunca vou estar certo, nunca estarei sempre certo. (ERVINE, 1919, p. 65, ato II, tradução nossa).

Nota-se que John Magrath destila a discórdia, sugerindo que o que foi feito a Hannah precisa ser vingado, o culpado

precisa ser morto. Ele inclusive diz a Andrew que Witherow vai rir de Jimmy e espalhar o que aconteceu por toda a cidade:

[...]

"CLUTIE" JOHN. Supondo que Jimmy Caesar não mate Witherow?

ANDREW FERGUSON. Bem e daí?

"CLUTIE" JOHN. Seria temeroso, não? Você não consegue imaginar Witherow sentado lá em sua casa [...] rindo para si mesmo ...

[...]

"CLUTIE" JOHN. E talvez dizendo que ele cuidará de Hannah de novo?

ANDREW FERGUSON. Ah, meu Deus, meu Deus!

[...]

"CLUTIE" JOHN. E falando às pessoas sobre isso! Ai, falando às pessoas sobre isso. Você pode vê-lo com a mandíbula pendurada e rugindo de tanto rir e contando a todos os cidadãos de Jefferson no dia da feira.

[...]

ANDREW FERGUSON. Ele nunca seria um cão desse tipo, "Clutie". Ele não poderia por vergonha.

"CLUTIE" JOHN (aproximando-se dele). Se eu fosse o irmão de Hannah, eu me certificaria.

ANDREW FERGUSON. Certificar-se de quê? O que você quer dizer?

"CLUTIE" JOHN. Ah, o que eu quero dizer? Claro, eu não sei o que estou dizendo a metade do meu tempo! [...] não sei o que quero dizer, Andrew; eu não sei. Deus te recomense, e eu lhe darei boa noite. [...]

ANDREW FERGUSON. Você está tentando me deixar louco?

[...] (ERVINE, 1919, p. 66-67, ato II, tradução nossa).

Verifica-se, portanto, que John Magrath insufla Andrew a matar, deixando claro que Jimmy Caesar não tem coragem para fazer o que é preciso e que ele, como irmão, tem o dever moral de matar o homem que atacou sua irmã. E a sua tática dá resultado, pois Andrew acaba assassinando Witherow. Sem dúvida, John Magrath também se filia ao modelo do vilão Iago de Shakespeare e é mais um dos que fazem parte da sua linhagem.

É notável como Iago consegue fingir tão bem, que ninguém desconfia de suas atitudes, tendo-o na conta de um personagem idôneo, leal, confiável. Essa percepção equivocada de Otelo aparece em diversos momentos da peça e até mesmo Cássio se deixar enganar pela aparente bondade e cordialidade de Iago:

OTELO – [...] Meu honesto Iago, devo confiar minha Desdêmona à tua guarda. Rogo-te, deixa tua mulher servir-lhe de companhia, e depois traze-as na melhor oportunidade. [...] (SHAKESPEARE, 2018, p. 37, ato 1, cena III).

OTELO – Esse homem é de uma honestidade excessiva, e conhece, com um espírito instruído, todas as qualidades da conduta humana. [...] (SHAKESPEARE, 2018, p. 90, ato 3, cena III).

OTELO – [...] – Honesto Iago, tu, que me pareces morto de tão mortificado, conta-me quem deu início a essa briga. Pelo amor que tens por mim, ordeno-te. (SHAKESPEARE, 2018, p. 65, ato 2, cena II).

CÁSSIO – Boa noite, honesto Iago. (SHAKESPEARE, 2018, p. 71, ato 2, cena III).

Semelhantemente ao que ocorre na peça, o criminoso de *Cai o pano* parece ser alguém acima de qualquer suspeita. No encontro do narrador, Hastings, com Norton, este tem uma aparência inofensiva, quase infantil, intensificada pelo *hobby* a que ele se dedica e que não desperta suspeitas nos personagens com quem ele interage:

Segui-o [coronel Luttrell] pela escada da frente. No vão da entrada encontramos com um senhor grisalho, franzino, que estava saindo correndo com um binóculo nas mãos. Mancava e tinha uma cara de menino impaciente. Disse ele, gaguejando um pouco:

– Tem um casal de filhotes naquele ninho perto do plátano [*tipo de árvore*].

Ao entrarmos no salão, Luttrell disse:

– Aquele é Norton. Bom sujeito. Doido por passarinhos. (CHRISTIE, 1978, p. 10, comentários nossos).

Não só as opiniões de Cássio e Otelo são favoráveis a Iago, mas a dos demais personagens também expressam suas qualidades e sua reputação sólida, que ele consegue manter pelo fingimento, pela adulação, até ser desmascarado no final da peça. Norton, igualmente, é um mestre na arte de aparentar, de fingir ser alguém correto e ímpoluto. Tanto o coronel Luttrell quanto os personagens Boyd Carrington e Elizabeth Cole acreditam na boa índole de Norton e na sua conduta ilibada. Carrington manifesta-se nos seguintes termos a seu respeito:

[...] – Boa pessoa, o Norton. Mas muito calado. Sempre olhando para os passarinhos. Não tem o mínimo interesse em atirar neles, só fica olhando. Fantástico! Nenhuma queda para o esporte. Falei a ele que estava perdendo muito não caçando os pássaros (CHRISTIE, 1978, p. 58).

urante uma conversa com Hastings, Elizabeth Cole demonstra uma impressão idêntica à de Luttrell sobre Norton, apesar de notar o fato de ele ser quase “invisível” e ter uma percepção acurada das coisas:

– Fale-me alguma coisa sobre Norton.

– Não há muito o que dizer. Ele é muito simpático, um pouco tímido, um pouco bobo, talvez. Sempre foi assim, frágil. Morava com a mãe, uma mulher estúpida, rabugenta. Mandava nele à beça, me parece. Ela morreu há alguns anos atrás. Ele gosta muito de pássaros e flores e coisas assim. Ele é muito gentil, e é o tipo de pessoa que vê longe.

– Por causa dos binóculos, é?

A srta. Cole sorriu.

– Bem, não quis dizer assim, tão literalmente. O que eu quis dizer é que ele percebe muito bem as coisas. Essas pessoas quietinhas quase nunca são assim. Ele é altruísta, muito atencioso, mas é um pouco sem presença, sabe. (CHRISTIE, 1978, p. 68).

Tanto Carrington quanto Cole o veem como um ser inofensivo, propenso à inatividade, e incapaz de praticar qualquer ação daninha. O tipo físico, a debilidade representada pela gagueira e pelo defeito no caminhar não se coadunam com a figura de um assassino, como bem salienta o narrador do livro:

[...] presumi que X certamente era um homem. Qual desses homens seria?

[...] Norton, o homem que encontrei correndo pela casa com um binóculo? Não tinha muito jeito de ser. Parecia um sujeito agradável, um pouco sem garra ou vitalidade. Claro, pensei cá comigo, muitos assassinos têm sido homens pequenos, insignificantes, levados a se afirmarem através do crime exatamente por serem assim. Eles guardavam rancor de serem ignorados e deixados para trás. Norton poderia ser um assassino desse tipo. Mas havia seu gosto por passarinhos. Sempre acreditei que o amor à natureza era um sinal de sanidade no homem. (CHRISTIE, 1978, p. 29).

Apesar da impressão favorável de Hastings, no final, descobrimos que, por meio da influência desse personagem tímido, que consegue passar quase despercebido na narrativa, vários crimes são cometidos e ele é o grande vilão, como declara Poirot no último capítulo, no qual desvenda o caráter de Norton e aponta algumas situações que forjam a sua personalidade maléfica:

Eu tenho estudado a história da vida dele com o maior carinho. Ele era o filho único de uma mulher dominadora. Nunca conseguiu se afirmar e nem tinha qualquer dom que fizesse uma impressão em alguém. Ele sempre tinha sido um pouco manco e não podia tomar parte dos jogos na escola.

Uma das coisas mais significativas que você [Hastings] me contou foi uma observação sobre ele ter sido ridicularizado no colégio por ter quase desmaiado quando viu um coelho morto. Aí estava um incidente que lhe deve ter causado uma profunda impressão. Ele detestava sangue ou violência e em consequência disso seu amor-próprio ficava ferido. Inconscientemente, diria que ele esperou para se redimir sendo corajoso e inescrupuloso.

Eu imagino que ele deve ter descoberto essa sua facilidade de influenciar pessoas bem jovem. Ele sabe escutar, é bastante simpático, as pessoas gostavam dele mas sem notar muito a sua presença. Ele se ressentia disso, e então ele se aproveitou. Descobriu como era fácil, usando as palavras certas e fornecendo o estímulo certo, influenciar seus semelhantes. A única coisa que precisava fazer era conhecê-los bem, penetrar nos seus pensamentos, nos seus segredos e nos seus desejos. (CHRISTIE, 1978, p. 170-171).

Na passagem em apreço, delinea-se o método de Norton: aproximar-se das pessoas, conhecê-las e, no momento oportuno, sugerir e estimulá-las a matar, já que ele próprio tinha aversão a sangue e à violência e não conseguiria ele próprio realizar os assassinatos:

[...] Este é o ponto estratégico. Isto quer dizer que onde X estava presente ocorriam crimes, mas X não tomou parte ativa nesses crimes.

Uma situação extraordinária e anormal! E eu vi que havia encontrado, finalmente, no fim da minha carreira, o criminoso perfeito, o criminoso que inventara uma técnica tal que nunca podia ser incriminado.

[...] somos todos assassinos em potencial. E é esta a arte de X, não sugerir o desejo, mas minar a resistência à vontade. É uma arte aperfeiçoada por longa experiência. X conhecia a frase exata, a palavra certa, até mesmo a entonação perfeita para sugerir e acumular a pressão num ponto fraco! E isso poderia ser feito. E era feito sem que a vítima nem ao menos suspeitasse. [...] (CHRISTIE, 1978, p. 168-169).

As investidas do vilão de Christie e o seu modo de agir são sintetizadas por York (2007, p. 158-159, tradução nossa),

que enfatiza o fato de sua atuação criminosa não seguir o paradigma dos assassinos de outros livros da Rainha do Crime, pois sua satisfação não se circunscreve a ganhos monetários ou proteção, mas ao prazer que ele encontra em incitar outros a realizarem crimes:

Norton [...] levou cinco pessoas a serem assassinadas antes da abertura do romance; dentro do próprio romance, ele inspira Luttrell a atirar em sua esposa, a sra. Franklin a tentar assassinar o marido e Hastings a envenenar Allerton.

[...]

[...] Enquanto o típico assassino de Christie mata por lucro ou autoproteção, Norton não ganha nada com as mortes que provoca; o ato de provocá-las é motivo suficiente. [...] Norton é um esteta da morte e um virtuoso da manipulação.

É o próprio Hercule Poirot quem observa que as maneiras de atuar e influenciar os demais personagens de Norton seguem o modelo do Iago shakespeariano ao mencionar para Hastings a peça *Otelo* e a atuação do referido vilão, que o transforma num criminoso “perfeito”, uma vez que ele insufla Otelo e os demais personagens a agirem, enquanto ele se resguarda e se mantém distanciado, usufruindo do prazer de um mestre de teatro de bonecos, que consegue manejar seus fantoches, para atingir suas pretensões e esse expediente é parecido também com aquele que emprega o mendigo da peça *John Ferguson*:

[...] E aqui entra a primeira pista que deixei para você. A peça *Otelo*, de Shakespeare. Pois lá, magnificamente delineado, estava o original de X. Iago é o assassino perfeito. As mortes de Desdêmona, Cassio, e na realidade do próprio Otelo, foram todos crimes de Iago, arquitetadas por ele, executadas por ele. E ele permanece fora do círculo, sem sombra de suspeita, [...].

Sim, ali está a perfeição na arte do assassinato. Nem uma palavra de sugestão direta. Ele está sempre dissuadindo os outros de usar a violência, que nega com horror as suspeitas que não teriam surgido se ele não as mencionasse!

E a mesma técnica é vista no brilhante terceiro ato de “John Ferguson”, onde o “demente” Clutie John induz os outros a matarem o homem que ele próprio odeia. É um exemplo maravilhoso de sugestão psicológica. (CHRISTIE, 1978, p. 169, grifo do autor).

Clutie John Magrath, conforme já assinalamos, também usa a mesma estratégia de Iago para destruir seu inimigo: por meio da sugestão, do dizer “sem querer dizer”, instigando a pessoa que está próxima a reagir e a matar a pessoa que ele despreza. Norton e Clutie John são descendentes do personagem criado por Shakespeare, porque ambos cometem crimes perfeitos, pelos quais ninguém poderá acusá-los, mesmo sendo os mentores intelectuais das ações perpetradas por terceiros.

A proximidade entre as ações de Iago e Norton é corroborada por Menegheti (2014, p. 152, grifo do autor), que tece a seguinte observação:

[...] Iago é [...] o verdadeiro responsável pelo final trágico de *Otelo*, tendo manipulado todos os personagens, fazendo com que o protagonista matasse sua amada Desdêmona injustamente e se matasse logo em seguida. O método utilizado por Norton é justamente este. Sua natureza pacífica e o fato de não chamar atenção permitem que ele se aproxime das pessoas, percebendo onde há alguma possibilidade para que ele possa utilizar o jogo de Iago. [...]

Norton é um oportunista, que percebe as fraquezas daqueles que o cercam e utiliza essas fraquezas para atingir seus objetivos. Nesse sentido, ele consegue reproduzir com eficiência o modo de agir de Iago, que “atuando bastante próximo à vítima, [...] é um demônio-matador, e fã de si próprio, por ser extremamente crítico” (BLOOM, 2001, p. 571), sendo uma “figura terrível porque possui habilidades fantásticas, talentos dignos de um fiel devotado cuja fé foi transformada em niilismo” (BLOOM, 2001, p. 584). E esse niilismo é bastante caro a Norton, que não dá nenhum valor à vida de seu semelhante e que quer sentir somente o prazer sádico de provocar mortes e apreciar o caos que se instaura a sua volta.

A crítica Lisa Hopkins (2016, p. 115), no livro *Shakespearean allusion in crime fiction*, examina “os ecos, imagens e referências de Shakespeare que aparecem em romance policiais de Michael Innes, Agatha Christie, Ngaio Marsh e outros” (BLOOMFIELD, 2018, p. 2, tradução nossa). De acordo com a referida estudiosa,

Em *Curtain* [*Cai o pano*], o último dos romances de Christie em que Poirot é o detetive, *Otelo* fornece a chave do mistério. Qual dos convidados aparentemente inocentes de Styles é moralmente responsável por vários assassinatos? Como Poirot percebe com facilidade, é quem mais se parece com Iago, que age por pura malignidade e sem motivo que possa ligá-lo a qualquer um dos crimes que ele incitou, e que, como Iago, nunca mata pessoalmente, mas é mesmo assim mais culpado do que aqueles que matam. [...] (HOPKINS, 2016, p. 115, tradução nossa, comentário nosso, grifos do autor).

É evidente que Norton guarda grandes semelhanças com Iago ao incitar que outros comentam crimes, dos quais sairá impune, uma vez que ele age como um psicólogo, que observa as debilidades de suas potenciais vítimas e faz com que elas ajam da maneira que ele espera:

Norton, o homem delicado, amoroso, era secretamente um sádico. Um viciado da dor, da tortura psicológica. [...]

E alimentava duas ambições, a ambição do sádico e a ambição do poder. Ele, Norton, tinha as chaves da vida e da morte.

Como qualquer outro drogado, ele tinha de ter sua dose de droga. Ele achou vítima após vítima. Não tenho dúvida de que houve mais do que aquelas cinco vítimas que eu descobri. Em cada um dos casos ele desempenhava o mesmo papel. Ele conhecia Etherington, passou um verão na cidadezinha onde Riggs morava e bebeu com Riggs no bar local. Numa viagem ele conheceu Freda Clay e estimulou-a, jogando com a sua idéia ainda não acabada de que se sua tia morresse seria uma coisa realmente muito boa, uma libertação da Titia e uma vida sem preocupações financeiras e cheia de prazeres. Ele era amigo dos Litchfields, e quando falava com ele, Margaret Litch-

field se via como uma heroína salvando as irmãs de uma prisão perpétua. Mas não acredito, Hastings, que *nenhuma dessas pessoas teriam feito o que fizeram, não fosse a influência de Norton*. (CHRISTIE, 1978, p. 171, grifos do autor).

Conforme se pode notar, Norton é um criminoso que está fora do alcance da lei, porque ele próprio nunca executou nenhum dos crimes, exatamente como Iago, que “é um artista livre que cria a si próprio, singularmente capaz, por meio de sua experiência e genialidade, de armar ciladas para espíritos maiores que o seu, e subjugará-os a partir de suas próprias falhas” (BLOOM, 2001, p. 574). Da mesma maneira que o personagem de Shakespeare, Norton é um gênio, capaz de cometer o crime perfeito e nada pode detê-lo, motivo pelo qual Poirot decide matá-lo, para impedir que ele continue a praticar o mal e a destruir as vidas daqueles com os quais trava contato. O detetive acaba transformando-se num criminoso, num anjo vingador. Chama Norton até seu quarto e conta-lhe que sabe tudo sobre a sua maneira de insuflar e induzir terceiros a cometer crimes, configurando

[...] um caso de catálise, uma reação entre duas substâncias que ocorre somente na presença de uma terceira substância, uma terceira que aparentemente não participa da reação e que permanece inalterada (CHRISTIE, 1978, p. 168).

O vilão não nega e diz a Poirot que a sua ideia é “divertidíssima”. Então, Poi-

rot coloca pílulas para dormir na bebida de Norton. Leva-o para o quarto que ele ocupa. Dá-lhe um tiro simetricamente no meio da testa, coloca a chave no seu bolso, pois ele havia feito uma cópia dessa chave, sai e tranca o aposento. Quando encontram o morto, acreditam que foi suicídio. Paradoxalmente, o criminoso perfeito encontrou também um assassino perfeito, que matou e não foi descoberto e nem punido pela lei. Na sua última aventura, Poirot é obrigado a matar para manter a lei e a ordem, porque, caso contrário, os atos insidiosos de Norton nunca iriam findar e mais assassinatos ocorreriam. Se Iago é preso, para pagar por sua vilania, Norton é morto para que cessem as mortes que ele provocava empregando o método de Iago, que se configura como uma estratégia extremamente eficaz para se cometer assassinatos e, desse modo, ele pode ser considerado como uma recriação de um dos maiores antagonistas da literatura ocidental e símbolo do mal por excelência.

Considerações finais

As obras literárias sempre mantiveram diálogos intertextuais por meio de retomadas de temas, assuntos e também de personagens, como se pode comprovar através das inúmeras recriações de Dom Quixote, do Fausto goethiano, de Emma Bovary, de Dom Juan e de tantos outros que povoam o amplo e irrestrito território da ficção.

Ao longo desse artigo, buscamos sublinhar que o personagem Norton, da obra *Cai o pano*, é uma recriação de Iago, concebido pelo dramaturgo inglês William Shakespeare, na peça *Otelo*. No romance policial de Agatha Christie, ele apresenta as mesmas características de Iago, é um ente amoral, que emprega seu discurso para convencer outros personagens a matar e ambos conseguem atingir seus alvos, sem se comprometerem, uma vez que tudo o que fizeram foi sugerir, incutir e avivar os desejos que se encontravam latentes naqueles que os cercavam, até que isso se configurasse em ações criminosas por parte destes e das quais eles saíram impunes.

Em conformidade com Harold Bloom (2001, p. 562), a figura demoníaca de Iago impregna o nosso mundo contemporâneo, já que

[...] A grandeza de Iago é estar muito à frente de nós, embora todo noticiário, seja em jornais ou na televisão, apresente relatos sobre seus tantos discípulos, operando nas mais diversas maneiras, desde crimes isolados de sadomasoquismo até casos de terrorismo internacional e massacres. Os seguidores de Iago estão em toda parte; [...].

No sentido apontado por Bloom, é possível falar em “Iagos”, seres diabólicos, dispostos a disseminar o mal onde quer que estejam. Portanto, é possível concluir que o personagem shakespeariano transmutou-se em Norton, em John Magrath, e em muitas outras criações ficcionais, que se pautam pela maledição

cência, pelo poder de influenciar outros a praticarem ações malignas e criminosas, sem a necessidade de se exporem, sem o perigo de uma condenação, pois sua arma é o seu discurso e as infinitas possibilidades que ele oferece para convencer, ludibriar, enganar e instigar ações que eles intuem que estão no íntimo do ser humano e só precisam de tempo e persistência para fazê-las aflorar.

Assim, Norton, John Magrath e muitos outros configuram uma linhagem de anti-heróis que descendem de Iago, que conseguiram cometer crimes perfeitos, fora do alcance da lei, não sendo punidos ou quando o são, trata-se de uma ação individualizada, como a de Poirot, que mata Norton, para impedi-lo de incitar novos crimes. Da mesma maneira de Iago, ambos são representações que espalham a maldade e usam o intelecto para, indiretamente, influenciar terceiros e, desse modo, atingir o objetivo que almejam: a prática insidiosa de assassinatos.

Agatha Christie's Iago: the recreation of a shakespearian character

Abstract

In the realm of fiction, it is quite common to see the resumption and recreation of characters such as don Juan, Faust, Marguerite Gautier, Emma Bovary, Don Quixote, among others. Based on this premise, the purpose of our

article is to establish connections between the character Norton from Agatha Christie's novel *Curtain* and William Shakespeare's Iago from *Othello*, highlighting the fact that Norton is a recreation of the Shakespearean character, for presenting characteristics and acting similar to that of Iago. As theoretical support, we use the texts of the following critics: Reis (2017), Souto (2016), Bloom (2001), Heliodora (2014), York (2007), Menegheti (2014), Hopkins (2016). Therefore, in drawing parallels between Iago and Norton, it was found that this is a recreation of that and a fictional entity that is affiliated with the lineage of the Shakespearean anti-hero, acting as a devilish and perverse being, who can entice others to commit crimes, without compromising himself and without the law can punish him.

Keywords: Character recreation; Othello; Curtain; William Shakespeare; Agatha Christie; Comparative literature

Referências

BLOOM, Harold. *Otelo*. In: BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 536-587.

BLOOMFIELD, Jem. "Three ordinary, normal old women": Agatha Christie's uses of Shakespeare. *Shakespeare* (18th Dec 2018). <<http://www.tandfonline.com>> Acesso em: 04 jul. 2019.

CHRISTIE, Agatha. *Cai o pano*. Tradução de Clarice Lispector. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora UFMG, 2012.

ERVINE, St. John G. *John Ferguson: a play in four acts*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1919. Disponível em: <<https://archive.org/details/cu31924013610591/page/n1>> Acesso em: 22 dez. 2019.

