

MADALENA MACHADO  
(ORGANIZAÇÃO)

# OLHAR A VIDA, ESCREVER LITERATURA: QUESTÃO DE ARTE

MADALENA MACHADO  
(ORGANIZAÇÃO)

**OLHAR A VIDA, ESCREVER LITERATURA: QUESTÃO DE ARTE**

UNEMAT  
PONTES E LACERDA  
2020

## Editora Unemat

**Editor:** Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa

**Revisão de Língua:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Maria Macedo e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Madalena Machado

**Capa:** Gabriel Guimarães Barbosa da Silva

**Diagramação:** Gabriel Guimarães Barbosa da Silva

Editora Unemat 2020

*online*

### Conselho Editorial:

Judite de Azevedo do Carmo - Membro

Ana Maria Lima - Membro

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Célia R. Araújo Soares Lopes

Milena Borges de Moraes

Ivete Cevallos

Jussara de Araújo Gonçalves

Denise da Costa Boamorte Cortela

Teldo Anderson da Silva Pereira

Carla Monteiro de Souza

Fabiano Rodrigues de Melo

## OLHAR A VIDA, ESCREVER LITERATURA: QUESTÃO DE ARTE -

Madalena Machado (Organização).

### CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

M149o Machado, Madalena.  
Olhar a vida, escrever literatura: questão de arte / Madalena  
Machado (org.). – Pontes e Lacerda: UNEMAT Editora, 2020.  
117 p.

ISBN 978-65-990142-6-0

1. Literatura. 2. Estudos Literários. I. Título. II. Título: questão  
de arte.

CDU 82.09

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Luiz Kenji Umeno Alencar - CRB1 2037.



Editora UNEMAT

Avenida Tancredo Neves nº 1095 - Cavanhada

Fone/fax: (0xx65) 3221-0023

Cáceres-MT – 78217-900 - Brasil

E-mail: editora@unemat.br

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO. ....	4
ARTE E CULTURA: UM CONTRASTE ENTRE AS PEÇAS <i>GOTA D'ÁGUA</i> E <i>QUANDO AS MÁQUINAS PARAM</i> . .... <i>Alzinéia