GARBER, Marjorie. “Iago é o demônio que Otelo merece”. In: SHAKESPEARE, William. *Otelo – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ – Teatro Nacional São João, 2018, p. 85-103. Disponível em: <<http://old.tnsj.pt/home/media/pdf/Manual-de-Leitura-Otelo-final.pdf>> Acesso em: 21 dez. 2019.

GRECCO, Sheila. *As horas é Mrs. Dalloway dos anos 90. Folha de São Paulo*. Ilustrada, Caderno 4, 28 de agosto de 1999, p. 6. Disponível em: <<https://biblioteca.folha.com.br/1/09/1999082801.html>> Acesso: 15 jan. 2020.

HELIODORA, Barbara. *Otelo, uma Tragédia Construída sobre uma Estrutura Cômica*. In: HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 275-285.

HOPKINS, Lisa. *Shakespearean allusion in crime fiction: DCI Shakespeare*. Basingstoke: Palgrave, 2016.

LOTHIAN, Alice. Plays and Novels of St. John Ervine. *The North American Review*, University of Northern Iowa, vol. 215, n. 798 (May, 1922), p. 644-656. Disponível em: <<https://archive.org/details/jstor-25121038/page/n1>> Acesso em: 22 dez. 2019.

MENEGHETI, Pollyana Souza. *De Holmes a Poirot: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, Araraquara-SP, 2014. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3119.pdf> Acesso em: 15 jan. 2020.

MORRIS, Cass. Book review: *I, Iago*, by Nicole Galland. May 18, 2012. Disponível em: <<https://americanshakespearecenter.com/2012/05/book-review-i-iago-by-nicole-galland/>> Acesso em: 22 dez. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.jun.2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/lh/v52n2/0101-3335-letas-52-02-0129.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2020.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2018.

SOUTO, Carla Cristina Fernandes. Criação, recriação e transcrição de personagens literárias. *Verbum*, n. 12, p. 56-72, out. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/verbum/article/view/29199/20709>> Acesso em: 15 jan. 2020.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93-104.

YORK, R. A. *Curtain: A Conclusion*. In: YORK, R. A. *Agatha Christie: Power and Illusion*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 155-165. Disponível em: <https://literariness.org/wp-content/uploads/2019/02/Literariness.org-R.-A.-York-auth.-Agatha-Christie_-Power-and-Illusion-Palgrave-Macmillan-UK-2007.pdf> Acesso em: 15 jan. 2020.

A escrita como prática social e (auto) reflexão no processo de formação de professores: uma experiência com a produção de biograficizines

*Priscila Sandra Ramos de Lima**
*Francisco Rogiellyson da Silva Andrade***
*Sandra Maia Farias Vasconcelos****

Resumo

Este trabalho analisa a experiência de produção de biograficizines sob o viés da escrita como prática social e (auto) reflexão no processo de formação de professores de língua materna. O aporte teórico se engendra a partir de dois eixos: o dos Estudos do Letramento, pensando a linguagem como delinea-dora das práticas sociais, o que aponta mudanças significativas para a formação docente de professores de línguas; e o da narrativa de vida como mecanismo (auto)(trans)formador e (auto)reflexivo. A metodologia se vale dos subsídios da pesquisa-ação. A experiência foi realizada com alunas da licenciatura em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), no semestre 2018.1. Os resultados permitem a conclusão de que, por meio da (auto)reflexão propiciada pela produção de biograficizines, sujeitos em formação inicial podem vivenciar a linguagem no âmbito das práticas sociais, o que potencialmente ressignifica suas experiências de ensino e se revela como um transformador de sua futura práxis docente.

Palavras-chave: Práticas sociais da escrita; Formação de professores de língua; Biograficizines.

* Doutoranda e Mestra em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC) 2019. Especialista em Ensino de Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) 2018. Graduada em Letras/Inglês Licenciatura pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) 2014. Professora Efetiva de Língua Inglesa da Secretaria de Educação do Governo do Estado do Ceará (SEDUC/CE). Membro do Grupo de Estudos em Linguística e Discurso Autobiográfico (GELDA) e Membro do Grupo de Estudos em Representações, Linguagem e Trabalho (GERLIT) vinculados ao Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: priscila-sandra@hotmail.com

** Mestre e Doutorando em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Graduado em Letras: Língua Portuguesa e respectivas Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Ceará e Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Cândido Mendes. Atualmente, também faz especialização em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Atua como professor efetivo da Rede Municipal de Ensino de Fortaleza e da Rede Estadual de Ensino do Ceará na área de Língua Portuguesa. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase nos estudos de Linguística Aplicada ao ensino de língua materna e à formação de professores de língua materna e estrangeira. Interessa-se, ainda, pelo estudo de narrativas autobiográficas em sua vertente teórica e metodológica. E-mail: rogiellyson@yahoo.com.br

*** Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (1996), com Especialização em Psicopedagogia e Doutorado em Sciences de L'Education pela Universidade de Nantes (2003) e Pós-Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2015). Professora titular do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, é também, professora colaboradora da Universidade Estadual do Ceará e membro do Conselho de avaliadores do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (SINAES) do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). É professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC, orientadora de mestrado e doutorado. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Cariri - Crato-Ce. Tem pesquisas na área de Análise do Discurso Narrativo, com foco em relatos de experiência, transculturalidade, atuando principalmente nos seguintes temas: pesquisa autobiográfica, discursos, representações discursivas, gênero e violência. Líder do GELDA - Grupo de Estudos Linguísticos em Discurso Autobiográfico, certificado e registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPQ. Membro do grupo Grupo de Pesquisa Interdisciplinar: Formação, Autobiografia, Representações Sociais- GRIFARS, da UFRN. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7201-6173> . E-mail: sandramaiafv@gmail.com

Data de submissão: mar. 2022 – Data de aceite: maio 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i1.11501>

Introdução

O processo de formação inicial e/ou continuada do professor tem a função precípua de ressignificar concepções docentes sobre a práxis pedagógica (Andrade, Lima e Serra, 2020). Em 1993, Pineau já defendera a “história de vida” como uma pesquisa e uma construção de sentidos a partir de fatos temporais pessoais vividos”. Esta perspectiva foi desenvolvida, especialmente pela Escola de Chicago, desde os anos 1980, no campo da formação de adultos e foi chamada de “biografia educativa” e tomada como metodologia de formação. As narrativas biográficas de adultos constituem sua formação no momento em que, ao contar, o sujeito se torna senhor de suas experiências e reflete sobre própria formação e seus aprendizados, o que remete ao seu conteúdo cognitivo, mas também imaginário. Além de atualizar o profissional no que se refere a subsídios teóricos e metodológicos, esse processo, segundo a perspectiva daqueles autores, com a qual concordamos, propiciam aos sujeitos participantes a narração de sua vida com o fito de lhes dar voz e de mostrar a eles que possuem conhecimentos importantes que devem subsidiar suas representações docentes.

Kleiman (2007) considera, por sua vez, que os Estudos do Letramento transformaram o processo de formação do professor de língua materna, tendo

em vista que deslocaram o estudo da língua como objeto autônomo para a concepção da função que a linguagem engendra nas práticas sociais.

Nessa conjuntura, neste texto, compartilhamos uma experiência de produção de biografizines em uma disciplina ofertada na licenciatura em Letras da Universidade Federal do Ceará. Nosso objetivo ao longo do processo era o de, além de promover contato dos estudantes com o aparato teórico da disciplina, imergi-los numa situação socialmente concreta de produção textual com vistas a promover a ressignificação da práxis.

Para isso, afora a introdução e as considerações finais, dividimos o texto nos seguintes tópicos: discussão teórica sobre os Estudos do Letramento e seu impacto na formação do professor de língua materna; considerações sobre a prática de narrar a própria vida como mecanismo de autorreflexão, (auto)(trans)formação; descrição metodológica; e apresentação, análise e discussão dos resultados.

A formação de professores no âmbito dos Estudos do Letramento

Os estudos do letramento efetuaram impacto importante para o entendimento das práticas de escrita das culturas. Antes pensadas como um conjunto de habilidades cognitivas para o trato com todo e qualquer materialidade textual,

a ótica dos letramentos defende a ideia de que as práticas sociais que envolvem a escrita, no âmbito da leitura e da produção, revelam singularidades discursivas das esferas sociais de que decorrem, independentemente dos espaços que ocupam. Uma vez que estes espaços são plurais e são decorrentes de aspectos histórico-culturais, também as habilidades e competências a serem aí desenvolvidas devem levar em consideração os usos sociais da escrita no âmbito de cada uma dessas esferas. Nesse entendimento, os sujeitos nelas engajados devem adquirir credenciais de poder e de autoria (STREET, 2014) a fim de circular e serem reconhecidos como membros dessas comunidades.

Conforme salienta Kleiman (2007), o entendimento de que os usos da escrita têm impacto social foi se amalgamando no espaço escolar. Segundo historiciza a autora, o conceito nasce no contexto acadêmico e, paulatinamente, vai se inserindo na instituição escolar. Inicialmente, pensou-se que a alfabetização/o letramento autônomo¹ (KLEIMAN, 2007; STREET, 2014), como uma entre tantas práticas sociais de uso da escrita, fosse a única requerida na esfera escolar. Dessa forma, entendeu-se que seria responsabilidade da escolarização básica o desenvolvimento de estratégias autônomas (porque destituídas de ideologias) para o trato com qualquer texto, sendo a norma padrão a variante linguística

que capacitaria o engajamento dos estudantes em qualquer prática social e lhes possibilitaria transitar nas práticas letradas das esferas educacionais.

Os documentos oficiais com base teórica advinda de concepções sociointeracionais da linguagem, de acordo com o relato de Kleiman (2007), foram concretizando um projeto que destituiu o entendimento de que a escola seria responsável pelo desenvolvimento de um letramento autônomo/alfabetização. Na análise de Kleiman (2007), os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (1998) e as Orientações Curriculares para o Ensino Médio – OCEM (2006) comprovam o entendimento de que cabe à escola o desenvolvimento de habilidades ideológicas para o trato com a escrita, de maneira que é preciso priorizar as práticas sociais, a fim de que elas sejam analisadas. Poderíamos aqui intuir que realmente se está, de tal modo, capacitando o sujeito a interagir socialmente nas diferentes instituições sociais de que participa. Se considerasse tão somente a perspectiva autônoma de letramento, priorizar-se-ia o trânsito dos sujeitos somente na escola e, possivelmente, impulsionar-se-ia a entrada na universidade².

Mais recentemente, a formulação da Base Nacional Comum Curricular – BNCC (2018) ofereceu um engajamento teórico ainda mais claro com essa perspectiva, em decorrência de ter

priorizado os campos de atuação como eixo fundante dos gêneros discursivos e, por isso, dos aspectos de linguagem a serem analisados. Ou seja, considerando essa perspectiva, os campos de atuação, como esferas sociodiscursivas, revelam as especificidades das relações sociais, dos discursos (re)velados, dos gêneros privilegiados, das variantes de prestígio, entre outros aspectos que constroem uma instituição discursiva e delinea seus interesses simbolizados na e pela linguagem.

Nessa concepção, consoante considera Kleiman (2007), são as práticas sociais os pontos de partida – porque é delas que partem as necessidades enunciativas a serem analisadas – e de chegada – porque é por via delas que os sujeitos interagem e interveem socialmente – do ensino de língua materna. Por isso, é necessário que sejam construídas situações de interação reais, a fim de que os estudantes, assumindo papéis sociais concernentes às práticas, possam nelas transitar, ao mesmo tempo em que, na e pela linguagem, oral e escrita, possam defender suas posições. Desse modo, se, por exemplo, percebe-se a necessidade de produzir um projeto de conscientização para a realização de coleta seletiva na comunidade, é necessário que os estudantes avaliem por meio de quais gêneros discursivos podem fazer a mediação deles com os moradores, assumindo responsabilidades que revelam autoria e poder,

ao invés de produzirem um único gênero para o qual, muitas vezes, não percebem a função social, a não ser a de receber uma nota. Numa atividade como essa, é possível produzir faixas, cartazes, propagandas, *flyers*, publicações em redes sociais, anúncios via megafone, músicas de conscientização, reportagens etc., que despertem a comunidade para a necessidade do que os estudantes defendem. Nesse conjunto, as atividades deixam de ter tão somente a função de analisar a língua para verificar habilidades autônomas e passam a ter funções sociais que impactam a vida dos estudantes e da comunidade onde vivem. Tal como formula Bakhtin (1997), num processo como esse, a palavra deixa de ser algo do aspecto abstrato da língua para ter realidade concreta e, assim, alçar à posição de signo ideológico, performativo, revelando uma posição valorativa do interlocutor na cadeia dialógica em que se insere.

Kleiman (2007), em meio a essa percepção, afirma que, se os documentos orientam um projeto pedagógico que se insere nessa perspectiva, é preciso que a formação de professores assuma esse caráter, levando os docentes, que, muitas vezes, não vivenciaram um ensino vinculado à essa ótica, a (res)significar as práticas pedagógicas de modo a poder adquirir subsídios teóricos e práticos para um exercício vinculado a uma perspectiva ideológica, discursiva, histórico-crítica

de ensino de língua e, por isso, afinada com documentos norteadores do ensino, como a BNCC (2018).

Na formação inicial e continuada de docentes, portanto, a teoria, assim como os conteúdos do currículo da educação básica, não assumem posição marginalizada, mas, na verdade, estão submetidos à vivência de práticas sociais, tomando valor e significado para o exercício do papel profissional do docente. Não significa dizer que se deve abolir o currículo; defende-se que ele deve estar a serviço das práticas sociais.

Assim, conforme postula Kleiman (2007), o papel do professor, na ótica da escrita como prática social, deixa de ser o de um reproduzidor de conceitos concernentes à língua, que parte do que o currículo pensa ser mais fácil até o mais difícil, para alguém que analisa a cultura local dos estudantes, construindo projetos de letramento que façam os alunos agirem socialmente na e pela linguagem. Por isso, baseado num processo de observação, análise e diagnóstico de situações, o professor de língua materna

[...] assa a decidir questões relativas à seleção dos saberes e práticas que se situam entre aqueles que são locais, funcionais para a vida na comunidade imediata dos alunos e os que são socialmente relevantes para a participação na vida social de outras comunidades e que, um dia, poderão ser utilizadas para a mudança e a melhoria do futuro do próprio aluno e seu grupo. O professor pode decidir sobre a inclusão daquilo que pode e deve fazer parte do cotidiano da escola, porque legítimo e/ou imediatamente

necessário, e, por outro lado, sobre a exclusão daqueles conteúdos desnecessários e irrelevantes para a inserção do aluno nas práticas letradas que, parece-nos, persistem por inércia e tradição e, por último, decide também sobre a negociação daquilo que pode não interessar momentaneamente ao aluno, mas precisa ser ensinado pela sua real relevância em nossa sociedade (KLEIMAN, 2007, p. 17).

Defendemos, com Kleiman (2007), que é preciso um processo de formação inicial e continuada que leve o professor a experimentar o ensino à luz de uma ótica como essa, tão diferente da tradição escolar, dando a ele voz e vez num espaço em que, muitas vezes, emaranhado por vozes acadêmicas, políticas e sociais silenciadoras de sua práxis, o professor se sente tolhido a marginalizar seu protagonismo na escolha de metodologias mais voltadas a práticas de letramento que interfiram na comunidade do alunado. Acreditamos, nesse viés, que o uso de textos autobiográficos no processo de formação docente, ao passo que pode engajar os professores numa situação em que experienciam práticas de letramento, também promovem uma reflexão sobre seu processo de formação como professores e como sujeitos sociais, portanto como cidadãos. Acerca disso, discorreremos a seguir.

A produção de narrativas autobiográficas na formação de professores

Retomemos um pouco a perspectiva de Pineau (1993) já vista no início. O método de História de Vida permite ao sujeito em formação a possibilidade de autoconstrução formadora em reflexividade. Segundo metaforizam Bakhtin (1997) e Maia-Vasconcelos (2016), quando produzimos um texto autobiográfico colocamo-nos como num espelho. Não vemos a nós mesmos, na realidade concreta; vemos uma simbologia, tonalizada pelo(s) outro(s). É num processo alteritário que nos formamos e nos reconhecemos. Por isso, consoante Bakhtin (1997), sem as narrativas do(s) outro(s), nossa vida seria desprovida de unidade biográfica, já que é por via delas que nos conhecemos e nos formamos. Por exemplo,

Dispersos em minha vida, todos os atos de atenção, de amor, que me vêm dos outros e reconhecem meu valor, como que modelam para mim o valor plástico de meu corpo exterior. [...] tudo quanto a determina em primeiro lugar, a ela e a seu corpo, a criança o recebe da boca da mãe e dos próximos. É nos lábios e no tom amoroso deles que a criança ouve e começa a reconhecer seu *nome*, ouve denominar seu corpo, suas emoções e seus estados internos; as primeiras palavras, as mais autorizadas, que falam dela, as primeiras a determinarem sua pessoa, e que vão ao encontro da sua própria consciência interna, ainda confusa, dando-lhe forma e nome, aquelas que lhe servem para tomar cons-

ciência de si pela primeira vez e para sentir-se enquanto *coisa-aqui*, são as palavras de um ser que a ama. [as palavras do outro] dão uma forma plástica ao infinito “caos movediço” da necessidade e da insatisfação no qual ainda se dilui todo o exterior para a criança, no qual se dilui e se afoga também a futura díade de sua pessoa confrontada com o mundo exterior. (BAKHTIN, 1997, p. 68-69, grifos do autor)

Para Bakhtin (1997), quando produzimos um texto de natureza autobiográfica, por via de um posicionamento exotópico, colocamo-nos como personagens de nossa própria história. É a esse herói narrativo que damos tonalidades, sensações, angústias e superações. Isso ocorre porque somos incapazes de falar de nós mesmos, o que nos leva ao que Maia-Vasconcelos (2017) formulou como “O si é como se fosse si”. A verdade, por isso, é apenas uma versão, já que, sempre, estamos (re)organizando posicionamentos valorativos acerca das experiências vividas. Assim, o vivido é sempre uma versão do sujeito sob a ótica do papel social que ele desempenha quando da sua enunciação.

Em decorrência do movimento exotópico do sujeito via produção autobiográfica, o personagem-narrador é sempre um outro, aquele que pensamos ser. Segundo Bakhtin (1997), nunca temos acesso a nós, senão pela narrativa do outro, pela simbologia linguageira que alguém fez de nós. Por isso, se não temos acesso a nossas simbologias semióticas de significação, estamos sempre pensando

acerca de si, ainda que autobiograficamente, como uma terceira pessoa, uma construção simbólica de nós mesmos (re) elaborada pelas tonalidades discursivas das diferentes vozes sociais dos outros almagamadas à nossa consciência discursiva.

O autor da biografia é o outro possível, cujo domínio sobre mim na vida admito com a maior boa vontade, que se encontra ao meu lado quando me olho no espelho, quando sonho com a glória, quando reconstruo uma vida exterior para mim; é o outro possível que penetrou em minha consciência e que com frequência me governa a conduta, o juízo de valor e que, na visão que tenho de mim, vem colocar-se ao lado de meu *eu-para-mim*; é o outro instalado em minha consciência, com quem minha vida exterior pode conservar uma suficiente maleabilidade [...], é o outro que também poderia tornar-se meu duplo-usurpador se eu deixasse, se não o vencesse; é o outro com quem, não obstante, posso viver, com toda espontaneidade-ingenuidade, uma vida movimentada e feliz [...]. Na recordação que temos habitualmente de nosso passado, esse outro é muito ativo e marca o tom dos valores em que se efetua a evocação de si mesmo (nas recordações da infância, é a mãe incorporada a nós mesmos). O modo tranquilo em que se efetua a rememoração de meu passado remoto é de natureza estética e a evocação se aproxima formalmente da narrativa. (BAKHTIN, 1997, p. 166-167)

Adotando a concepção de Bakhtin (1997) acerca da produção autobiográfica, Passeggi (2008) e Josso (2010) afirmam que, no que se refere à formação de professores, esse ato enunciativo tem o potencial de revelar saberes ao mesmo tempo que permite uma (res)

significação do próprio agir do docente. Isso ocorre porque, pela via da narrativa de si, o sujeito empreende uma seleção minuciosa e estratégica de experiências vividas a serem narradas. Além de contá-las, o narrador realiza uma análise do que viveu, apontando qualidades e defeitos do vivido, afastando-se destes e aproximando-se daqueles.

Assim, de acordo com Ribeiro (2008, p. 42), a narrativa

[...] se revela como um meio capaz de provocar o enfrentamento das representações individuais e coletivas emersas na enunciação, o que, inevitavelmente, resultará, em menor ou maior grau, na (re)estruturação da identidade do locutor.

Por isso, a narrativa permite que os sujeitos (re)apresentem e (re)construam sentimentos, sensações, representações, empreendendo posicionamentos avaliativos que potencialmente transformam sua práxis, de maneira que, via narrativa,

Quando o sujeito fala de seus sentimentos, de suas impressões, expõe seus julgamentos e se posiciona, necessariamente avalia maneiras de ser na prática educativa e, portanto, (re)visita e ressignifica aspectos identitários da figura do professor. Essa situação avaliativa [...] consiste na mediação de operações metacognitivas que levarão a uma mudança de status na ordem social (RIBEIRO, 2008, p. 42).

Nessa ótica, Dominice (2006) pontua que a narrativa oportuniza uma reflexão que repercutirá nas escolhas metodológicas compreendidas na práxis, cooperando

para uma articulação crítica e avaliativa do sujeito acerca de si, de sua experiência e de suas ações. Acerca disso, Andrade, Lima e Serra (2020, p. 461) concluem que a narrativa de vida é importante

[...] para o processo de formação inicial e continuada do profissional docente, já que, por meio da narração e da análise dos fatos vivenciados ao longo da vida referentes a um dado objeto de discurso, o sujeito empreende uma seleção minuciosa de experiências que deseja compartilhar, seja para delas se aproximar, seja para delas se afastar, o que produz uma ressignificação do seu agir, já que, ao longo desse complexo processo de enunciar uma narrativa da vida, o narrador mobiliza conhecimentos de diferentes ordens discursivas os quais permitem uma (re)orientação das concepções que se atualizam no discurso construído narrativamente e, conseqüentemente, das ações empreendidas em suas práxis pedagógicas.

Assim, acreditamos que, no processo de formação docente de língua materna, é preciso que o formador, na qualidade de também professor, protagonize seu agir de modo a ser menos apaixonado por uma gama de teorias que, a seu ver, devem ser internalizadas pelos docentes em formação, e mais construtor de situações que levem os sujeitos a experienciarem a linguagem nas práticas sociais, em concomitância com a oportunidade de que possam, também, construir narrativas autobiográficas numa metodologia que priorize a (res) significação do próprio agir.

Em torno dessa perspectiva teórica, que articula os usos sociais da escrita

na formação de professores com narrativas autobiográficas como dispositivo autoformador, analisaremos os dados expostos nesta pesquisa. Antes disso, a seguir, apresentamos a perspectiva metodológica que abalizou a coleta e a análise dos dados.

Metodologia

A presente pesquisa se insere no escopo teórico-metodológico da Linguística Aplicada (LA), tal como a delineia Moita-Lopes (2006). No viés desse autor, a LA se configura como um campo transdisciplinar que articula saberes de diferentes ordens com o fito de entender o papel da linguagem nas práticas sociais. Em função disso, o engendramento teórico-metodológico da LA é sempre problematizador, na medida em que visa ultrapassar fronteiras disciplinares com vistas a repensar a própria vida, que é simbolizada na/pela linguagem.

No que se refere à abordagem, adotamos, na presente pesquisa, o enfoque qualitativo devido à natureza de nosso objeto de estudo. Minayo (2011, p. 21) fala que “a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado”, ou seja, está interessada em analisar ideias, concepções, valores, crenças, motivações e comportamentos de um grupo de indivíduos. Baseado

nos princípios da pesquisa qualitativa, o pesquisador deve observar e examinar os sujeitos em seu meio natural, pois o contexto no qual está inserido intervém no seu ponto de vista e seus discursos dependem da sua trajetória de vida e formação pessoal, escolar e profissional.

Quanto aos procedimentos, desenvolvemos uma pesquisa-ação. Segundo Gil (2002), esse tipo de pesquisa se caracteriza por supor “uma forma de ação planejada, de caráter social, educacional, técnico ou outro”, o que significa dizer que, à medida que recolhe os dados da pesquisa e os analisa, o pesquisador intervém na realidade do universo com vistas a cumprir seus objetivos de pesquisa e tornar o processo de geração dos dados mais significativo para os sujeitos envolvidos.

Nossa investigação foi desenvolvida no Centro de Humanidades I, da Universidade Federal do Ceará (UFC), localizado na Avenida da Universidade, Benfica, nº 2683, Fortaleza, Ceará, com cinco alunas do Curso de Letras matriculadas na disciplina eletiva *Biografismos: pesquisa e formação* (BPF), ofertada no semestre de 2018.1. BPF é uma disciplina pioneira no âmbito do referido curso porque trata da abordagem História de Vida como fonte de pesquisa, formação e oportunidade de transformação de si no âmbito dos estudos da linguagem, configurando-se como um espaço de escuta, criação de vínculos, produção de

textos orais e escritos de caráter (auto) biográfico. Nesta disciplina, trabalha-se com uma experiência de ensino que centraliza a autorreflexão como mecanismo formativo do professor de língua portuguesa.

As atividades, pesquisas e oficinas realizadas na disciplina ao longo do semestre 2018.1 foram decorrentes do cumprimento do Estágio em Docência no Ensino Superior dos autores deste artigo. No início do semestre letivo universitário, sob a supervisão da professora titular da disciplina, planejamos, elaboramos e aplicamos uma série de atividades de produção oral e escrita com foco no discurso autobiográfico e na formação de professores.

No semestre 2018.1, matricularam-se na disciplina cerca de 10 alunos. Porém, em função de alguns estudantes terem precisado trancar a matrícula, concluímos o semestre com 6 estudantes, todas mulheres. O projeto de letramento para a produção de biografizines, objetivo de análise deste trabalho, foi realizado por completo com 4 alunas, uma vez que as demais faltaram a algumas das aulas. Quando precisarmos nos referir a alguns dos textos produzidos pelas estudantes, utilizaremos a codificação A1, A2, A3 e A4, a fim de proteger suas identidades, uma das prerrogativas colocadas no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) assinado pelas 4 participantes desta pesquisa. A numeração do código

foi empreendida a partir da ordem alfabética dos nomes das professoras em formação.

Com base nas experiências de Andraus e Santos Neto (2011) com alunos de um curso mestrado em educação de uma universidade pública federal e nas concepções teórico-metodológicas construídas por Josso (2010) sobre a abordagem biográfica como dispositivo autoformador, optamos por utilizar biograficzines (ANDRAUS; SANTOS NETO, 2011) como dispositivo de formação de professores de Língua Portuguesa sob o subsídio das reflexões de Kleiman (2007) na disciplina BPF. Apresentamos, a seguir, os desdobramentos de nossa vivência e reflexões.

A produção de biograficzines no processo de formação de professores de Língua Portuguesa

O termo *fanzine*, cunhado em 1941 por Russ Chauvenet, é um neologismo construído a partir da união da abreviação das palavras inglesas *fan* (*fanatic*) e *zine* (*magazine*), que viria a significar *magazine do fã* (MAGALHÃES, 1993), ou seja, uma revista criada pelo fã de determinado assunto, personagem, personalidade ou de manifestações artísticas quaisquer. É possível definir *fanzine*

como uma publicação independente, autoral, amadora, esporádica, impressa artesanalmente em baixa tiragem, composta pela união e pelo arranjo de signos verbais e não-verbais que tratam de temas variados e levam o leitor ao exercício da crítica e da reflexão leitora e analítica das informações expostas. Nesse contexto, produzir um *fanzine* significa, entre outras dimensões, ir de encontro a um mercado editorial capitalista, na tentativa de deixar fruir o senso artístico daquele que produz.

Cada *fanzine* possui uma estética original e única, pois seus autores, denominados de *faneditores* ou *fanzineiros*, são responsáveis por todos os processos de criação e elaboração desse dispositivo enunciativo (ZAVAM, 2006).

Desde a concepção da ideia até a coleta de informações, diagramação, composição, montagem, paginação, divulgação, distribuição e venda, tudo passa pelo domínio do editor (MAGALHÃES, 1993, p. 10).

Para Araújo (2017, p. 42):

O *fanzine* é, na sua essência, um meio de comunicação marginal, emitindo a voz de seu autor com uma linguagem bastante particular. Ele configura um discurso criado a partir da intenção de resistir e se fazer ouvir, materializado a partir de recortes do cotidiano de seu autor. Todo o processo de feitura de um *fanzine* pode ser interpretado como uma prática social e seu autor, como ator social.

Entendemos, compactuando com Araújo (2017), que o *fanzine*, impresso ou digital, é plástico, livre e ultrapassa ti-

pologias classificatórias, já que os enunciados se transformam, se atualizam e sofrem influências das práticas sociais e dos avanços tecnológicos que ocorrem em determinado contexto histórico, cultural e social (BAKHTIN, 1997).

Como já comentado, o leque de temas abordados pelos fanzines é muito amplo e diversificado. Entre as possibilidades de conteúdos existentes, as (auto)biografias têm ganhado destaque nessas produções. Andraus e Santos Neto (2011) apontam que os fanzines que tratam das histórias de vida são denominados de biograficines. Esse modo criativo, genuinamente autoral e inovador de abordar “experiências de vida e formação tendo como objetivos principais o autoconhecimento, a partilha de narrativas pessoais com outros, o trabalho com as imagens e o desenvolvimento de autoralidade” (ANDRAUS; SANTOS NETO, 2011, p. 48), surge como uma alternativa no processo de formação de professores.

Dentre as possibilidades de materializar as narrativas de vida em textos orais e escritos, elegemos, em nossa metodologia pedagógica, o biograficine por ser ele um dispositivo enunciativo e formativo que proporciona ao seu produtores o exercício da retomada de sua trajetória formativa, a reflexão sobre suas escolhas, seus propósitos de vida e a partilha de recordações-referências (JOSSO, 2010) com os outros indivíduos envolvidos no processo, expressas atra-

vés do recorte e da mistura de diferentes textos, gêneros discursivos e imagens.

Entendemos que a universidade deve ser um espaço plural, atenta às diversas práticas letradas, aberta a novas experiências de pesquisa e de produção escrita. Por isso, ela precisa também apresentar ao professor de língua materna a oportunidade de trabalhar e produzir outros gêneros, suportes e textos não-canônicos.

Nesse cenário, a intenção de trabalhar com a produção de biograficines numa turma de licenciatura em uma disciplina sobre discurso autobiográfico tinha três objetivos norteadores: o de levar as alunas participantes a se engajarem na produção de um gênero autobiográfico, correlacionando esse processo com a teoria abalizadora da disciplina; o de imergir as estudantes num processo de produção textual relevante e socialmente real, a fim de fazer perceber que o ensino da escrita deve se pautar nos delineamentos histórico-culturais concernentes às práticas sociais em função das quais o gênero se torna uma maneira de agir, de modo a possibilitar uma reflexão sobre a futura prática docente que será exercida por essas professoras em formação; e trabalhar um gênero menos produzido nos espaços educacionais, de modo a fazer refletir acerca das potencialidades didático-pedagógicas que ele tem para o processo de aprendizagem da escrita como prática social, inclusive porque, já

há muito tempo, vem-se privilegiando a escrita de textos argumentativos, em detrimento de outros gêneros que, ao passo que configuram diferentes práticas e eventos de letramento, também fazem parte da cultura do alunado.

A produção de biograficizines pode ser entendida, desse modo, como uma experiência teórica, prática, reflexiva, um mecanismo de (auto)formação de professores.

O dispositivo passa a ser entendido como qualquer lugar/espço no qual se constitui ou se transforma a experiência de si, um movimento em que o sujeito está implicado. Implica consigo, implicando-se a partir dos outros e implicando com os outros. O diferencial que encontramos no acréscimo da questão do dispositivo está na inscrição da pessoa no lugar formativo como alguém que se coloca, se experimenta, não participa passivamente, ouvindo teorizações sobre experiências produzidas por outros, mas (re) visita seus repertórios formativos, problematizando-os também na escuta do outro (OLIVEIRA, 2010, p. 71).

Amparados nessa lente teórica, apoiamos-nos nos entendimentos teórico-metodológicos construídos por Josso (2010) sobre a abordagem biográfica, resultantes de seminários em que a autora se utilizou de metodologias de formação docente subsidiadas pela narrativa de vida como prática reflexiva e (trans) formadora.

Seguindo os critérios propostos por Josso (2010), os seminários ministrados eram divididos em três fases: 1 – de introdução à construção da narrativa da

história de vida, 2 – de produção, compreensão e interpretação das narrativas escritas e 3 – do balanço dos formadores e dos participantes. A partir desse plano, inicialmente, havia uma introdução teórica sobre a temática narrativa de vida na educação de adultos. Depois, sob a orientação do coordenador, os participantes trabalhavam na construção de suas narrativas de vida, primeiro oralmente e, depois, por escrito, dando prioridade ao aspecto reflexivo dessa escrita. Finalmente, os trabalhos encerravam-se com as exposições de cada participante.

Espelhamo-nos nas etapas estabelecidas pela referida autora para a elaboração dos biograficizines. Inicialmente, efetivamos discussões teóricas baseadas em leituras realizadas previamente a respeito das narrativas de vida. Posteriormente, apresentamos as origens, formas, usos, estruturação e processo de produção dos textos propostos por nossa oficina. Logo após, iniciaram-se as produções com a temática proposta. Por fim, na última fase da pesquisa-ação, as alunas fizeram a apresentação oral de suas produções, justificando suas escolhas, explicando os significados dos textos e narrando recordações-referências (JOSSO, 2010) de suas trajetórias de vida e formação.

A primeira parte do projeto foi concretizada ao longo de algumas aulas do semestre. No início do período letivo, expusemos a ementa da disciplina, os

objetivos do curso, a forma de avaliação e o cronograma de leituras e atividades (produções orais e escritas) a serem desenvolvidas. Seguindo a sequência planejada, as alunas eram orientadas a ler autores referência do viés teórico abalizador da disciplina, tais como Bertaux (2010), Josso (2010) e Passeggi (2008). Com o subsídio dessas leituras, foram apresentados e discutidos, de modo expositivo e dialogado, as abordagens teórico-metodológica da perspectiva História de Vida como percurso investigativo e/ou formativo de professores no âmbito dos estudos da linguagem. Evidencia-se, desse modo, que, no processo educacional, os estudantes têm o direito de conhecer a ementa do curso que está sendo ofertado, as perspectivas teóricas que abalizam a proposta, as atividades planejadas e os objetivos estipulados. Esse processo, por si, já engendra um processo reflexivo do professor em formação, já que este, quando estiver na prática, também deverá produzir planos de aula, os quais devem ser apresentados com os estudantes.

Na aula seguinte, apresentamos o fanzine e o biograficizine, um tipo específico de produção alternativa, concebido e aplicado por Andraus e Santos Neto (2011) no processo formativo de docentes-pesquisadores. Levamos exemplares para apreciação, destacamos e discutimos suas características, meios de circulação, modos de produção, propósito comunicativo e usos como mecanismo

de construção de uma narrativa de vida, formação do professor e exercício da autoria.

Quadro 1 – Caracterizações concernentes ao biograficizine

Suporte	Papel
Circulação	Feiras livre de venda de produção literária, saraus literários, bancas de revista
Modos de produção	Manual (artesanal)
Propósito comunicativo	Narrar a si mesmo, (re)velando faces de um herói que o autor descobre no próprio processo de escrita.
Usos	Sua produção pode servir como um diário do autor ou, mesmo, quando interessa fazê-lo circular, como uma espécie de livro de memórias ou de produção literária de um autor à margem do cânone.

Fonte: Elaboração nossa, com base nas considerações de Andraus e Santos Neto (2011).

Algumas alunas, já conhecedoras e leitoras de fanzines, demonstraram surpresa e satisfação, pois afirmaram que não esperavam que esse tipo de publicação pudesse ser abordado, trabalhado e estudado na universidade. Por meio de comentários como esses, percebemos a importância de se trabalharem gêneros da cultura do alunado nas metodologias educacionais. Com isso, além de propiciar a vivência de práticas pedagógicas diferentes das tradicionalmente pensadas, no caso do processo de formação docente, ressignificam sua ação, já que se evidenciam as potencialidades desses

gêneros para a construção de letramentos. Além disso, ao propiciar a produção de gêneros pouco canônicos, como resalta Rojo (2012), o professor coloca-se num processo de aprendizagem, pois, às vezes, ele mais aprende com seus alunos acerca da produção e da circulação dos textos necessárias às práticas de letramento do que, propriamente, detém o saber acerca do gênero. A função do professor, nessa medida, deixa de ser alguém que transmite saberes, para ser a de um sujeito que problematiza as práticas num processo de conhecimento delas, com vistas a fornecer aos alunos subsídios éticos, estéticos e analíticos para se engajar e transitar nas diferentes instituições sociais.

Após as discussões e reflexões teóricas, foi proposta às alunas a construção de suas narrativas de vida dentro do dispositivo enunciativo fanzine. Para iniciar a oficina de produção, como texto motivador, ouvimos e analisamos a letra da música Minha Vida, versão em português de Rita Lee³ da canção *In My Life*, composta por John Lennon e Paul McCartney e interpretada pelo grupo *The Beatles*⁴. O objetivo disso era mobilizar conhecimentos prévios das estudantes, no caso em questão, experiências de vida que seriam narradas em suas produções. O tema norteador era: *as transformações por que passei; a pessoa que me tornei*. Logo após, lançamos os seguintes questionamentos para a turma:

Quadro 2 – Questionamentos norteadores para produção dos biograficines

O que eu penso de mim quando era criança? Como eu me vejo nessa época? Como eu acho que as pessoas me viam?
O que eu penso de mim quando era adolescente? Como eu me vejo nessa época? Como eu acho que as pessoas me viam? Houve mudanças significativas? O que me fez mudar?
O que eu penso de mim agora? Como eu me vejo? Como eu acho/quero que as pessoas me vejam? Que mudanças fizeram eu ser o que penso que sou? O que me fez mudar?
Por que escolhi fazer um curso de licenciatura em Letras? Que habilidades penso que tenho?

Fonte: Elaboração nossa.

Fornecemos uma série de materiais para a confecção, que foram: papel sulfite, cola, tesoura, lápis de cores, revistas, canetas hidrográficas, grampeador, entre outros. Enfatizamos para as participantes que elas tinham total liberdade para expressarem suas histórias, criatividade e imaginação através de imagens (desenhos, formas, colagens), textos e gêneros discursivos diversos. Muitas delas, apesar de demonstrarem bastante disposição para a realização da atividade, sentiram dificuldade para começar. Orientamos então que, com base em Calkins (1989) antes de partirem para a produção do biograficine, seria interessante elaborar um breve roteiro, definir o número de páginas e planejar a disposição dos textos verbais e image-

ticos para uma melhor organização das narrativas.

A oficina de produção dos biograficzines ocorreu em duas aulas, com duração de quatro horas cada. Percebemos que as alunas estavam muito engajadas e envolvidas no processo. Ao longo da confecção dos textos, elas dialogaram, trocaram ideias, fizeram sugestões umas às outras e comentaram sobre duas tendências que estavam fazendo bastante sucesso entre seus colegas da graduação e seus alunos do Ensino Fundamental e Médio que poderiam ser exploradas na confecção dos fanzines: o movimento *Do It Yourself* (DIY)⁵, traduzido como faça você mesmo, e o *Lettering*⁶, a arte de desenhar letras. A partir dos diálogos, antes mesmo do que tínhamos previsto, as alunas concluíram espontaneamente que a confecção de fanzines, de modo geral, tinha grande potencial produtivo nas aulas de Língua Portuguesa, além de ser uma prática de ensino inovadora, criativa e atrativa para alunos de todas as idades e de diferentes níveis de ensino.

Por fim, na última aula, as alunas realizaram a apresentação oral de seus biograficzines, expondo os desdobramentos, impressões e impactos desse processo de construção de suas narrativas de vida e formação. Apresentamos a seguir, como produto final do processo de nossa pesquisa, resumos dos comentários, escolhas e recortes dos biograficzines das alunas.

A1 iniciou sua apresentação destacando que essa foi uma das atividades mais criativas, prazerosas e significativas que já realizou no Curso de Letras, pois lhe proporcionou a chance de relembrar fatos, situações, pessoas e repensar sobre suas atitudes, percepções e comportamentos. Nas páginas iniciais de seu biograficzine, A1 fez referência a partes de um trabalho acadêmico como *abstract* (resumo), introdução, objetivo geral e palavra-chave e brinca com a formalidade acadêmica e a possibilidade de expressar-se livremente. Ela leu a frase retirada do livro *Alice no País das Maravilhas*, definida como seu *abstract* e diz que se identificou porque percebeu o quanto já mudou, se transformou e amadureceu durante a sua trajetória de vida e formação.

Na introdução, colocou alguns dados pessoais em alemão, língua que estava estudando atualmente, falou oralmente de alguns de seus sonhos, projetos de vida, traços de sua personalidade e evidenciou o objetivo de seu biograficzine: “tem por objetivo apresentar a trajetória de vida de A1, a partir de seus últimos anos na escola até o presente momento de sua vida, utilizando o *corpus* de suas emoções e pensamentos mais íntimos. Palavra-chave: Caos”. Ela explicou sobre a dificuldade de organizar suas memórias, seus sentimentos, escolher o que e como suas recordações deveriam ser expressas naquele momento.

Na página seguinte, intitulada das questões preliminares (ou como tudo começou), A1 comentou sobre seus pas-satempos prediletos e dificuldade de conciliá-los com a universidade e o trabalho na escola: ler e dormir. Ela disse que a leitura, além de ser um *hobby*, teve um papel muito importante na sua trajetória de vida. As leituras orais feitas pela mãe nos momentos de crise alérgica são as primeiras lembranças de A1 que ainda hoje estão guardadas em sua memória. Os livros e a prática de leitura (escolares, acadêmicas e não-obrigatórias) fizeram parte de sua infância, adolescência e vida adulta. A1 utiliza trechos de poemas, músicas, frases e desenhos em diferentes partes de seu biograficizine e encerra sua apresentação com seus sonhos e projeções futuras na vida pessoal e carreira docente.

A participante A2 começa seu biograficizine com o seguinte questionamento: Como me descrever/contar minha vida? E responde, de forma escrita no meio de uma colagem de imagem de flores rosas:

Não sei o que dizer sobre mim, parece estranho alguém não saber falar sobre si, mas essa é a pura verdade, me sinto tão perdida quanto essas pétalas de rosa no meio de um campo de flores. Mas, nessa produção, tentarei mostrar as minhas várias fases, momentos, pensamentos, sentimentos e sentimentos, espero que, de algum (modo), eu consiga emocionar você, caro (a) leitor (a). No entanto, depois de refletir por uns momentos, é sempre possível conseguir produzir algo sobre minha vida. Não algo muito interessante, afinal, minha vida não tem tantas vivências marcantes e diferentes.

A2 revela coisas que, segundo ela, ninguém sabia, como o desejo de infância de fazer ballet e ser modelo. Conta sobre sua paixão por maquiagem, culinária, viagens (ainda não realizadas), atividade física e música. Em relação a sua carreira, apesar de ter considerado outros cursos, diz que optou pela graduação em Letras, pois amava ler e estava muito feliz com sua escolha. Afirmou ainda que via o ingresso na universidade como uma oportunidade de melhorar suas condições econômicas, realizar seus sonhos e conquistar sua liberdade.

A3 preferiu fazer uma colagem com uma série de palavras que, segundo ela, a representavam naquele momento. A participante se utilizou, também, da escrita de variados trechos de música. Ela falou sobre o valor de sua família, a religiosidade, os planos futuros, a importância do Curso de Letras, crescimento pessoal e sentimentos. Depois, evidenciou o seu desejo de ser professora e dar suporte a alunos surdos. Estava fazendo um curso de Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), uma nova paixão. A3 concluiu seu biograficizine com reticências, indicando que sua trajetória de vida e formação era algo em continuidade, ainda por terminar e que, na verdade, estava apenas começando. Com isso, percebemos uma característica apontada por Viana (2012) sobre os gêneros narrativos autobiográficos. Na análise da autora, diferentemente das materialidades nar-

rativas mais prototípicas, caracterizadas por um desfecho, as narrativas de vida, por revelarem um sujeito em formação e sempre em reflexão e reelaboração de si, não apresentam um final, mas uma tentativa de, via linguagem, potencializar ainda mais a transformação de si.

Por fim, A4 abre seu biografizine com a seguinte declaração:

Desde pequena sinto como se minha mente e eu fôssemos seres diferentes, como se ela fosse minha amiga e inimiga ao mesmo tempo. Tive uma vida difícil, uma adolescência difícil, blá, blá, blá. Cansei de falar disso, não posso ser definida apenas pelas dificuldades que passei.

A participante narrou episódios e dificuldades enfrentadas durante sua infância, adolescência e vida adulta: dificuldades financeiras, a obrigação de cuidar dos irmãos mais novos, o fato de ser negra, a necessidade de trabalhar ainda muito jovem para ajudar nas contas da casa, entre outras coisas. De acordo com ela, apesar de tudo, foi muito feliz. Aprendeu a ver a vida de forma mais leve, a fazer graça com suas desgraças pessoais, superar as adversidades e realizar conquistas.

A4 revela que sua aprovação no Curso de Letras foi uma boa surpresa que não esperava, mas sua família acreditava plenamente em seu potencial e a cobrava bastante. Na época em que foi realizada a oficina, ela estava na reta final da graduação. Disse que ainda não tinha certeza de sua escolha e se realmente

gostaria de seguir na profissão docente, apesar de já exercer o ofício. Mencionou a importância da sinceridade e apoio de seus amigos em sua caminhada, especialmente em momentos difíceis. Faz a seguinte autorreflexão: O que eu aprendi? Conclui sua produção falando sobre as surpresas, incertezas da vida, descobertas e valor das pessoas.

Após a apresentação oral dos biografizines, realizamos um balanço de nossas vivências e aprendizados. Todas as alunas participantes afirmaram que as leituras teóricas, a prática da confecção de seus biografizines e o compartilhamento de suas narrativas de vida foram experiências que ampliaram seus horizontes em relação às possibilidades inovadoras de realização de pesquisas e como alternativa de uma prática docente transformadora. Elas também disseram que o processo de construir suas narrativas de vida a fizeram refletir sobre fatos, reafirmar e/ou repensar escolhas pessoais, profissionais e ressignificar experiências.

Considerações finais

A pertinência pedagógica de um projeto dessa natureza residiu no fato de que ele proporcionou a oportunidade de vivenciar a escrita (produção de biografizines) de forma significativa, criativa, autoral e contextualmente situada. Além disso, ao produzirem os textos autobiográficos, as alunas fizeram uso da língua

materna com objetivos e propósitos que levaram à reflexão, autoconhecimento, (auto)formação, afirmação de escolhas e tomadas de decisões futuras.

Portanto, entendemos que o processo de formação inicial de professores deve, além de fornecer subsídios teóricos para a prática da docência, também os imergir em situações de prática social da escrita e produção de gêneros discursivos diversos, a fim de que suas metodologias se direcionem em torno dessa ótica.

Writing as a social practice and (self) reflection in the teacher education process: an experience with the production of biographiczines

Abstract

This work analyzes the experience of producing biographiczines from the perspective of writing as a social practice and (self) reflection in the process of training teachers of the mother tongue. The theoretical contribution is generated from two axes: Literacy Studies, thinking of language as an outline of social practices, which points to significant changes for the teacher training of language teachers; and the narrative of life as a (self) (trans) formation and (self) reflective mechanism. The methodology makes use of action research subsidies. The experiment was carried out with undergraduate students of Letters at the Federal University of Ceará (UFC), in the semester 2018.1. The results allow the conclusion that, through the (self)

reflection provided by the production of biographiczines, subjects in initial training can experience language within the scope of social practices, which potentially reframe their teaching experiences and reveals itself as a transformer of knowledge. its future teaching praxis.

Keywords: Social writing practices; Language teacher training; Biographiczines

Referências

ANDRAUS, G.; SANTOS NETO, E. Dos zines aos biograficines: narrativas visuais no processo de formação continuada de docentes-pesquisadores. **Revista Imaginário!** n. 1. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2011, p.47-57.

ANDRADE, F. R. da S.; LIMA, P. S. R. de; SERRA, D. G. A resignificação do ensino de leitura propiciada pela formação docente: um estudo de caso a partir de narrativas de vida. **Fólio - Revista de Letras**, v. 12, n. 1, jul. 2020. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/6571>. Acesso em: 04 jul. 2020.

ARAÚJO, Y. A. B. C. **A experiência dos fanzines em sala de aula e seus reflexos na construção de novas formas de pensar**. 2017. 96 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Latino-Americanos) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/123456789/1868>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERTAUX, D. **Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos**. Tradução de Zuleide Alves Cardoso Cavalcante e Denise Maria Gurgel Lavallée. São Paulo: Paulus, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais: 3º e 4º ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa.** Brasília/DF: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Orientações curriculares nacionais para o Ensino Médio – Linguagens, Códigos e suas Tecnologias.** Brasília: Ministério da Educação, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base nacional comum curricular.** Brasília/DF: MEC/SEF, 2018.

CALKINS, L. M. **A Arte de ensinar a escrever: o desenvolvimento do discurso escrito.** Tradução de Deise Batista. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DOMINICE, P. A formação de adultos confrontada pelo imperativo biográfico. **Educação e pesquisa** [online]. 2006, vol.32, n.2, pp.345-357. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-97022006000200010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 22 jul. 2020.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

JOSSO, M. **Experiências de vida e Formação.** Tradução de José Cláudio e Júlio Ferreira. 2 ed. Natal: EDUFRRN, 2010.

KLEIMAN, A. Letramento e suas implicações para o ensino de língua materna. **Signo.** Santa Cruz do Sul, v. 32, n. 53, p. 1-25, dez. 2007.

MAIA-VASCONCELOS, S. A criança e suas narrativas: a (auto)biografia no espelho. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica,** Salvador, v. 1, n. 3, p. 584-602, set./dez. 2016.

MAGALHÃES, H. **O que é fanzine.** Ed. Brasiliense: São Paulo, 1993.

MOITA-LOPES, L. P. **Por uma linguística aplicada indisciplinar.** São Paulo: Parábola, 2006.

MINAYO, M. C. S. (org). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade.** Petrópolis: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, V. F. Formação Docente: aprendizagens e significações imaginárias no espaço grupal. **Revista Brasileira de Pesquisa sobre Formação Docente.** Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 68-82, jan./jul. 2010. Disponível em: <https://revformacaodocente.com.br/index.php/rbpf/article/view/14>. Acesso em: 22 jul. 2020.

PASSEGGI, M. C.; BARBOSA, T. M. N. **Memórias, memoriais: pesquisa e formação docente.** Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2008.

RIBEIRO, P. B. **O discurso docente (re) velado no gênero memorial.** 2008. 293 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ROJO, R. Pedagogia dos Multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. In: ROJO, R.; MOURA, E. (Org.). **Multiletramentos na escola.** São Paulo: Parábola Editorial, 2012. p. 11-32.

STREET, B. V. **Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação.** Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

VIANA, I. R. **A organização narrativa nos récits de vie.** 2012. 106f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, 2012.

ZAVAM, A. S. Fanzine: A Plurivalência Paratópica. **Revista Linguagem em (Dis)curso.** v. 5, n. 1, jul./dez., 2004. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0601/060101.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2020.

Uma proposta de escolarização da poesia no ensino médio a partir do cordel “A morte de Nanã”, de Patativa do Assaré

Eliane Cristina Testa*

Kathianne Carneiro Borges Carvalho**

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma proposta de Oficina Literária, baseada em uma sequência didática expandida (Cosson, 2014 [2020]), que visa a aprimorar o processo de leitura e de escolarização da poesia no Ensino Médio. Como *corpus* do trabalho selecionamos o cordel “A morte de Nanã”, de Patativa do Assaré. Metodologicamente, é uma pesquisa qualitativa e bibliográfica. Como fundamentação teórica adotamos os seguintes autores: Candido (1988 [2017]), Cosson (2014 [2020]), Zumthor (1997), Lajolo (1982), Vitor Manoel de Aguiar e Silva (2007), Compagnon (2009), Rouxel (2012), Ferreira (1993), Hall (2006), Zilberman (2003), Foucambert (1994), Soares (2006), Alves (2008), Pinheiro (2008), Marinho e Pinheiro (2012). Utilizamos ainda algumas ideias de Franco e Testa (2017), Alves e Testa (2019), Feitosa (2001), Brandão (2009), Rojo (2004) entre outros. Como resultados, apontamos a perspectiva de que proporcionar vivências com texto de poesia na sala de aula ajuda a desenvolver competências leitoras e ainda conduz à uma efeti-

* Pós-doutorado com ênfase em etnopoesia, poesia Apinayé/Português, poesia indígena - PPGL/UFT (2019-2020). Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP ? 2015). Mestrado em Letras pela (UEL/PR ? 2002). Professora de Literatura Portuguesa do Curso de Letras, da Universidade Federal do Tocantins /UFT/ Câmpus de Araguaína. Atualmente, atua no Programa de Pós-graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura da Universidade Federal do Tocantins (PPGL - UFT) e no Programa de Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras ? UFT). Tem experiência na área de Letras, Literatura, com ênfase em literatura e ensino, poesia e ensino, literatura e outras mídias. Atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, poesia e ensino, relação palavra e imagem, letramento literário, leitura literária. Atualmente tem pesquisado e desenvolve trabalhos sobre etnopoesia, poesia indígena, geopoesia. Faz parte do grupo de pesquisa LES (Linguagem, Educação e Sustentabilidade) e do grupo de pesquisa Guarda-chuva: crítica polifônica (geopoesia). Poeta com livros publicados e artista visual (colagista). (Texto informado pelo autor). E-mail: poetisalia@gmail.com

** Possui Mestrado em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT - Araguaína).. Especialização em Avaliação Escolar em Língua Portuguesa como também em Gestão Educacional e Metodologias de Ensino. Graduada em Letras pela Universidade do Tocantins (2004). Atualmente é professora de Língua Portuguesa no Ensino Médio - Secretaria da Educação e Cultura do estado do Tocantins e também é professor de Nível Superior do Curso de Letras na Universidade Estadual do Tocantins - UNITINS. E-mail: kathiannebcarvalho16@gmail.com.br

Data de submissão: mar. 2022 – Data de aceite: maio 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i1.12541>

vação do letramento literário. Além disso, o poema de Assaré oportuniza a compreensão simbólica, social e psíquica da literatura de cordel e também traz à luz o conhecimento da cultura nordestina em diferentes perspectivas.

Palavras-chave: Escolarização da poesia; Literatura de cordel; A morte de Nanã; Patativa do Assaré; Oficina literária no ensino médio.

Considerações iniciais

A Literatura de Cordel
transmite não só o
aprendizado, mas também
os versos que cada ser
humano necessita em seu
coração.

Ezequiel Alcântara Soares

Na literatura nos deparamos com uma organização interna e rica frente aos diferentes e possíveis significados disponíveis ao(s) leitor(es) para sua análise, compreensão e interpretação. Os textos literários em suas especificidades carregam consigo uma estrutura única que contribui para a construção de significados e de transmissão de informações específicas para cada objetivo comunicativo.

Diante desse fato, poderíamos levantar as seguintes questões: Enquanto escola, que mediações são possíveis realizar entre o leitor e a literatura de cordel nas atividades que enfocam o letramento

literário em sala de aula? O que é possível alcançar com a escolarização adequada da poesia? Em busca de algumas respostas possíveis discutimos, neste artigo, aspectos importantes da prática pedagógica com o texto de poesia e, mais especificamente, com os folhetos de cordéis, no Ensino Médio. Além disso, este trabalho tem como objetivo dar suporte à prática dos professores, podendo se agregar às suas experiências no processo de mediação para a formação leitora e no aprimoramento do letramento literário.

Uma das questões observadas na escola é o distanciamento entre a leitura literária e a poesia, principalmente, a poesia cordeliana. Raramente, a literatura de cordel tem feito parte dos momentos de leitura e de formação do aluno(a) leitor(a) em alguns casos podemos afirmar que é uma atividade praticamente inexistente. Isso pode ocorrer, talvez, pelo fato de esta poesia popular não ser tão difundida nas escolas, tal como a literatura mais canônica, ou, quiçá, por uma questão de dificuldade de acesso aos folhetos de cordel, ou, ainda, porque os próprios professores não se deem conta da riqueza desse tipo de texto como fonte imprescindível para a formação de um leitor crítico e mais humanizado, principalmente, por representar um espaço de resistência e, muitas vezes, de contundentes críticas sociais.

Sendo assim, este artigo traz uma reflexão da prática pedagógica com o

uso da poesia de cordel no Ensino Médio, destacando a importância da leitura literária na formação desse público. À vista disso, ressaltamos que a proposta da Oficina Literária tem como eixo principal a literatura de cordel, uma vez que acreditamos que a poesia, pela linguagem utilizada e os assuntos abordados, consiga de forma mais rápida, aproximar desse universo, alunas e alunos. Por isso, o texto de cordel, com a exploração de fatos ou de assuntos do cotidiano, pode representar um rico contributo para a formação leitora, principalmente ao lidarmos com diferentes níveis de leitores na escola ou, ainda, com leitores em pleno processo de formação. Além disso, este trabalho evidencia uma possibilidade de escolarização da poesia de forma mais dinâmica, mobilizada por estratégias de leitura e de escrita.

Entende-se que a literatura de cordel, como recurso para a formação da alun-leitora ou do aluno-leitor, está ligada às suas marcas inter e extra textuais. O cordel, por ser uma literatura popular, pode proporcionar uma aproximação mais rápida do texto literário. No entanto, o fato de ser originalmente uma produção popular não retira do cordel seu valor enquanto produção literária, pois vemos uma riqueza de imagens, de ritmos, de oralidade e de singularidades no uso da linguagem e da estrutura formal, que contribuem tanto para o processo de escolarização da poesia, como para a

exploração da leitura oral, como afirma José Helder Pinheiro Alves (2008, p. 34):

Defende-se a idéia de que é necessário levar às crianças e aos leitores em geral um pouco da riqueza da poesia popular, a partir de uma metodologia que privilegie sua realização oral.

Diante disso, a literatura de cordel com as suas particularidades literárias acaba por contribuir para a formação do leitor literário e para o letramento literário. Como afirmamos acima, o cordel está mais próximo dos temas do cotidiano. Às vezes, retrata fatos da realidade, ora com uma certa comicidade, ora com uma aguda crítica social. Além disso, a literatura de cordel é potencializada, também pela questão da oralidade e essa marca acaba por “fisgar” o leitor, atraído por uma escuta sensível de ritmos, de sonoridade e de rimas, que podem reverberar nas memórias de sua fase adulta.

À vista disso, esse engajamento da poesia de cordel na sala de aula pode, ainda, desencadear nesses jovens estudantes uma maior criticidade especialmente, frente aos diferentes problemas sociais que temos, num país de proporções enormes como o Brasil. Sendo assim, a literatura de cordel ajuda na construção da autonomia leitora de alunas e alunos e, juntamente com o desenvolvimento da capacidade crítica, constrói no(a) leitor(a) uma capacidade emancipatória.

Metodologicamente, é um trabalho qualitativo e bibliográfico. Como fundamentação teórica adotamos os seguintes autores: Candido (1988 [2017]), Cosson (2014 [2020]), Zumthor (1997), Lajolo (1982), Vitor Manoel de Aguiar e Silva (2007), Compagnon (2009), Rouxel (2012), Ferreira (1993), Hall (2006), Zilberman (2003), Foucambert (1994), Soares (2006), Alves (2008), Pinheiro (2008), Marinho e Pinheiro (2012). Esses textos teóricos ajudam a fundamentar, (por ocasião das) nossas reflexões sobre o letramento literário, a formação do leitor e o papel da literatura, contribuindo, desse modo, na discussão das implicações da prática pedagógica na sala de aula. Além dos autores já citados, utilizamos algumas ideias de Franco e Testa (2017), Alves e Testa (2019), Feitosa (2001), Brandão (2009), Rojo (2004), entre outros.

Desse modo, os textos de cordel, enquanto artefatos da cultura popular do Brasil, tornam-se objetos de análise na sala de aula. Consequentemente, as Oficinas Literárias possibilitam uma prática pedagógica mais atenta voltada à compreensão dos diferentes aspectos socioculturais presentes no cordel, em que também não se desconsideram, as estruturas estético-literárias e imagéticas, frente à construção de sentidos do texto cordeliano. No contexto da sala de aula, podemos traçar um paralelo entre ficção e realidade, propondo também a

escrita de cordéis a partir de processos de leitura e de releituras de cordéis já existentes.

Sendo assim, a Oficina Literária apresentada neste trabalho baseia-se nas estratégias da sequência didática expandida, proposta por Rildo Cosson (2006 [2020]), que envolvem as seguintes etapas: (i) Motivação; (ii) Introdução; (iii) Leitura; (iv) Interpretação; (v) Contextualização; e (vi) Expansão.

Nesse processo, os estudantes do Ensino Médio podem ser conduzidos à uma conexão entre seus conhecimentos de mundo e aquilo que se lê. A partir das inferências textuais e das leituras feitas nas entrelinhas, que também envolvem sentimentos e sensações, muitos questionamentos podem vir à lume. Assim, a leitura realizada em sala de aula ajuda na construção de chaves-de-leitura ao redor das quais gravitam a identificação das principais ideias do texto.

Destacamos ainda que texto e contexto não se separam. Desse modo, a reconstrução do texto por meio da leitura implica olhar suas principais informações em sentido bastante amplo. Também ressaltamos que as impressões de leituras de alunas e alunos devem ser consideradas, incentivadas e valorizadas. Por isso, as possibilidades de construção de sentidos do texto acabam por ajudar na aquisição e na expansão do conhecimento e dos saberes.

A leitura literária: aquisição de novos saberes

Para discutir a formação do leitor literário, é importante refletir que esse processo deveria começar na infância, em casa e em consonância com a escola. Ambos espaços têm papel fundamental na construção de um leitor literário. Lembremos que a trajetória desse leitor pode ser marcada por fases diferentes e, para que ele se torne competente e crítico, necessariamente, haverá empenho da sua parte e mediação de leitura (mediação leitora?). Sobre a leitura, Mariza Lajolo (1982) salienta que o processo de ler:

[...] não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido de um texto. É, a partir de um texto, ser capaz de atribuir-lhe significação, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que o autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a esta leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo outra não prevista. (LAJOLO 1982, p. 59)

Nesse sentido, como elucida a autora, ler é atribuir significação, propor relações e conexões entre textos. Por isso, ler também é, de algum modo, reler propondo imprevistas significações. Além disso, a leitura literária leva em consideração a experiência leitora dos sujeitos, e essas podem estar em sintonia com as suas práticas existenciais, como defende Vitor Manoel de Aguiar e Silva (2007, p.69): “[...] a compreensão do mundo e a compreensão de si podem ser enriquecidas

através da leitura”. Também Ezequiel Theodor da Silva e Regina Zilberman (1990), salientam a ideia de sair de si para romper o silêncio, agindo de maneira crítica e consciente, pois

[...] há que se ler literatura para romper o silêncio, desentrevando, aceitando e retroalimentando os sentimentos e a inteligência do mundo (SILVA e Zilberman, 1990, p. 24).

A prática da leitura literária procura explorar competências por vezes encobertas pelas arbitrariedades dos sistemas discursivos padronizados da sociedade letrada. Por essa exploração, o mundo é reconstruído pela força da palavra, construindo um modo próprio de conhecê-lo e, desse modo, compreendê-lo e transformá-lo. Nesse sentido, a leitura literária “[...] dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana” (COMPAGNON, 2009, p.36).

Para o/a leitor(a), no contato com o texto literário, é ofertado uma amplidão de conhecimentos capaz de torná-lo um ser mais rico humana e culturalmente. A literatura amplia a consciência humana. E essa humanização do sujeito por meio da literatura é explicitada por Antonio Candido (1988 [2017]) da seguinte forma:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2017, p.182)

Desse modo, como defende o autor, a literatura abre espaço para uma transformação dos sujeitos a partir de diferentes processos psicossociais. Além disso, as alteridades (o outro) estão muito em jogo na leitura literária. Ademais, sabemos que a literatura é um fenômeno complexo e, quando explorada de forma apropriada, possibilita aos leitores uma organização de ideias e um afloramento de emoções que os levam a adentrar (em) um mundo que não é somente o seu.

Outrossim, como ainda assevera Candido (2017, p. 179):

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa.

Essa articulação do texto literário é também um fenômeno complexo que abre espaço para vivermos muitas possibilidades, experimentando com ele, diferentes modos de existir, porque “[a] organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o eleva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 2017, p. 179). Nesse sentido, com a literatura conseguimos uma outra capacidade de organização psíquica e social.

A leitora e o leitor quando participam ativamente do fenômeno literário podem sair em busca de um sentido escondido no texto, mergulhando em um mundo submerso em palavras, trazendo à tona diferentes sensações e sentimentos, às

vezes, até mesmo inusitados. De acordo com Cosson (2020, p.17):

[...] no exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos.

À vista disso, a literatura proporciona experiências de alteridades, concomitantemente com um mergulho mais profundo que podemos fazer em nós mesmos.

A construção de sentidos para uma compreensão dos textos literários corresponde à construção de significados que levam em consideração a relação com outros textos. Assim, quanto maior for o acesso a textos diversos, maiores serão as possibilidades de realizarmos conexões na leitura. Nesse contexto, se faz necessário estabelecer uma relação com os diferentes autores, de diferentes épocas ou não, com as mais variadas produções e estilos literários.

Então, em busca da construção de sentidos, o texto literário passa a ser o eixo principal para a compreensão e a formação de um leitor crítico, capaz de relacionar o que foi lido com o mundo que o cerca. O leitor literário, ao construir suas experiências de mundo por meio da literatura, cria um universo ficcional cheio de imagens mentais e “verdades” fictionais, que podem fazer parte do seu próprio mundo. Vejamos, a seguir, o que salienta Annie Rouxel (2012):

[...] [p]ara isso, convém incentivar a expressão do julgamento estético, convidando o aluno a se exprimir sobre seu prazer ou desprazer em relação à leitura, evitando censurar os eventuais traços, em seu discurso, de um investimento por demais pessoal, imaginário e fantasmático. Não se trata, portanto, de renunciar ao estudo da obra em sua dimensão formal e objetivável, mas de **acolher os afetos dos alunos e de incentivá-los na descoberta de dilemas pessoais na leitura**. (ROUXEL, 2012, p. 281 [grifo nosso]).

Dessa maneira, como defende a autora, devemos sempre considerar o que a/o jovem estudante exprime, exteriorizando seus afetos e suas impressões de leitura. Além disso, como professores precisamos atentar, na sala de aula, para a mediação de leitura, de modo a realizá-la da melhor forma possível. Por isso, é necessário sempre considerar o ritmo (e as fases de leitura) de cada leitor; não somos leitores acabados: nos tornarmos leitores literários a partir de um exercício constante e/ou progressivo, nunca dentro de um movimento pronto e acabado.

Por isso, o amadurecimento da aluna e do aluno demanda considerar os respectivos percursos de leitores. Na escola, a leitura literária abarca desde a fase infantil até a adulta, e, à medida que os estudantes crescem, os textos vão se modificando, de modo especial, quanto à extensão, aos temas abordados e à complexidade na leitura. Textos mais longos e complexos são mais inseridos na fase da adolescência e da juventude e, conseqüentemente, novas habilidades

são alcançadas diante de cada leitura realizada.

Literatura de cordel: a poesia popular e a disseminação da cultura popular

O cordel tem origem ligada às poéticas da oralidade, segundo explicita Jerusa Pires Ferreira (1993, p. 14):

[...] rumo às poéticas da oralidade, que naturalmente incluem [...] um tipo de literatura, correntemente denominada como “de cordel” [grifo mantido do original].

As produções da oralidade e os versos populares dos folhetos, segundo salienta Ferreira (1993, p. 15): “[...] se apoiaram em textos de prestígio de vários tipos”. Assim, da oralidade à escritura

Ultrapassou-se o conceito de intertexto, partindo para o de contra-texto, denominação proposta pelo mestre romeno Mikhail Popp (FERREIRA, 1993, p. 15).

No entanto, independentemente da complexidade que envolve as origens do texto em cordel, dois pontos se destacam nessa produção no Nordeste Brasileiro, suas práticas como repertório cultural e literário profuso, e o fato de ser “[...] o próprio folheto que é memorizado” (FERREIRA, 1993, p. 16).

A popularização dos versos em folhetos tornou possível legar à humanidade uma vastíssima documentação de textos

poéticos populares em forma de cordel, que ora são cantados, ora memorizados e performados. Sendo, assim oralidade e memorização são recursos implicados nas produções dos poetas cordelistas que contribuem com toda uma literatura popular. Paul Zumthor (1997), afirma que:

[...] ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não-históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas (ZUMTHOR, 1997, p. 10)

Sendo assim, as tradições orais, as produções populares que implicam questões de oralidade e de performance oral dinamizam e enriquecem uma pluralidade de produções literárias que circulam em todas as épocas, a exemplo dos folhetos ibéricos que passaram a representar uma documentação de histórias populares e de registros de fatos e de acontecimentos sociais. Segundo Zumthor, uma obra mantém-se viva por séculos pela sua transmissão oral e pela sua tradição oral (ZUMTHOR, 1997). O mesmo, poderíamos dizer dos folhetos que floresceram (e florescem até hoje) no Nordeste Brasileiro. Por isso, a poesia popular continuou desempenhando seu papel social e literário.

O cordel apresenta este caráter de facilidade de memorização. A presença do ritmo, das rimas e da musicalidade

na formação do texto cordeliano são aspectos da oralidade. Os cantadores evidenciam a memorização de muitos textos populares que são muitos disseminados, principalmente pela cultura local.

Quanto à definição de poesia popular, Aguiar e Silva (1988, p. 116) asseveram que ela representa um tipo de:

[...] modo espontâneo e natural, na sua profunda genuidade¹, o espírito nacional de um povo, tal como aparece modelado na peculiaridade das suas crenças, dos seus valores tradicionais e do seu viver histórico.

Nesse sentido, a poesia popular de cordel traz em seu bojo uma modalização psíquica (coletiva ou não) e singularidades de processos culturais. Também por causa das suas características e peculiaridades, a poesia popular alcançou diferentes leitores que fortaleceram sua disseminação.

De acordo com Stuart Hall (2006, p. 237),

[...] o significado [de popular] que mais corresponde ao senso comum: algo é 'popular' porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente.

Nessa lógica apontada pelo autor, a proliferação da poesia de cordel expandiu-se, ganhou corpo e camadas, e tornou-se a mais amplamente divulgada produção característica do povo nordestino. No entanto, oriunda do Nordeste brasileiro essa produção vai alcançar outros espaços do Brasil.

Breve apresentação do cordel “A morte de Nanã”, de Patativa do Assaré

Patativa do Assaré foi um grande cordelista e repentista brasileiro, que representa profundamente a cultura popular nordestina. Suas produções são dotadas de uma linguagem simples, porém rica, e seus textos populares retratam, principalmente, a vida sofrida do povo brasileiro. Além disso, por abordar uma visão crítica da situação vivenciada pelo povo sertanejo, o autor recebeu o título de “Poeta social”. A poesia de Assaré na obra *Digo e não peço segredo*, organizada por Tadeu Feitosa (2001) foi definida da seguinte forma:

A poesia de Patativa é como as veredas e picadas do sertão. Tem rastro de gente, de gado, de bode, de preá, de tatu, só não tem pegadas de caiporas, duendes, almas penadas, cousas do outro mundo. Sua poesia é de um realismo cruciante. Não tem metáforas, tropos, estilizações beletristas, erudição livresca como a de certos cantadores. Suas imagens são naturais, colhidas da terra como o milho, o feijão, a batata que ele planta nos seus roçados (FEITOSA, 2001, p. 15).

Nesse sentido, a poesia produzida por Assaré é atravessada de um “realismo cruciante”. O poeta-cordelista, em seus versos de grande criatividade, também evidencia muitas denúncias sociais. Assim, entre as imagens que o poeta ilumina, como a terra e a natureza que germina e sustenta o povo, temos a forte presença da crítica social.

Assaré ainda utiliza um esquema métrico marcado por rimas e garante a musicalidade do poema. Vejamos, a seguir, a primeira estrofe do cordel “A morte de Nanã”, de Assaré:

Eu vou contá uma história
Que eu não sei como comece,
Pruquê meu coração chora,
A dô no meu peito cresce,
Omenta o meu sofrimento
E fico uvindo o lamento
De minha arma dilurida,
Pois é bem triste a sentença
De quem perdeu na isistença
O que mais amou na vida.

(Patativa do Assaré. In: FILHO, Marcos Nunes, Blogspot, s/p, 2015)

Observamos que por meio de versos heptassílabos (de redondilhas maior ou versos de sete sílabas poéticas) a linguagem apresenta muitas marcas da oralidade. Ressaltamos que o referido poema é composto, na íntegra, de vinte e uma estrofes e cada estrofe está estruturada em dez versos. O poeta utiliza sua capacidade artístico-literária para manifestar as riquíssimas expressões da cultura popular do Nordeste brasileiro.

O cordel “A morte de Nanã”, de Assaré, evidencia uma crítica social contundente apontando a situação da seca que, ainda, assola a vida de muitas

famílias, principalmente, no Nordeste brasileiro. Para Maria do Socorro de Oliveira Brandão (2009, p.13) a intenção do poeta é:

[...] sensibilizar o seu público ouvinte/leitor para a impunidade de crimes bárbaros silenciados e banalizados sem constrangimento. Descrevendo cenas de horror da fome na seca de 32 dramaticamente experiência no interior de sua arte-poética, o poeta revela com maestria e sensibilidade o contextual drama da “vida e morte severina” de uma certa Ana da Silva, que Patativa do Assaré acaba por assumir a paternidade em sua plenitude total, **fundindo realidade e poesia no canto popular**, de acordo com as três primeiras estrofes de “A morte de Nanã”. (BRANDÃO 2009. p, 13 [grifo nosso])

Sendo assim, a temática desenvolvida pelo poeta é carregada de diferentes sentimentos que o comovem diante da cena trágica, triste e revoltante. Ao descrever a triste experiência vivenciada, os versos construídos por Assaré deixam transparecer a sensação de impotência, de dor e de indignação. A menina que aos poucos desvai pela falta de comida, pela desnutrição e pela desigualdade social é a representação de muitas outras crianças do nosso país, que não sobrevivem diante da triste e cruel realidade. A seguir, vejamos mais duas estrofes:

E, numa noite de agosto,
Noite escura e sem lua,
Eu vi crescê meu desgosto,
Eu vi crescê meu pená.
Naquela noite, a criança
Se achava sem esperança
E quando vêi o rompê
Da linha e risonha orora,
Fartava bem pôcas hora
Pra minha Nanã morrê.

Por ali ninguém chegou,
Ninguém reparou nem viu
Aquela cena de horrô
Que o rico nunca assistiu,
Só eu a minha muié,
Que ainda cheia de fé
Rezava pro Pai Eterno,
Dando suspiro maguado
Com o rosto seu moiado
Das água do amô materno.

(Patativa do Assaré. In: FILHO, Marcos Nunes, Blogspot, s/p, 2015)

Ao lermos as duas estrofes, percebemos que Assaré utiliza sua voz poética para falar do sofrimento causado pela morte “Pra minha Nanã morrê” e da situação de desigualdade social e do abandono sofrido pelos sertanejos. No verso “que o rico nunca assistiu”, é possível compreender a indignação do poeta pela falta de empatia do ser humano diante da dor, da miséria, da fome que assola muitas famílias. No entanto, mesmo

diante de tanta desumanização e desca-
sos, Assaré, ainda, acredita em Deus e
na mudança de postura do ser humano,
e, por meio de sua poesia vai:

[...] rompendo as barreiras do pensamento
humano, desconstruindo crenças e cren-
dices, desfazendo os nós de superstição e,
acima de tudo, abrindo caminhos e veredas
do sertão. (BRANDÃO, 2009, p. 13)

Oficina literária: o cordel de Patativa do Assaré, “a morte de nanã” no processo de escolarização da poesia

A literatura de cordel, além de pos-
sibilitar um contato com a prática da
linguagem oral, ainda amplia no aluno
um vasto conhecimento de mundo. Por
abordar em seus temas uma riqueza
abrangente sobre o mundo à sua volta,
ela auxilia no processo de letramento
literário. Sobre a presença da literatura
de cordel em sala de aula, Leomar Alves
de Sousa e Eliane Cristina Testa (2019)
ênfaticamente as diferentes possibilidades de
expansão de novos conhecimentos pelo
contato/convívio dos estudantes com os
textos cordelianos. Vejamos, a seguir, o
que comentam os autores:

Lembrando que os cordéis comumente são
produzidos pelo emprego da métrica, afetan-
do diretamente a recepção dos alunos que
têm suas sinestesias aguçadas. Além disso,
o contato do estudante com o cordel pode

potencializar o trabalho com a linguagem,
pois diferentes aspectos linguísticos estarão
em jogo no cordel e cabe ao professor desen-
volver estratégias metodológicas para que o
aluno acione a língua de um modo mais vivo
e agradável. (SOUSA e TESTA, 2019, p. 124)

Nessa perspectiva, a proposta da Ofi-
cina Literária foi elaborada a partir de
algumas competências necessárias favo-
recem a escolarização da poesia no Ensino
Médio. O que se pretende neste texto é que
essas estratégias pedagógicas venham
contribuir com as/os professores no ensino
da literatura. Assim, para melhor eviden-
ciar as estratégias pedagógicas adotadas,
apresentamos os passos da sequência
expandida, baseada em Cosson (2008),
mas destacamos que as etapas podem ser
adaptadas às diferentes realidades e/ou
particularidades da sala de aula.

Motivação: uma viagem à região nordestina

Um ponto que deve ser levado
em consideração é a escolha criteriosa
dos folhetos e dos temas a serem discu-
tidos na sala de aula. Os textos devem
ser selecionados de forma que sejam
significativos para a formação de um
leitor crítico e mais humanizado. Para
Zilberman (2003, p. 26): “[...] é necessário
que o valor por excelência a guiar esta
seleção se relacione à qualidade esté-
tica”. Salientamos que essa qualidade
estética do texto é a ponte para que a/o
estudante possa se sentir motivado na

busca de ampliar sua trajetória leitora, que é permeada de novos conhecimentos.

Além disso, o processo de leitura deve ser envolvente e fazer sentido para os estudantes. Nesse intuito, é necessária uma mobilização dos conhecimentos prévios para o início do entrosamento entre o leitor e o texto. O ato de ler, segundo assevera Jean Foucambert (1994, p.5) “[...] significa ser questionado pelo mundo e por si mesmo, significa que certas respostas podem ser encontradas na escrita”. Portanto, este passo de motivação é realmente necessário para o início da construção do processo de leitura e de estímulo que favorece o interesse pelo texto de literatura.

A proposta sugerida, por nós, é que o professor leve para sala de aula um mapa da região Nordeste, para que as/os estudantes em grupo elaborem um roteiro de viagem escolhendo algumas cidades por onde possam passar ou ir “virtualmente”. Depois, os grupos podem destacar os pontos mais relevantes das regiões, justificando as suas escolhas. Logo em seguida, é proposto que haja uma socialização dos roteiros de viagem. O objetivo dessa atividade é levar a/o estudante a construir um conhecimento mais profundo sobre a cultura nordestina.

Para Cosson (2020 p. 55): “[...] as bem-sucedidas práticas de motivação são aquelas que estabelecem **laços estreitos** com o texto que se vai ler a seguir” [grifo nosso]. Portanto, conhecer mais sobre o berço da literatura de cordel, contribuirá

no momento de relacionar algumas informações com o texto de Assaré. Assim, compreender melhor a riqueza da cultura popular, ou das produções artísticas da região do Nordeste, e, também, algumas das dificuldades enfrentadas pelos sertanejos favorecem engendrar diferentes conexões na hora da leitura.

Introdução: conhecer obra e autor

O processo de comparação de capas de livros é a porta de entrada para aguçar o interesse das/dos estudantes. Por isso, deve-se explorar todos os recursos visuais de uma capa. Por exemplo, as capas dos folhetos trazem elementos importantíssimos para a compreensão dos textos que serão lidos. Essa etapa levará alunas e alunos a experimentar um contato com a linguagem verbal e não verbal, podendo ser feita uma relação de sentido entre texto e imagem. A capa de um livro pode nos proporcionar uma grande atração; podendo fazer com que nós nos movamos até a leitura de uma obra. Mas, para além disso, a capa de um livro, também tem a função de apresentar aos leitores informações relevantes, como título, autor(es), veículos de circulação, data de produção etc. Assim, a capa e/ou as ilustrações (caso haja), podem ajudar no desenvolvimento dos multiletramentos, que de acordo com Roxane Helena Rodrigues Rojo (2004, p. 31):

[...] significa que compreender e produzir textos não se restringe ao trato do verbal oral e escrito, mas à capacidade de colocar-se em relação às diversas modalidades de linguagens – oral, escrita, imagem, imagem em movimento, gráficos, infográficos etc. – para delas tirar sentido. (ROJO, 2004, p.31)

Nesse processo, o letramento visual e/ou os multiletramentos são modos importantes no processo de leitura. Por isso, a combinação da visualidade nas capas dos folhetos pode ampliar as possibilidades interpretativas, especialmente, à medida que o leitor consegue fazer conexões entre os conteúdos verbais e não verbais.

Para Flávia Felipe Silvino (2012), o letramento visual representa a construção de efeitos de sentidos no texto através do uso de imagens, ou seja, os textos construídos com base na linguagem não verbal, ou mesclados com escrita e imagens, podem favorecer aos leitores a capacidade de interação com diferentes linguagens e, conseqüentemente, construir significados múltiplos.

Desse modo, as imagens dos folhetos de cordel trazem uma riqueza própria, e ainda podem apontar para os diferentes aspectos culturais da cultura nordestina. Com a xilogravura é possível alcançar um público diversificado: seu maior objetivo é chamar a atenção dos leitores para refletir temas do cotidiano e do imaginário do povo nordestino. As manifestações culturais descritas na xilogravura apresentam a narração de histórias em que as camadas popula-

res refletem diferentes manifestações emancipatórias com o objetivo de divulgar a cultura popular em sua integridade. Diante disso, compreender os sentidos expressos pela xilogravura não apenas fortalece o processo de ensino da literatura, mas também aprofunda o letramento visual e possibilidades de ampliar as leituras.

Roda de leitura: a leitura do poema “A morte de Nanã”, de Patativa do Assaré

A prática da leitura literária possibilita aos estudantes alcançar mais conhecimentos e competências de letramentos literários. Lembremos que a sociedade é centrada no mundo letrado e a literatura reconstrói a força da palavra, e a palavra poética, por sua vez, pode transformar as crenças e valores da sociedade. Portanto, precisamos atentar para a melhor forma de realizar a escolarização da poesia. Sobre o processo de escolarização da literatura corroboramos o pensamento de Magda Soares (2006, p.47), quando explicita que:

[...] adequada seria aquela escolarização que conduzisse eficazmente às práticas de leitura literária que ocorrem no contexto social e às atitudes e valores próprios do ideal de leitor que se quer formar [...].

Nesse sentido, , além de pensar na formação do leitor, se faz necessário

adotar uma escolarização que dê conta de inserir os diferentes contextos sociais na escola.

Embora fazer tal aproximação não seja uma tarefa fácil, o processo de escolarização da literatura precisa se libertar da leitura monótona ou mecânica, para se tornar algo mais próximo da realidade e/ou vivência dos alunos. Márcio Araújo de Melo e Luiza Helena Oliveira da Silva (2018, p.31) salientam que:

[...] uma aula de literatura - que tenha o objetivo de formar leitores literários - **não pode ser feita sem a presença do texto literário** como recurso essencial para formação desses leitores” [grifo nosso].

Por isso, o texto deve estar sempre presente nas práticas leitoras: seja o texto do livro impresso, seja aquele disponibilizado através de diversos meios tecnológicos, como os da tela dos celulares, por exemplo. Mas a presença do texto na sala de aula é ferramenta imprescindível para as aulas de literatura.

A literatura de cordel, por conter marcas da oralidade, pode ajudar a tornar mais produtivos os momentos de rodas de leitura, em sala de aula. Mesmo que a leitura oral (a *performance* leitora) não seja algo fácil de se realizar, entendemos que esse momento é de suma importância para um contato mais profundo com o texto, com seu ritmo, rimas, sonoridades e para com a linguagem empregada. Assim, destacamos que o folheto de cordel

na sala de aula, precisa ser performado, pois quando ele é lido em voz alta pode potencializar diferentes vivências, sensações e emoções, como defende Pinheiro (2007, p. 39):

A sala de aula nos parece bastante adequada para vivência da leitura de folhetos, uma vez que poderá ser transformada num lugar de experimentação de diferentes modos de realização oral.

Desse modo, a leitura em voz alta na escola deve ser intensificada. Então, cabe aos professores ajudar nesse processo de leitura em voz alta, ensinando aos estudantes imitação de voz, expressão das palavras e possibilidades de jogos de vozes. Nesta etapa de roda de leituras, pode haver múltiplos intercâmbios para a realização da *performance* oral. De acordo com Vera Maria Tietzmann Silva (2009):

[...] com o texto em mãos, os leitores acompanham a leitura de um guia (normalmente o professor), que vai lendo em voz alta, transferindo para a voz as intenções do texto, demorando-se em explicações nas passagens mais sutis, chamando a atenção para os recursos estilísticos utilizados. Em outras palavras, ele vai desvendando junto com os leitores as entrelinhas do texto. Esse tipo de leitura prepara o leitor para uma leitura autônoma. Em turmas já mais treinadas, ou naquelas em que alguns alunos se destacam pela leitura expressiva, o professor pode alternar a leitura com esses alunos, interferindo apenas com os comentários que forem necessários (SILVA, 2009, p. 30)

Dessa maneira, como aponta a autora, é preciso que haja “treino” das/dos

estudantes e o/a professor(a) pode se engajar efetivamente no processo de uma leitura oral mais expressiva. Por isso, existe todo um processo de preparação da leitura em voz alta, que implica tempo e dedicação, e que ajuda na construção mais autônoma da *performance* leitora, como salientam Franco e Testa (2017, p 210):

O professor como um mediador, não pode deixar escapar a “dicção” da poesia e seus critérios de trabalho devem considerar esta forma de expressão.

Assim, a voz da poesia de cordel possibilita as mais diversas formas de interação entre leitor e texto.

A roda de leitura em sala aula é um momento de interação positiva entre os jovens estudantes e consegue mobilizar possibilidades de (con)vivências; abrindo espaço para escutas e falas. Este é um momento em que podemos prestar mais atenção em nós mesmos e no outro, promovendo uma benéfica compreensão do significado da alteridade. Por isso, esse momento torna-se muito favorável para o processo de letramento literário, além de desencadear uma atitude de respeito ao escutar os diferentes tipos de interlocutores, o que é fundamental para que aconteça esse processo de trocas/interações (PORTO, 2009).

Interpretação e contextualização na construção dos sentidos do texto

Ao refletirmos sobre o(s) texto(s) apresentado(s) nos momentos de leitura, temos a oportunidade de dialogar com o outro e/ou de conhecê-lo com maior profundidade. Por meio da interação com o outro (e no exercício de ouvi-lo) somos levados a construir o nosso próprio texto, de modo que consigamos confrontar as ideias alheias com as nossas próprias. Sendo assim, ressignificamos o ato da leitura e potencializamos a escolarização literária (na escola). A palavra, a fala nas trocas orais vão se amplificando e reunindo diferentes vozes.

Para a etapa da interpretação, pode-se utilizar a estratégia de identificar no texto as passagens que mais sensibilizam as leitoras e os leitores. Depois, a/o estudante poderá escrever um breve depoimento, no qual expressa e justifica suas escolhas. Esta etapa implica um contato direto com o texto e requer leituras individuais e impressões de leituras. Ademais, lembremos que a escrita também é importante e faz parte do letramento literário.

Quanto à contextualização, com base em Cosson (2020), destacamos a contextualização de texto e contexto, da forma e do conteúdo. Na contextualização for-

ma-conteúdo, pode-se conduzir alunas e alunos tanto a adentrarem as estruturas formais e a linguagem, quanto a contextualização do conteúdo, explorando as ideias sustentadas pelo texto. Em relação ao cordel “A morte de Nanã”, de Assaré, pode-se levantar as seguintes temáticas: questões de relação de poder, de desumanidade, de injustiça social, de desigualdade, entre outros temas (e subtemas). Já na contextualização da estrutura formal, pode-se evidenciar a composição poética, o ritmo, as rimas, as sonoridades, os versos, as sílabas poéticas, as estrofes, a linguagem etc.

Expansão e avaliação: ponto de partida para novas leituras

A literatura de cordel favorece a divulgação e a propagação de diferentes contextos culturais. A riqueza dessa poesia, enquanto artefato cultural, é imensa, uma vez que contribui para a manutenção da identidade local e da preservação das tradições literárias. Ao selecionarmos um cordel que retrata temas nordestinos, oferecemos aos jovens estudantes possibilidades de explorar pontos de vistas que podem ser inovadores.

Para a etapa de expansão, sugere-se que se proponha, no ato da leitura, relações com outras obras que contribuam para a abertura de novos hori-

zontes. O docente poderá por exemplo, indicar (ou ler com a turma), o poema dramático “Morte e vida Severina” (1955), de João Cabral de Melo Neto, que é uma obra canônica da literatura brasileira, e que também descreve o tema da seca no sertão nordestino. Outra obra que pode ser indicada (ou lida com a turma), é o romance de Graciliano Ramos “Vidas Secas” (1938), livro que retrata a vida miserável de uma família de retirantes sertanejos obrigada a se deslocar de tempos em tempos para áreas menos castigadas pela seca. São diversas as possibilidades de expandir a leitura do cordel “A morte de Nanã”, de Assaré, fazendo conexões com outras obras (literárias ou não), mas cabe compreender que a mediação na hora das leituras pode potencializar as dinâmicas leitoras.

Concluindo a Oficina Literária, é indiscutível a necessidade de avaliação das atividades pedagógicas realizadas. Nesse momento, alunas e alunos poderão expor os pontos fortes e fracos de cada etapa, elencando aquilo que julgam indispensável na construção/formação do leitor literário, reforçando as habilidades desenvolvidas e suas posições quanto a relação de contato/convívio com a literatura de cordel.

A avaliação da aprendizagem permite refletir sobre o que foi possível assimilar do processo de leitura e do letramento literário. Lembremos que a construção lei-

tora é um processo contínuo e dependerá muito do empenho, mas, também, do amadurecimento da leitora e do leitor. E a escola pode favorecer de modo bastante significativo, para o aprimoramento do letramento literário.

Além disso, o processo de avaliação deve ocorrer em cada etapa da Oficina Literária, a fim de proporcionar autoanálises de caminhos metodológicos adotados, como também, aferir e acompanhar o envolvimento de alunas e alunos. Dessa maneira, cria-se espaços e/ou pontes dialógicas para mudanças de estratégias pedagógicas. Sabemos que cada aluna e aluno tem o seu tempo para aprender, seu ritmo. Por isso, o acompanhamento avaliativo pode contribuir para que realmente haja uma efetiva inclusão no processo de ensino/aprendizagem, uma vez que esse processo se enriquece quando passa a ser uma construção coletiva.

Considerações finais

A leitura literária abre espaço para desencadear diferentes reflexões sobre a vida, sobre o mundo. Na década de oitenta, Paulo Freire (1989) já defendia que: “[...] a leitura do mundo precede a leitura da palavra”. Assim, mundo, palavra e literatura são instâncias que se entrelaçam na sociedade. São inúmeras as possibilidades com o texto de literatura, na escola e fora dela.

À vista disso, a literatura de cordel, oportuniza múltiplos diálogos e contatos com diferentes temáticas e culturas. Neste texto apresentamos estratégias para escolarizar a poesia, por meio de uma Oficina Literária, na qual as sequências didáticas baseadas em Cosson (2006 [2020]) implicam diferentes engajamentos pedagógicos voltados à uma efetivação do letramento literário.

Esta prática da leitura literária em sala de aula ajuda na construção/formação leitora de alunas e alunos, sendo essa uma construção contínua e exigente. A concepção da leitura literária como prática social precisa ser reforçada na escola, uma vez que, no contato com o texto, as/os estudantes realizam um processo de interação com o outro e consigo mesmo.

A literatura gravita em torno de um universo estético e sociocultural complexo e rico. Nesse sentido, o texto de literatura é um modo de aproximação mais profundo com o mundo, que pode abrir as portas para uma postura mais crítica e sensível das realidades circundantes. Por isso, a escola precisa oferecer diferentes perspectivas literárias, pois existe uma pluralidade de produções e de gêneros textuais, que podem proporcionar aos estudantes a oportunidade de viverem diferentes experiências estéticas, poéticas e humanas.

Sendo assim, a poesia cordeliana não pode ser esquecida na escola, pois traz o que

[...] há de vivo, de efervescente, como ela vem sobrevivendo e adaptando-se aos novos contextos socioculturais, assim como têm resistido ao rolo compressor da cultura de massa (MARINHO E PINHEIRO 2012, p. 128).

Dessa maneira, como apontam os autores supracitados, a literatura de cordel vem “resistindo” e/ou adaptando-se às “novas” mídias ou a diferentes contextos socioculturais e a escola precisa atentar-se para tal fato.

Por isso, é necessário favorecer a alunas e alunos o contato com folhetos de cordéis impressos, com as xilogravuras e/ou com as ilustrações que possam vir a habitar as suas páginas, sendo que esse acesso é um modo de concretizar aquilo que Candido (2017) defende como “o direito à literatura”. Todo este contato com a literatura proporcionará aos estudantes vivenciar novas experiências e adquirir novos saberes.

Por fim, a proposta deste trabalho, que visa a uma possibilidade de escolarizar a poesia no Ensino Médio, também aponta que a escola tem a responsabilidade de propor estratégias significativas e diferenciadas que realmente possam levar em conta o texto literário em sala de aula, uma vez que, como defende Candido (1988 [2017])

Uma sociedade justa pressupõe o respeito humano, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável.

A proposal for the schooling of poetry in highschool from the cordel “A morte de Nanã” by Patativa do Assaré

Abstract

The following work aims to present a proposal from the Literary Workshop based on an expanded didactical sequence (Cosson, 2014 [2020], which looks to improve the reading process and the poetry schooling in high school. As the corpus of this work, we selected the cordel “A morte de Nanã” by Patativa do Assaré. Methodologically, it is a qualitative and bibliographic inquiry. As a theoretical approach we used the following authors: Candido (1988 [2017]), Cosson (2014 [2020]), Zumthor (1997), Lajolo (1982), Vitor Manoel de Aguiar and Silva (2007), Compagnon (2009), Rouxel (2012), Ferreira (1993), Hall (2006), Zilberman (2003), Foucambert (1994), Soares (2006), Alves (2008), Pinheiro (2008), Marinho and Pinheiro (2012). We also used some ideas of Franco and Testa (2017), Alves and Testa (2019), Feitosa (2001), Brandão (2009), Rojo (2004), and some others. We point out as the results that the perspective of providing some experiences with poem texts in the classroom could help to develop some reading competencies and it still conduces to the effectiveness of literary literacy. Furthermore, Assaré poem could give the opportunity to symbolic, social, and psychic comprehension of cordel literature and also brings to light knowing the northeastern culture from different perspectives.

Keywords: Poetry Schooling; Cordel Literature; A morte de Nanã. Patativa do Assaré; Literary Workshop in High School.

Nota

- ¹ Termo utilizado Vítor Manuel de Aguiar e Silva (cf. *Teoria da Literatura*, 8.a ed., Coimbra, 1988, pp. 116-118) para enfatizar que a literatura popular se aproxima dos conceitos de literatura oral, literatura tradicional e até de romanceiro por ser composta para o povo, ou criada pelo próprio povo.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Livraria Almedina: Coimbra, 1988.
- ALVES, José Helder Pinheiro. Tesouros da poesia popular para crianças e jovens. In: **Boitatá Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. N. 05, jan./jul. de 2008.
- ASSARÉ, Patativa do. **Digo e não peço segredo**: Tadeu Feitosa (Org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2001, p. 324.
- _____. “A morte de Nanã”. Disponível em <<http://preciosidadesliterarias.blogspot.com/2015/07/a-morte-de-nana-patativa-do-assare.html>> Acesso em: em 11 de dez. 2019.
- BRANDÃO, Maria do Socorro de Oliveira. A morte de Nanã” no canto de patativa. In: **Letras em Revista** [en linea]. 2009, 2(13), [fecha de Consulta 18 de Diciembre de 2020] Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451679004>
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- FOUCAMBERT, Jean. **A leitura em questão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- FRANCO, Isaquia dos Santos Barros; TESTA, Eliane Cristina. Escolarização da poesia no Ensino Médio. 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/31032>>. Acesso em 12 de dez. 2019.
- FREIRE, Paulo. **A importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1989.
- FERREIRA, JERUSA PIRES. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- MARINHO, Ana Cristina.; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**: São Paulo: Cortex, 2012.
- MELO, Márcio Araújo de; SILVA, Luiza Helena Oliveira da. O leitor atrapalhado e a formação docente. 2018. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/493/514>>. Acesso em 12 de dez. 2019.
- LAJOLO, Marisa. O texto não é pretexto. In: **Leitura em Crise na Escola as Alternativas do Professor**. Regina Zilberman (Org.), Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2007.
- PORTO, Márcia. **Um diálogo entre os gêneros textuais**. Curitiba. Aymará. 2009.
- ROJO, Roxane Helena Rodrigues. Linguagens Códigos e suas tecnologias. In: **MEC/SEB/Departamento de políticas do Ensino Médio, Orientações Curriculares do Ensino Médio**. Brasília: 2004.
- ROUXEL, Annie. Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor? Trad. de Neide Luzia de Rezende e Gabriela Rodella de Oliveira. In: **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 42, n. 145, jan./abr., p. 277-283, 2012.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. ZILBERMAN, Regina. **Literatura e pedagogia: ponto e contraponto**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Leitura literária & outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor**. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

SILVINO, Flávia Felipe. **Letramento Visual**. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/stis/article/view/2116/2714>>. Acesso em 11 de dez. 2019.

SOARES, M. A Escolarização da Literatura Infantil e Juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy (Org.). **A Escolarização da Leitura Literária: O Jogo do Livro Infantil e Juvenil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOUSA, Leomar Alves de; TESTA, Eliane Cristina. **Manifestações de Racismo e de Preconceito no Cordel Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum, de Firmino Teixeira do Amaral: Análise de uma Sequência Básica de Leitura**. 2018. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/2916>>. Acesso em 18 de dez. 2020.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. 11 ed. São Paulo: Global, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

Um retrato variacionista do apagamento da dental /d/ no morfema de gerúndio no estado do Ceará

Rakel Beserra de Macedo Viana*

Cassio Murilio Alves de Lavor**

Aluiza Alves de Araújo***

Resumo

Abordamos, neste estudo, o apagamento da dental /d/ no morfema de gerúndio, a partir de dados do Atlas Linguístico do Brasil - ALiB, na perspectiva da Sociolinguística Variacionista, com o objetivo de verificar a atuação de fatores linguísticos e extralinguísticos sobre a regra de apagamento. Tomamos uma amostra constituída por 48 informantes provenientes de 12 localidades do Ceará: Camocim, Canindé, Crateús, Crato, Fortaleza, Iguatu, Ipu, Limoeiro do Norte, Quixeramobim, Russas, Sobral e Tauá. Dos 513 dados coletados, 179 (34,9%) pertenciam ao apagamento. Apenas as variáveis *localidade*, *localidade vs. faixa etária* e *tipo de vogal temática* se mostraram relevantes para o apagamento.

Palavras-chave: Sociolinguística Variacionista; Gerúndio; ALiB.

* Secretaria de Educação do Estado do Ceará - SEDUC-CE/Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará - UECE. Doutoranda e mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará - UECE. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição, na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos - UECE/FAFIDAM (2007). Especialista em Gestão Educacional (2009) e em Ensino de Língua Inglesa (2012). Tem experiência no Ensino Básico com desenvolvimento de Projetos de Leitura e Escrita e no Ensino Superior em Educação à Distância. E-mail: rakelbeserra@gmail.com

** Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada - PosLA da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará - UECE e graduação em LETRAS LICENCIATURA pela mesma universidade (2014). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística. E-mail: murilolavor_rh@hotmail.com

*** Doutora e mestre em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Professora adjunta K da graduação em Letras e do curso de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA) do Centro de Humanidades (CH) da UECE. Atua na área de Letras com ênfase em Linguística, Sociolinguística e Dialetoлогия. É coordenadora do projeto Retratos sociolinguísticos de aspectos fonológicos, morfológicos e sintáticos do falar de Fortaleza. E-mail: aluizazinha@hotmail.com

Introdução

Encontramos na literatura algumas definições para a regra de apagamento do fonema /d/ nas formas de gerúndio. Para Cagliari (2002), o apagamento se dá a partir da regra de eliminação que ocorre quando há supressão de um segmento em um morfema. Como diz o autor, o apagamento “ocorre quando há a supressão de um segmento da forma básica de um morfema.” (CAGLIARI, 2002, p. 101), ou seja, a não realização da forma /ndo/ em palavras do gerúndio como em: *dormindo* ~ *dormino*¹.

Explicação diferente apresentam Martins e Bueno (2011) e Beviláqua (2014). Para esses autores, o apagamento consiste no resultado de uma assimilação do fonema dental /d/ pelo fonema nasal dental /n/ nos contextos em que ocorre o gerúndio “ndo”, ou seja, há uma assimilação de /d/ pelo /n/, e só então ocorre o apagamento: nd- > -nn- > -n-. Beviláqua (2014, p. 36) acrescenta ainda que “essa assimilação ou redução ocorre apenas nas formas de gerúndio” e está presente em diversas regiões do país.

Coimbra (1950, p. 32 *apud* NASCENTES, 1953, p. 67) afirma que, no fenômeno de assimilação, como no exemplo de /também/ ~ /tammém/ ~ /tamém/, ocorre um atraso do movimento do véu palatino que não abaixa depois da articulação do /m/, o que faz com que o fonema assimilado, o /b/, seja também nasalizado, em

seguida, simplifica-se o duplo /mm/. A descrição desse processo também pode servir de base para a descrição da assimilação de /ndo/ ~ /nno/ em morfemas de palavras flexionadas no gerúndio.

Mollica e Mattos (1989) afirmam que o apagamento do fonema /d/ no morfema de gerúndio é comum às línguas latinas atualmente, ou seja, a assimilação não é um fenômeno exclusivo nosso, ocorrendo em outras línguas e em outros dialetos. Dessa forma, quer como supressão (CAGLIARI, 2002), quer como assimilação pelo fonema nasal (BEVILÁQUA, 2014; MARTINS; BUENO, 2011; MOLLICA; MATTOS, 1989), ou pela assimilação pelo atraso do véu palatino (COIMBRA, 1950), o apagamento de /d/ no morfema de gerúndio vem sendo bastante estudado no português brasileiro.

No Ceará, temos uma considerável tradição de estudos linguísticos no campo da dialetologia, sociolinguística e lexicografia desenvolvidos por pesquisadores pioneiros, como Martins de Aguiar, Antônio Sales e Florival Seraine. Este primeiro, em seu texto *Fonética do português do Ceará* (AGUIAR, 1937), realizou diversos estudos fonético-fonológicos sobre o falar cearense, dentre eles, encontramos a queda de /d/ no morfema /ndo/ de gerúndio:

Nas fronteiras do Ceará com Pernambuco, é comum ouvir-se *ficano*, *correno*, *rino*, *pono*, etc., por *ficando*, *correndo*, *rindo*, *pondo*, etc. É a assimilação do *d* à vogal nasal anterior, tão comum, no gerúndio dos verbos [...] (AGUIAR, 1937, p. 301, grifos do autor).

Nesta pesquisa, tomamos a definição de assimilação defendida por Aguiar (1937), Martins e Bueno (2011), Beviláqua (2014) e Mollica e Mattos (1989) para o fenômeno de apagamento da dental /d/ no morfema de gerúndio, por acreditamos, como esses autores, na influência da consoante nasal sobre a consoante dental na língua portuguesa.

O fenômeno em tela vem sendo bastante estudado na língua portuguesa em diversos bancos de dados de língua falada, a saber: ALiB - Atlas Linguístico do Brasil (ARAÚJO; ARAGÃO, 2016a; ARAÚJO; ARAGÃO, 2016b; SOUZA; MOTA, 2004); Atlas do Centro-Oeste Potiguar (ARAÚJO; PEREIRA; ALMEIDA, 2017), Atlas Linguístico do Mato Grosso do Sul (ARAÚJO; SILVA; ALMEIDA, 2015); Atlas Linguístico Sonoro do Pará (ARAÚJO; ARAGÃO; ALMEIDA, 2016); IBORUNA - amostras de fala do interior do estado de São Paulo (FERREIRA; TENANI; GONÇALVES, 2012); NORPOFOR - Norma Oral do Português Popular de Fortaleza (NASCIMENTO; ARAÚJO; CARVALHO, 2013) e VALPB - Projeto de Variação Linguística na Paraíba (MARTINS, 1999). Dentre estes, como analisamos dados do Atlas Linguístico do Brasil, abordaremos, neste trabalho, apenas os estudos que tiverem investigado o fenômeno em foco a partir de dados também provenientes de Atlas linguísticos.

Embora esse fenômeno não pertença apenas à língua portuguesa, ele é visto

com desprestígio, o que fica corroborado nas palavras de vários estudiosos (AMARAL, 1982; MARROQUIM, 1934; MELO, 1971; COUTINHO, 1976). Para ilustrar isto, citamos as palavras de Coutinho (1976, p. 326) que se refere ao gerúndio assim:

essas formas profundamente alteradas, esse vocabulário comum e rústico, essa construção viciadíssima, que caracterizam o falar do nosso roceiro.

A Sociolinguística Variacionista vem combatendo esse tipo de afirmação característica de estigmatização quanto ao “falar caipira”, “roceiro”, “rústico”, pois vários trabalhos mostram que há variação entre todos os segmentos da população brasileira. Conforme Vieira (2011, p. 10),

[...] o apagamento da oclusiva dental /d/ não pode ser considerado um vulgarismo ou marca de um falar roceiro, mas um índice da instabilidade e da heterogeneidade do sistema linguístico, condicionada por fatores sociais.

Após as leituras relacionadas ao nosso tema, chegamos a algumas hipóteses que apresentamos a seguir: a) os homens, diferentemente das mulheres, favorecem a regra de apagamento; b) os jovens, ao contrário dos idosos, beneficiam o apagamento; c) localidades de menores índices de desenvolvimento humano, ou longes de grandes centros urbanos, privilegiam a regra; d) o questionário fonético fonológico favorece a variante padrão em

virtude do grau de formalidade dado aos tipos de perguntas; e) quanto maior o tamanho da palavra, mais privilegiado é o apagamento; f) os verbos de 1ª conjugação favorecem a regra.

Nosso artigo está dividido em seis seções. Além dessa introdução, teremos uma revisão de literatura, onde apresentamos estudos sobre a redução do gerúndio no português brasileiro em dados de atlas linguísticos brasileiros. Em seguida, tratamos da metodologia utilizada e da análise dos resultados obtidos. Para concluir, apresentamos nossas considerações finais a respeito dos resultados.

Estudos sobre a redução do gerúndio no português brasileiro

Nosso estudo teve por base trabalhos que estudaram, assim como o nosso, o comportamento variável da dental /d/ no morfema de gerúndio a partir de dados oriundos de Atlas linguísticos brasileiros, como o Atlas Linguístico do Brasil (ARAÚJO; ARAGÃO, 2016a; ARAÚJO; ARAGÃO, 2016b; SOUZA; MOTA, 2004), o Atlas do Centro-Oeste Potiguar (ARAÚJO; PEREIRA; ALMEIDA, 2017), o Atlas Linguístico do Mato Grosso do Sul (ARAÚJO; SILVA; ALMEIDA, 2015) e o Atlas Linguístico Sonoro do Pará (ARAÚJO; ARAGÃO; ALMEIDA, 2016). A seguir, apresentamos, brevemente,

cada um destes estudos, dando destaque para os seus principais resultados.

Araújo e Aragão (2016a) investigaram o apagamento de /d/ no morfema de gerúndio, partindo de dados do ALiB. Foram analisados dados de 13 capitais, sendo que 9 eram do Nordeste (Maceió, Salvador, Fortaleza, São Luís, João Pessoa, Recife, Teresina, Natal e Aracaju) e 4 eram do Sudeste (Vitória, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo). Ao todo, foram selecionados 104 falantes, estratificados por sexo (masculino e feminino), escolaridade (ensino fundamental incompleto e ensino superior completo), faixa etária I (de 18 a 30 anos) e II (de 45 a 60 anos) e localidade (as capitais supramencionadas). Os dados foram colhidos do Questionário Fonético e Fonológico, com base nas questões 27 (fervendo), 52 (remando) e 148 (dormindo).

As autoras encontraram 92 dados para a região Sudeste, com 14 (15,2%) ocorrências para o apagamento de /d/ e 78 (84,8%) para a sua manutenção. Os fatores selecionados pelo programa GoldVarb X foram: o sexo e a escolaridade, nesta ordem de importância, para o apagamento. Para a variável sexo, os homens (0,81) favorecem a regra, em oposição às mulheres (0,17), demonstrando que privilegiam a variante não padrão e as mulheres são aliadas da forma padrão. Quanto à variável escolaridade, constataram que os informantes com menor escolaridade (0,71) beneficiam o apagamento, enquanto que

aqueles com maior escolaridade (0,29) favorecem a manutenção de /d/.

Para a região Nordeste, as autoras registraram 210 ocorrências, sendo que, destas, 48 (22,9%) eram da regra de apagamento e 162 (77,1%) pertenciam à regra de manutenção de /d/. Nesta análise, foram selecionadas as variáveis sexo e escolaridade, como ocorreu no Sudeste. As autoras verificaram que os homens privilegiam o apagamento (0,65), ao contrário das mulheres (0,35); quanto à escolaridade, os menos escolarizados beneficiam o apagamento (0,64), ao passo que os mais escolarizados favorecem a manutenção (0,35), repetindo-se a tendência verificada no Sudeste.

Araújo e Aragão (2016b) analisaram a fala de 96 informantes, pertencentes a 12 capitais de 03 regiões brasileiras: o Norte, o Sul e o Centro-Oeste. As variáveis sociais controladas foram: sexo (masculino e feminino), faixa etária (I - de 18 a 30 anos e II - de 45 a 60 anos), escolaridade (ensino fundamental incompleto e ensino superior completo) e localidade (Região Norte: Manaus, Belém, Macapá, Boa Vista, Porto Velho e Rio Branco; Região Sul: Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre; e Região Centro-Oeste: Goiânia, Campo Grande e Cuiabá). Foram examinadas as respostas dadas a 03 questões do Questionário Fonético Fonológico – QFF: 27 (ferendo), 52 (remando) e 148 (dormindo).

Utilizando o programa GoldVarb X, as autoras apresentam os resultados para

as três regiões estudadas. Para o Centro-Oeste, encontraram 71 ocorrências, sendo 20 (28,2%) para o apagamento e 51 (71,8%) para a manutenção de /d/ no gerúndio. As variáveis mais relevantes para o apagamento foram escolaridade e sexo. A primeira mostrou que os falantes com menor escolaridade (0,79) favorecem, acentuadamente, o apagamento, ao passo que aqueles com maior escolaridade (0,20) inibem esta variante. A última revela os homens (0,74) como aliados da regra e as mulheres (0,27) como suas adversárias. O fator localidade foi irrelevante para todas as regiões.

Na região Norte, as autoras encontraram 148 ocorrências de gerúndio: 26 (17,6%) para o apagamento e 122 (82,4%) para a manutenção. Para esta análise, foram selecionadas, mais uma vez, as variáveis sexo e escolaridade. No tocante à variável sexo, os homens favorecem, expressivamente, o apagamento de /d/ no morfema de gerúndio (0,75), enquanto as mulheres desfavorecem (0,25) esta variante. Quanto à variável escolaridade, o nível fundamental é aliado (0,70) do apagamento, já o ensino superior é seu adversário (0,28), apresentando a mesma tendência encontrada na região Centro Oeste.

Por fim, na região Sul, foram contabilizadas 75 ocorrências, sendo 04 (5,3%) para o apagamento e 71 (94,7%) para a manutenção. Os nocautes apresentados nessa rodada impossibilitaram a seleção de variáveis relevantes. Concluindo,

as autoras notaram que: a) a região Centro-Oeste apresentou maior taxa da variante apagamento, sendo seguida do Norte e do Sul; b) os informantes menos escolarizados e os homens privilegiam a regra; c) no Norte, a cidade de Belém foi a única capital que preservou a dental /d/ no morfema de gerúndio em todos os seus dados; d) As capitais Porto Velho e Rio Branco são aliadas do apagamento, já Manaus, Boa Vista e Macapá inibem a regra, mostrando-se conservadoras.

Souza e Mota (2004) realizaram sua pesquisa em duas etapas: na primeira, analisa cidades baianas (Jequié, Santo Amaro, Salvador), com informantes apresentando nível fundamental, e na segunda, analisa dados das cidades que representavam cinco regiões brasileiras (Belém, Imbituva, João Pessoa, Marília, Niterói, Porto Alegre e Recife) com indivíduos com nível fundamental e superior. As autoras selecionaram as questões 94 (andando), 106 (fervendo) e 136 (rindo) do Questionário Fonético-Fonológico do ALiB, oriundas da versão de 1999, e ainda as questões 27 (fervendo), 52 (remando) e 148 (dormindo) do mesmo questionário, mas oriundos da versão 2000, assim como o discurso semidirigido, quando a qualidade da gravação permitia.

As autoras analisaram a variação diagenérica² e diafásica³. Além disso, a pesquisa apresenta apenas porcentagens, não nos apresentando o total de ocorrências. Com relação à variação diagenérica,

os resultados mostraram que os homens usam mais o apagamento de /d/ no gerúndio e as mulheres, ao contrário dos homens, empregam menos a regra, ou seja, os resultados do estudo apresentam as mulheres como mantenedoras da variante padrão. Foi percebido, ainda, que, no discurso semidirigido, independentemente do nível de formalidade ao qual as mulheres foram expostas, elas ainda optavam pela manutenção da dental /d/, fazendo as autoras afirmarem que esta variante faz parte de seu desempenho linguístico. Constataram, então, que a variação se encontra apenas no nível fonológico, baseadas no fato de os falantes revezarem a realização lexical do gerúndio, independentemente da tensão do discurso gerado pelos questionários.

Araújo, Pereira e Almeida (2017) pesquisaram o apagamento de /d/ no morfema de gerúndio com base nos dados do Atlas do Centro-Oeste Potiguar. Todos os 32 informantes foram estratificados em sexo (feminino e masculino), faixa etária (geração 1: de 18 a 32 anos e geração 2: de 48 a 62 anos) e localidade (Mossoró, Apodi, Pau dos Ferros, Janduís, Macau, Currais Novos e Caicó). A variável escolaridade não foi controlada, posto que todos os informantes apresentavam somente o nível fundamental.

Foram analisadas três questões que apresentavam itens no gerúndio: fervendo (questão 15), remando (questão 27) e dormindo (questão 53). As variáveis sociais

selecionadas foram: sexo, faixa etária e localidade. Na análise, foi encontrado um total de 95 ocorrências, distribuídas assim: 52 para o apagamento da dental (54,7%) e 43 para a manutenção (45,3%).

Em consequência do número reduzido de ocorrências, o GoldVarb X não selecionou nenhuma variável como relevante, por isso as autoras apresentaram apenas as frequências das ocorrências por variante para cada variável, constatando que os homens e os mais jovens usam com maior frequência o apagamento. Além disso, verificaram que ocorre maior uso da regra nas cidades de Macau, Apodi, Junduís e Currais Novos.

Araújo, Silva e Almeida (2015) analisaram dados dos questionários do Atlas Linguístico do Mato Grosso do Sul (ALMS), controlando as variáveis sociais: localidade (32 pontos da região sul-mato-grossense: Água Clara, Amambai, Aquidauana, Bandeirantes, Bataguassu, Bela Vista, Bonito, Camapuã, Campo Grande, Cassilândia, Corumbá, Coxim, Dourados, Eldorado, Fátima do Sul, Iguatemi, Inocência, Nabileque, Naviraí, Nhecolândia, Nioaque, Paiaguás, Paranaíba, Pedro Gomes, Ponta Porã, Porto Esperança, Porto Murtinho, Rio Brilhante, Rio Negro, Rochedo, Sete Quedas e Três Lagoas), sexo (masculino e feminino) e faixa etária (I - 18 a 36 anos e II - 42 a 83 anos). O *corpus* foi constituído por 128 informantes das 32 localidades do sul do estado em que todos tinham até o 4º ano do ensino fundamental.

As autoras encontraram um total de 163 ocorrências: 119 (73%) para o apagamento e 44 (27%) para a manutenção de /d/ no morfema de gerúndio. Na análise, apenas a variável sexo surge como aliada do apagamento, revelando que os homens (0,68) favorecem a variante inovadora.

Araújo, Aragão e Almeida (2016) investigaram o mesmo fenômeno a partir de dados do Atlas Linguístico Sonoro do Pará (ALiSPA), com base em dados oriundos de três questões: andando (questão 94), sorrindo (questão 106) e fervendo (questão 136). Foram controladas as variáveis sociais sexo (masculino de feminino), faixa etária 1 (de 19 a 33 anos) e 2 (de 40 e 70 anos) e área geográfica (as localidades de Santarém, Breves, Belém, Bragança, Cametá, Abaetetuba, Itaituba, Altamira, Marabá e Conceição do Araguaia).

Na análise, as autoras encontraram 113 ocorrências ao todo, distribuídas assim: 101 (89,4%) de manutenção da dental e 12 (10,6%) de apagamento. Após duas análises estatísticas e retirados todos os nocautes, o programa não selecionou nenhuma variável relevante, o que levou as autoras a apresentarem resultados baseados, exclusivamente, no número de ocorrências e frequências obtidas para cada variável controlada. As autoras constataram que, no *corpus* selecionado, a redução do gerúndio foi pouco produtiva. Os fatores sociais controlados indicam que os homens, os mais jovens e os informantes provenientes das

idades de Itaituba e Conceição das Araras usaram mais a redução de gerúndio.

Na tentativa de perceber alguma tendência revelada sobre o apagamento de /d/ no morfema de gerúndio nos estudos apresentados, verificamos que, apesar de estes trabalhos se basearem em *corpora* bem distintos, em todos eles, sejam seus resultados gerais favorecedores ou não ao apagamento, os informantes do sexo masculino, os mais jovens e aqueles com apenas o ensino fundamental são aliados da regra. Dessa forma, podemos dizer, ainda, que as mulheres, os mais idosos e os falantes de nível superior se opõem ao apagamento. Com relação às localidades, notamos que o fenômeno é produtivo em algumas localidades, mas não em outras, o que nos faz ter a certeza de que a regra é sensível ao espaço geográfico. Tal constatação motivou, também, nosso interesse em estudar a realização do fenômeno em dados do interior do Ceará.

Metodologia

Para este estudo, o *corpus* escolhido foi o do Atlas Linguístico do Brasil que

[...] constitui-se na primeira tentativa, em nível nacional, de descrição do português brasileiro com base em dados coletados, in loco, nas diversas regiões geográficas, a partir da investigação em uma rede de pontos que se estende do Oiapoque (ponto 001) ao Chuí (ponto 250) (CARDOSO; MOTA, 2012, p. 855).

O ALiB trata-se de um projeto nascido no campo da variação linguística, na

Dialetologia baseado na Geolinguística (CARDOSO, 2010), que se ocupa em descrever, a partir de dados cartográficos, os fatos do português brasileiro.

No Brasil, em 1996, nasce o Projeto ALiB durante o Seminário Nacional Caminhos e Perspectivas para a Geolinguística no Brasil, realizado no Instituto de Letras da UFBA, em Salvador. O projeto é coordenado por um Comitê Nacional,

[...] inicialmente constituído por seis pesquisadores, dos quais cinco representavam os atlas linguísticos brasileiros já publicados e um, os Atlas, na época, em andamento (MOTA; CARDOSO, 2009, p. 246).

Para nossa pesquisa, selecionamos uma amostra composta por dados oriundos de 12 pontos de inquéritos do Ceará: Camocim, Canindé, Crateús, Crato, Fortaleza, Iguatu, Ipu, Limoeiro do Norte, Quixeramobim, Russas, Sobral e Tauá, que fazem parte do ALiB. Ao todo, foram ouvidos 48 informantes estratificados segundo as variáveis: sexo (masculino e feminino), faixa etária (faixa 1 – 18 a 30 anos, e faixa 2 – 45 a 60 anos) e localidade (citadas logo acima). No ALiB, os 04 informantes do interior de cada Estado apresentam apenas ensino fundamental, enquanto que os informantes das capitais são divididos em 04 com nível fundamental e 04 com nível superior. Em nossa amostra, todos os informantes têm apenas o nível fundamental de escolarização. Dessa forma, para a localidade Fortaleza, selecionamos apenas os 04 falantes com nível de escola-

ridade fundamental, para que pudéssemos obter uma amostra homogênea.

No ALiB, o Questionário Fonético Fonológico contém três questões que apresentam respostas no gerúndio, a saber: fervendo (questão 27), remando (questão 52) e dormindo (questão 148). Inicialmente, nossa intenção era coletar somente esses itens lexicais, mas, como os dados provenientes apenas dessas 03 questões nos dariam pouquíssimas ocorrências - o que ocorreu nos estudos de Araújo e Aragão (2016a), Araújo e Aragão (2016b), Souza e Mota (2004), Araújo, Pereira e Almeida (2017), Araújo, Silva e Almeida (2015), Araújo, Aragão e Almeida (2016) - isso inviabilizaria que o programa selecionasse as variáveis relevantes para o fenômeno (ARAÚJO; ARAGÃO, 2016b; ARAÚJO; PEREIRA; ALMEIDA, 2017; ARAÚJO; ARAGÃO; ALMEIDA, 2016). Por isso, optamos por fazer a audição de cada uma das entrevistas, na íntegra, pois encontramos diversas ocorrências de verbos no gerúndio em outros questionários do ALiB.

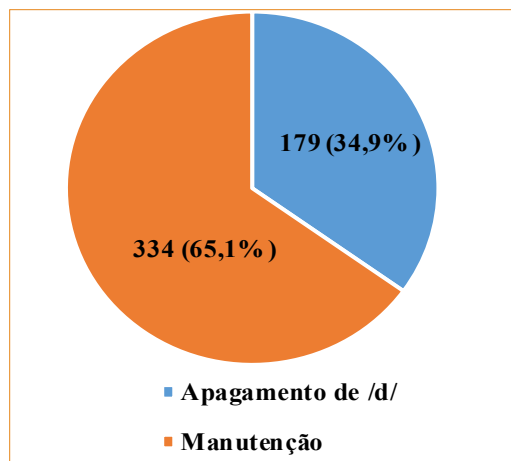
Foram testadas variáveis de natureza extralinguística (*sexo, faixa etária, localidade e tipo de questionário*) e de natureza linguística (*vogal temática da palavra e extensão do vocábulo*). Os critérios adotados para a escolha das variáveis sociais testadas aqui são aqueles também utilizados pelos estudos já citados: são variáveis que partem da estratificação original dos informantes nos *corpora* analisados.

Após a audição dos Questionários que compõem as entrevistas do ALiB, tais como: o Questionário Fonético-Fonológico - QFF, Discursos semidirigidos, Questionário Semântico-Lexical - QSL, Questões de prosódia e do Questionário Morfossintático - QMS, transcrevemos e codificamos os dados coletados que, em seguida, foram submetidos à análise estatística do programa GoldVarb X (SANKOF; TAGLIAMONTE; SMITH, 2005).

Análise dos resultados

Coletamos, ao todo, 513 dados, distribuídos da seguinte forma: 334 (65,1%) pertencem à variante manutenção e 179 (34,9%) correspondem à variante apagamento do fonema /d/ no morfema de gerúndio. Estes dados podem ser visualizados no Gráfico 1.

Gráfico 1 – Frequência das variantes no em nossa amostra



Fonte: elaborado pelos autores.

Em um primeiro momento da análise estatística, o programa selecionou apenas a variável *localidade* como relevante para o apagamento da dental /d/, apresentando as variáveis *sexo*, *faixa etária*, *tipo de questionário*, *vogal temática* e *extensão do vocábulo* como irrelevantes. Vale mencionar que não foi registrado nenhum nocaute nesta rodada, isto é, nenhuma variável controlada apresentou comportamento categórico. O melhor nível de análise apresentado pelo GoldVarb X, para essa rodada, foi o *stepping up* #4 que apresentou *Input* 0,321⁴ e *significance*⁵ = 0,000.

De acordo com a tabela 1, apenas as cidades de Iguatu (0,843), Quixeramobim (0,775), Tauá (0,779), Sobral (0,660) e Fortaleza (0,531) favorecem o apagamento. As demais localidades, Camocim (0,407), Crato (0,404), Crateús (0,392), Ipu (0,335), Canindé (0,334), Limoeiro do Norte (0,224) e Russas (0,216), beneficiam a manutenção. Estes resultados corroboram aqueles encontrados para os dados das capitais brasileiras extraídos do ALiB (ARAÚJO; ARAGÃO, 2016a; 2016b) e, também, para os dados do Atlas do Pará (ARAÚJO; ARAGÃO; ALMEIDA, 2016), onde os dados gerais favorecem a manutenção da dental /d/ no morfema de gerúndio.

Tabela 1 – Atuação da variável *Localidade* no apagamento do fonema /d/ no morfema de gerúndio

Fatores	Aplic./total	%	P.R.
Iguatu	28/39	71,8	0,843
Quixeramobim	26/42	61,9	0,775
Tauá	35/56	62,5	0,779
Sobral	22/46	47,8	0,660
Fortaleza	15/43	34,9	0,531
Camocim	12/49	24,5	0,407
Crato	8/33	24,2	0,404
Crateús	7/30	23,3	0,392
Ipu	5/26	19,2	0,335
Canindé	9/47	19,1	0,334
Limoeiro do Norte	6/50	12	0,224
Russas	6/52	11,5	0,216

Fonte: elaborada pelos autores.

Analisando questões socioeconômicas das regiões geográficas, como o Índice de Desenvolvimento Humano – IDH⁶, na época das gravações, notamos não ser possível fazer qualquer relação entre a regra e o IDH.

Como a quantidade de dados por localidade foi baixa, de 26 a 56 dados, fica difícil chegar a um consenso a respeito de por qual motivo algumas localidades estão favorecendo o apagamento e outras não. Além disso, a quantidade de informantes por localidade é pequena, embora tenhamos utilizado todos aqueles que estavam disponíveis, para se fazer alguma afirmação contundente sobre o fenômeno. Por enquanto, esses números nos sugerem que a regra em questão seja estudada mais detidamente nas localidades de Iguatu, Quixeramobim, Tauá, Sobral e Fortaleza, pois somente

elas apresentaram pesos relativos significativos para a regra.

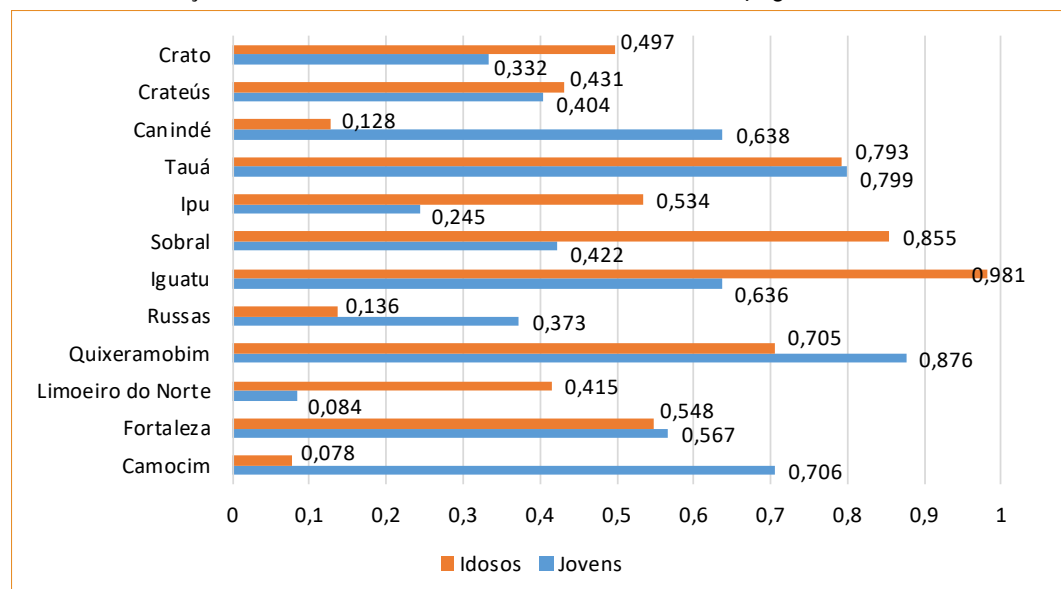
Após essa primeira rodada, decidimos criar duas novas variáveis: *localidade vs. faixa etária*, e *localidade vs. sexo*. Na segunda rodada, com as duas novas variáveis, o programa apresentou 01 nocaute, revelando que todos os homens de Russas realizaram, com um total de 15 ocorrências, a manutenção de /d/. Para resolvermos o nocaute, desprezamos essas ocorrências apenas para o grupo de fatores *localidade vs. sexo*, e não para a amostra como um todo. Dessa forma, o número de dados permaneceu o mesmo.

Realizamos mais uma rodada e obtivemos, no *stepping up* #8, a melhor análise com *Input* 0,294 e *Significance* = 0,014. O programa selecionou dois

grupos de fatores relevantes para essa rodada, a saber: *localidade vs. faixa etária* e *tipo de vogal*, mas as variáveis *localidade vs sexo*, *extensão do vocábulo* e *tipo de questionário* não se mostraram relevantes.

Para a variável *localidade vs. faixa etária*, é importante ressaltar que, das 12 localidades estudadas, apenas 4 apresentaram um comportamento diferente entre jovens e idosos, a saber: Camocim (0,078 para idosos e 0,706 para os jovens), Ipu (0,534 para idosos e 0,245 para os jovens), Canindé (0,128 para idosos e 0,638 para os jovens) e Sobral (0,855 para idosos e 0,422 para os jovens). As demais localidades seguiram, como esperado, a mesma tendência de apagamento ou manutenção de /d/ da rodada anterior.

Gráfico 2 – Atuação da variável *Localidade vs. faixa etária* sobre o apagamento



Fonte: elaborado pelos autores.

Vejamos a descrição do comportamento do apagamento da dental nas quatro localidades - Camocim, Ipu, Canindé e Sobral - que apresentaram diferenças entre jovens e idosos. Começamos por Camocim que se mostrou desfavorecedora do apagamento de /d/ em nossa análise inicial (0,407), mas, na segunda análise, com a criação da variável *localidade vs. faixa etária*, os jovens desta localidade se revelaram fortes aliados da regra (0,706), diferentemente do que aconteceu com os idosos (0,078). Assim, vemos que, em Camocim, os idosos (45 a 60 anos) são bastante conservadores, já os jovens (18 a 30 anos) são inovadores. Isso fica bastante visível, quando encontramos apenas 01 ocorrência de apagamento⁷ entre os idosos, de um total de 16 ocorrências, enquanto que os jovens apresentaram 11 dados de apagamento dentre as 23 realizações totais de gerúndio.

Em Ipu, os idosos apresentaram comportamento favorável ao apagamento (0,534), ao passo que os jovens se revelaram inibidores da regra (0,245). Esta localidade apresentou quase o mesmo peso relativo tanto para jovens (18 a 30 anos, com peso 0,799) quanto para idosos (45 a 60 anos, com peso 0,793), demonstrando que, na comunidade, existe um favorecimento do apagamento, independentemente da faixa etária dos falantes. Em Canindé, diferentemente de Ipu e, semelhantemente, a Camocim, os jovens foram aliados da regra (0,638),

em oposição aos idosos (0,128). Já Sobral revelou que os idosos são altamente favorecedores do apagamento (0,855), ao contrário dos jovens (0,422).

Na localidade de Russas, os dados de apagamento, apresentados no gráfico 2, correspondem, exclusivamente, aos dados de informantes do sexo feminino (06 ocorrências), em decorrência do nocaute retirado para essa variável, já apresentado anteriormente. Foi observado, ainda, que as jovens (0,136) e as idosas (0,373) de Russas não privilegiam o apagamento.

Ainda verificamos que, nas cidades de Crato (0,332 para jovens e 0,497 para idosos), Crateús (0,404 e 0,431) e Russas (0,373 e 0,136), tanto os jovens quanto os idosos não beneficiam o apagamento. Já Canindé (0,638) e Camocim (0,706) são duas localidades onde notamos que os jovens foram aliados do apagamento, ao passo que, comparando com cidades como Ipu (0,534) e Sobral (0,855), ao contrário, são os idosos que despontam como seus aliados.

Iguatu, Tauá, Quixeramobim e Fortaleza favorecem o apagamento em ambas as faixas etárias. Quanto a isto, ainda, pontuamos algumas observações: a) em Iguatu, os idosos (0,981) apresentam uma maior probabilidade de apagamento que os jovens (0,636), o que nos leva a crer que os iguatenses, no geral, se mostram menos conservadores no tocante à aplicação da regra; b) em Quixeramobim, são os jovens que mostram uma maior probabili-

dade de aplicação do apagamento (0,876), sendo que os idosos quixeramobienses (0,705) são um pouco mais conservadores que os idosos de Iguatu (0,981); c) em Tauá e Fortaleza, seus jovens e idosos apresentam tendências praticamente iguais: para Tauá, peso relativo de 0,799 para os jovens e 0,793 para os idosos; em Fortaleza, peso relativo de 0,567 para os jovens e 0,548 para os idosos.

Na capital Fortaleza, ocorre algo semelhante ao que acontece nas cidades de Iguatu e Quixeramobim, ou seja, existe uma tendência ao apagamento, sendo que, entre os fortalezenses de nossa amostra, isso se manifesta de forma muito branda, pois a capital cearense apresenta pesos relativos próximos do ponto neutro. Há uma leve tendência de os jovens (18 a 30 anos) apagarem mais (0,567) que os idosos (45 a 60 anos), com peso 0,548.

As diferenças entre a fala de jovens e idosos já foi estudada por Labov (1966, 2008) e esses estudos caracterizam atitudes linguísticas recorrentes. Em nosso caso, vimos também que a regra se mostrou sensível à variável *localidade vs. faixa etária*. Os resultados desta variável nos permitem dizer, com certeza, que jovens e idosos apresentam comportamento único em cada localidade examinada.

Assim, para chegarmos a uma interpretação mais aprofundada sobre estes resultados, vemos a necessidade de conhecer melhor cada localidade e

ampliar nosso número de informantes, pois 05 localidades (Camocim, Tauá, Iguatu, Quixeramobim e Fortaleza) apresentam os jovens mais propensos ao apagamento, ao passo que 06 localidades (Ipu, Sobral, Tauá, Iguatu, Quixeramobim e Fortaleza) mostraram os idosos como aliados do apagamento. Em Sobral, localidade favorecedora do apagamento na primeira análise (0,660), apenas os idosos (0,855), na segunda análise, beneficiam o apagamento do fonema /d/ no morfema de gerúndio.

Para a variável *tipo de vogal*, selecionada nesta segunda análise, como segunda variável relevante para o apagamento, os seus resultados aparecem expostos na Tabela 2.

Tabela 2 – Atuação da variável Tipo de vogal sobre o apagamento de /d/ no morfema de gerúndio

Fatores	Aplic./total	%	P.R.
1ª Conjugação -ar	84/209	40,2	0,594
2ª Conjugação -er	67/208	32,2	0,454
3ª Conjugação -ir	28/96	29,2	0,394

Fonte: elaborada pelos autores.

Os verbos de 1ª conjugação favorecem mais o apagamento da dental (0,594), confirmando nossa hipótese inicial, ao passo que a 2ª e a 3ª conjugações inibem o processo (0,454 e 0,394 respectivamente), como mostra a tabela 2. Acreditamos que esse favorecimento seja devido à grande quantidade de verbos de 1ª conjugação na língua portuguesa.

Considerações finais

Nosso estudo teve como objetivo analisar a regra de apagamento da dental /d/ no morfema de gerúndio em dados do Ceará, a partir das seguintes localidades: Camocim, Canindé, Crateús, Crato, Iguatu, Ipu, Limoeiro, Quixeramobim, Russas, Sobral, Tauá e Fortaleza, oriundos do ALiB.

Quanto às hipóteses que geraram esta pesquisa, pudemos confirmar, na primeira rodada, que a regra se mostrou sensível apenas à variável *localidade*. Na segunda rodada, confirmamos que o apagamento é condicionado também por outros dois grupos de fatores: *localidade vs. faixa etária* e *vogal temática da palavra*. Já as variáveis *sexo*, *tipo de questionário* e *extensão do vocábulo* se mostraram irrelevantes para o apagamento nas duas análises realizadas. Nos estudos citados na nossa revisão da literatura, o grupo de fatores *sexo* surge como relevante, diferentemente do que ocorre com o *tipo de questionário* (SOUSA; MOTA, 2004). Quanto à *extensão do vocábulo*, esta variável não foi controlada nos trabalhos citados em nossa revisão de literatura, mas foi estudada por Miranda (2013). Esta autora mostra que vocábulos com 3 ou mais sílabas apresentam maior frequência de apagamento.

Podemos dizer, ainda, que as localidades de Tauá, Iguatu, Quixeramobim, Fortaleza, Sobral, Ipu, e Camocim, em

ambas as faixas etárias, ou em uma apenas – como as três últimas –, são favorecedoras do apagamento.

Nossa pesquisa está longe de ser completa ou categórica. Faz-se necessário que novas pesquisas ainda sejam realizadas, especialmente naquelas localidades onde o fenômeno mostrou-se produtivo, para que possamos ter mais detalhes relacionados a essas localidades, pois, quatro informantes por localidade pode não ser suficiente para fazermos generalizações sobre o fenômeno.

A variationist portrait of deletion of dental /d/ in gerund morpheme in Ceará state

Abstract

Addresses, in this study, the deletion of dental / d / in the gerund morpheme, based on data from the Brazilian Linguistic Atlas - ALiB, in the perspective of Variationist Sociolinguistics, with the objective to verify the performance of linguistic and extralinguistic factors on the deletion rule. A sample consisting of 48 informants from 12 localities of Ceará: Camocim, Canindé, Crateús, Crato, Fortaleza, Iguatu, Ipu, Limoeiro do Norte, Quixeramobim, Russas, Sobral e Tauá. Of the 513 data collected, 179 (34.9%) belonged to the deletion. Only the variables location, location versus age group and type of thematic vowel were relevant for deletion.

Key-words: Sociolinguistic Variation; Gerund; ALiB.

Notas

- ¹ Informante de Camocim, sexo masculino, faixa etária 1.
- ² Ocorre em função da diferença entre os gêneros.
- ³ Diz respeito à variação que acontece motivada por distintos contextos comunicativos.
- ⁴ O *input* “representa o nível geral de uso de determinado valor da variável dependente” (GUY; ZILLES, 2007, p. 238).
- ⁵ Scherre (1993) nos diz que o nível de significância é a margem de erro de uma pesquisa, que é de 5% (*threshold*, 05), porcentagem trabalhada pelo pacote de programas Varbrul. Este valor de 5% indica o grau de confiabilidade dos resultados, pois como a autora acrescenta, “se o nível de significância for acima deste valor, previamente arbitrado, os resultados não são considerados estatisticamente significativos.” (SCHERRE, 1993, p. 27)
- ⁶ O Índice de Desenvolvimento Humano – IDH calcula o nível de desenvolvimento humano em países, estados e localidades, utilizando critérios como indicadores de educação, longevidade e renda *per capita*.
- ⁷ Informante de Camocim, sexo feminino, faixa etária 2: *tirano*.

Referências

- AGUIAR, Martins de. Fonética do português do Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. 51, p. 271-307, 1937.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*: gramática, vocabulário, 4. ed. São Paulo: HUCITEC, Brasília: INL, 1982.
- ARAÚJO, Aluiza Alves de; ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. Uma fotografia sociolinguística da redução de gerúndio com base nos dados do Atlas Linguístico do Brasil. *Revista (Con)textos Linguísticos*, Espírito Santo, v. 10, p. 08-23, 2016a. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/13700>> Acesso em: 19 ago. 2017.
- _____. O apagamento de /d/ no morfema de gerúndio nas capitais brasileiras a partir dos dados do Atlas Linguístico do Brasil. *Confluência*, v. 50, p. 09-30, 2016b. Disponível em: <<http://lp.bibliopolis.info/confluencia/rc/index.php/rc/article/view/102>> Acesso em: 05 jun. 2017.
- _____; ALMEIDA, Brenda Kathellen Melo de. A redução do gerúndio no Atlas Linguístico do Pará: uma abordagem variacionista. *Caderno Seminal Digital*, ano 22, n. 26, v. 1. jul./dez. 2016. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/21529>. Acesso em: 07 ago. 2017.
- ARAÚJO, Aluiza Alves de; PEREIRA, Maria Lidiane de Sousa; ALMEIDA, Brenda Kathellen Melo de. A redução do gerúndio no Atlas do Centro-Oeste Potiguar sob a ótica variacionista. *Revista de Letras Norteamontes*, v. 10, n. 22, p. 46-61, jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamontes/article/view/2437>>. Acesso em: 07 ago. 2017.
- _____; SILVA, Francisco Geilson Rocha da; ALMEIDA, Brenda Kathellen Melo de. A supressão do gerúndio no Atlas Linguístico do Mato Grosso do Sul: uma fotografia variacionista. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 149-172, 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/16948>> Acesso em: 05 jun. 2017.
- BEVILÁQUA, Kayron Campos. Appendix Probi e variação linguística no Português Brasileiro. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 2, n. 2, jan./jun. 2014. Disponível em: <www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-02/KayronBevilacqua.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2017.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. *Análise fonológica*: introdução teoria e a prática com especial destaque para o modelo fonêmico. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- CARDOSO, Susana Alice. *Geolinguística*: tradição e modernidade. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

_____. MOTA, Jacyra Andrade. Projeto Atlas Linguístico do Brasil: antecedentes e estágio atual. *Alfa*, São Paulo, n. 56, p. 855-870, 2012. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/alfa/v56n3/a06v56n3.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Pontos de gramática histórica*. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1976.

FERREIRA, Jesuelem Salvani; TENANI, Luciano Ester; GONÇALVES, Sebastião Carlos Leite. O morfema de gerúndio "ndo" no português brasileiro: análise fonológica e sociolinguística. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 1, p. 167-188, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25855>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

GUY, Gregory Rui; ZILLES, Ana Maria Stahl. *Sociolinguística quantitativa: instrumental de análise*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

LABOV, William. *Padrões Sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. The social Stratification of English in the New York City. *Washington*. DC: Centar for Applied Linguistics, 1966. Disponível em: <<http://idiom.ucsd.edu/~bakovic/variation/Labov-2006.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

MARTINS, Iara Ferreira de Melo. Influências das restrições sociais e linguísticas do apagamento da oclusiva dental /d/ no grupo "ndo" na fala pessoense. In: MOURA, Denilda. (Org.). *Os múltiplos usos da língua*. Maceió: Edufal, 1999. p. 498-502.

MARTINS, Ivone da Silva; BUENO, Elza Sabino da Silva. Estudo do gerúndio - a transformação de [nd] em [n] no português falado na região de fronteira. *Sociodialeto* (Online), v. 1, p. 01-24, 2011. Disponível em: <www.sociodialeto.com.br/edicoes/9/28092011064716.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2017.

MELO, Gladstone Chaves de. *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971.

MIRANDA, Sueli Pereira da Silva. *O apagamento da dental vozeada oral /d/ nas formas em gerúndio na comunidade de fala de Jacobina-BA: análise variacionista*. 2013. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, 2013. Disponível em: <www.saberaberto.uneb.br/jspui/handle/20.500.11896/439>. Acesso em: 12 jul. 2017.

MOLLICA, Maria Cecília; MATTOS, Paula Barreto de. *Dois processos de Assimilação Fonológica no Português falado semiespontâneo do Rio de Janeiro*. Mimeó, 1989.

MOTA, Jacyra Andrade; CARDOSO, Susana Alice. A construção de um Atlas Linguístico do Brasil: o percurso do ALiB. *SIGNUM: Estudos Linguísticos*, Londrina, v. 12, n. 1, p. 237-256, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/4243/4603>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.

NASCIMENTO, Katiene Rozy Santos do; ARAÚJO, Aluiza Alves de; CARVALHO, Wilson Júnior de Araújo. A redução do gerúndio no falar popular de Fortaleza: um olhar variacionista. *Revista Veredas (ON-LINE)*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, 2013. Disponível em: <www.uff.br/revistaveredas/files/2014/04/21-ARTIGO.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

SANKOFF, David; TAGLIAMONTE, Sali A.; SMITH, Eric. Goldvarb X - A multivariate analysis application. Toronto: Department of Linguistics; Ottawa: Department of Mathematics, 2005. Disponível em: <http://individual.utoronto.ca/tagliamonte/Goldvarb/GV_index.htm#ref>. Acesso em: 10 jun. 2017.

SOUSA, Socorro Cláudia Tavares de. A interferência da língua falada na escrita de crianças: processo de apagamento da oclusiva dental /d/ e da vibrante final /r/. *Delta*, n. 25, p. 465-495, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502009000200009&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 19 ago. 2017.

SOUZA, Lorena Nascimento de; MOTA, Jacyra Andrade. A ausência do “d” no gerúndio com base nos inquéritos experimentais do projeto ALiB. *Hyperion*, n. 7, 2004. Disponível em: <www.hyperion.ufba.br/texts/2004-2/lorenanascimento.doc>. Acesso em: 14 jul. 2017.

SCHERRE, Maria Marta Pereira. *Introdução ao Pacote VARBRUL para microcomputadores*. Brasília: UNB, 1993.

VIEIRA, Marília Silva. Apagamento do /d/: abordagem sociolinguística sob a perspectiva do gênero sexual. *Sociodialeto*, Campo Grande, v. 1, n. 4, p. 01-27, jul. 2011. Disponível em: <www.sociodialeto.com.br/edicoes/9/28092011063729.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2017.

WEINREICH, Uriel; LABOV, William; HERZOG, Marvin. I. *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*. São Paulo: Parábola, 2006.

Diretrizes para autores

Normas para apresentação dos originais

Observação

Desenredo publica trabalhos inéditos de professores e pesquisadores, vinculados a programas de pós-graduação em Letras e áreas afins, de instituições de ensino e pesquisa nacionais ou internacionais. No caso de trabalhos em coautoria, mesmo que haja autor(es) que esteja(m) cursando o doutorado ou o mestrado, um dos autores, necessariamente, deve possuir o título de doutor e estar vinculado a um programa de pós-graduação *stricto sensu* na área.

Os artigos deverão ser inéditos e conter entre 15 e 20 páginas. O autor deve informar, nos campos adequados da submissão no sistema, uma breve nota biográfica indicando seu nome completo, local onde leciona e/ou pesquisa, sua área de atuação e um e-mail, bem como demais dados de identificação presentes no formulário. A fim de garantir uma avaliação imparcial e cega pelos pares, o texto não deve conter nenhum tipo de identificação de autoria, nem em seu texto nem em suas informações de arquivo. Utilizar o sistema SEER da Revista para submeter o artigo. Os trabalhos encaminhados serão

submetidos a uma pré-seleção, por parte da equipe editorial da revista *Desenredo*, e submetidos à avaliação dos membros da Comissão Editorial e/ou do Conselho Editorial e, então, encaminhados à avaliação cega pelos pareceristas externos à revista. Os conceitos emitidos nos artigos serão de inteira responsabilidade dos autores, não refletindo, obrigatoriamente, a opinião dos pareceristas que integram a Comissão e o referido Conselho. Uma vez aceito artigo submetido, o autor não pode publicar novamente texto na Revista sem que tenha passado o período de um ano desde sua última publicação, nem submeter dois artigos, ainda que em co-autoria, na mesma edição. Mesmo os artigos que tenham sido aprovados para a publicação com ressalva ou inteiramente, podem vir a não ser publicados em função do volume de textos recebidos e do número limite de textos em cada edição. As provas com ajustes para a preparação da versão final para publicação serão enviadas ao(s) autor(es) correspondente(s) e deverão ser devolvidas dentro de um prazo máximo de 72 horas através da área do usuário da plataforma Seer.

Apresentação do texto

Para efeito de padronização gráfica, os trabalhos deverão seguir, rigorosamente, as normas abaixo especificadas, sob o risco de não serem aceitos, independentemente da adequação do conteúdo.

1. O trabalho deverá ser apresentado na seguinte sequência: título; resumo; palavras-chave; texto (seções obrigatórias: introdução; fundamentação teórica: (títulos e subtítulos), metodologia/procedimentos metodológicos, resultados e análise; considerações finais/conclusão; título abstract ou résumé; título do artigo na língua estrangeira escolhida; texto do abstract ou résumé; keywords ou mots-clé; notas; referências.
2. A primeira página deve incluir o título, centralizado, em negrito, corpo 16, somente a primeira letra maiúscula; resumo (a palavra Resumo em itálico, três linhas abaixo do nome do autor, seguida do resumo propriamente dito, duas linhas abaixo da palavra Resumo, corpo 10, espaço simples, apresentado num único parágrafo de, no mínimo, 7 linhas e, no máximo, 10 linhas); palavras-chave (Palavras-chave em itálico, seguida de dois pontos, duas linhas abaixo do fim do resumo; devem ser separadas entre si por ponto; mínimo de três e máximo de cinco palavras-chave, corpo 10).
3. Tipo de letra corpo do texto: Times New Roman, corpo 12.
4. Espaçamento: espaço 1,5 entrelinhas e parágrafos; espaço duplo entre partes, tabelas, ilustrações, etc.
5. Adentramento: 1 cm para assinalar parágrafos.
6. Citações textuais:
 - a) até 3 linhas: marcadas entre aspas no corpo do texto;
 - b) com mais de 3 linhas: justificadas e recuadas em 1 cm, sem aspas, corpo 10.
7. Subtítulos: centralizados, em negrito, somente a primeira letra maiúscula; sem numeração, corpo 14; introdução, conclusão, notas e referências seguem o mesmo padrão.
8. A palavra Abstract ou Résumé em itálico, duas linhas abaixo do final do texto. Duas linhas abaixo da palavra Abstract ou Résumé deve constar a versão em inglês ou francês do título do artigo. O corpo do Abstract ou Résumé segue a mesma formatação do resumo: corpo 10, mínimo de sete e máximo de dez linhas; as palavras Keywords ou Mots-clé, duas linhas abaixo do final do texto do Abstract ou Résumé, em itálico, seguidas de dois pontos, mínimo de três e máximo de cinco palavras.
9. Ilustrações, tabelas e outros recursos visuais: deverão ter identificação completa (títulos - espaçamento simples, fonte 12, alinhamento justificado; legendas e fontes - espaçamento simples, fonte 10, alinhamento justificado) e ser numeradas consecutivamente, inseridas o mais próximo possível da menção no texto. Por se tratar de publicação em preto e branco, recomenda-se, na elaboração de gráficos, uso de texturas no lugar de cores. Em caso de fotos ou ilustrações mais elaboradas, deverá ser enviado arquivo anexo com os originais. Tabelas e quadros deverão estar no formato de texto, não como figura. Imagens e/ou ilustrações deverão ser enviadas como “Documentos suplementares” em arquivo à parte, no formato JPG, ou TIF, em alta resolução (no mínimo 300 dpi). O autor é responsável pela autorização de publicação da imagens, bem como pelas referências correspondentes.
10. Siglas: na primeira vez em que forem mencionadas, devem, antes de constar entre parênteses, ser escritas por extenso, conforme exemplo: Universidade de Passo Fundo (UPF).

11. Notas: deverão ser utilizadas apenas as de caráter explicativo e/ou aditivo. Não serão aceitas notas de rodapé (converter em notas de fim).
12. Anexos: caso existam, devem ser colocados antes das referências, precedidos da palavra ANEXO, sem adentramento e sem numeração.
13. Destaques: deverá ser usado itálico para palavras estrangeiras com emprego não convencional, neologismos e títulos de obras/periódicos.
14. Citações: deverão obedecer à forma (SOBRENOME DO AUTOR, ANO) ou (SOBRENOME DO AUTOR, ANO, p. xx). Diferentes títulos do mesmo autor, publicados no mesmo ano, deverão ser diferenciados adicionando-se uma letra depois da data (SOBRENOME DO AUTOR, ANOa, p. xx) e (SOBRENOME DO AUTOR, ANOb). As citações com mais de três linhas devem constar sempre em novo parágrafo, em corpo 10, sem aspas, com espaçamento entrelinhas simples e recuo de 1 cm na margem esquerda. Deverá ser adotado uso de aspas duplas para citações diretas no corpo de texto (trechos com até três linhas). No caso de mais de três autores, indicar sobrenome do primeiro seguido da expressão latina et al. (sem itálico). A referência reduzida deverá ser incluída após a citação, e não ao lado do nome do autor, conforme exemplo: De acordo com Freire, “[...] o educador problematizador (re)faz, constantemente, seu ato cognoscente, na cognoscitividade dos educandos” (1987, p. 69).
15. Referências: deverão constar, exclusivamente, os textos citados, em ordem alfabética pelo nome do autor, seguindo as normas da ABNT. Deverá ser adotado o mesmo padrão em todas as referências: logo após o sobrenome, que será grafado em caixa-alta, apresentar o nome completo ou apenas as iniciais, sem misturar os dois tipos de registro (FREIRE, Paulo ou FREIRE, P.).

Exemplos de referências mais recorrentes:

Livros:

SOBRENOME, Nome. *Título do livro*: subtítulo. Número de edição. Cidade: Editora, ano.

Capítulos de Livros:

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. *In*: SOBRENOME, Nome (org.). *Título do livro*: subtítulo. Número de edição. Cidade: Editora, ano. p. xx-yy. (página inicial – final do capítulo).

Artigos em periódicos:

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Nome do Periódico*, Cidade, v. ____ e/ou ano (ex.: ano 1), n. ____, p. xx-yy (página inicial - final do artigo), mês abreviado. ano.

Textos de publicações em eventos:

SOBRENOME, Nome. Título. *In*: NOME DO EVENTO, número da edição do evento em arábico, ano em que o evento ocorreu, cidade de realização do evento. *Tipo de publicação* (anais, resumos, relatórios). Cidade: Editora, ano. p. xx-yy (página inicial - final do trabalho).

Dissertações/Teses:

SOBRENOME, Nome. *Título da D/T*: subtítulo. Ano. Número folhas. Dissertação/Tese (Mestrado em.../Doutorado em...) – Nome do Programa de Pós-Graduação ou Faculdade, Nome da IES, Cidade, Ano.

Sites:

AUTOR(ES). *Título* (da página, do programa, do serviço, etc.). Versão (se houver). Descrição física do meio. Disponível em: <http://...>. Acesso em: dd(dia). mês abreviado. aaaa(ano).

Endereço para envio de correspondências

Universidade de Passo Fundo
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)
Prédio B3 – Sala 106 – *Campus I*
Bairro São José – BR 285 – Km 292
Caixa Postal 611 – CEP 99052-900
Passo Fundo - RS
Fax: (54) 3316-8125
E-mail: ppgletras@upf.br

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, OpenOffice ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB).
3. Todos os endereços de URLs no texto (ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto está em espaço 1,5 entrelinhas; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico ao invés de sublinhar (exceto em endereços URL); com figuras e tabelas inseridas no texto, e não em seu final.
5. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em *Diretrizes para autores*, na seção Sobre a Revista.

6. A identificação de autoria deste trabalho foi removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo da revista, para avaliação por pares (ex.: artigos). Em caso de citação de autores, "Autor" e ano são usados na bibliografia e notas de rodapé, ao invés de Nome do autor, título do documento, etc.

Declaração de Direito Autoral

Declaro que o presente artigo é original, não tendo sido submetido à publicação em qualquer outro periódico nacional ou internacional, quer seja em parte ou em sua totalidade. Declaro, ainda, que uma vez publicado na revista DESENREDO, editada pela Universidade de Passo Fundo, o artigo jamais será submetido por mim ou por qualquer um dos demais coautores a qualquer outro periódico. Através deste instrumento, em meu nome e em nome dos demais coautores, porventura existentes, cedo os direitos autorais do referido artigo à Universidade de Passo Fundo e declaro estar ciente de que a não observância deste compromisso submeterá o infrator a sanções e penas previstas na Lei de Proteção de Direitos Autorais (Nº 9609, de 19/02/98).

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.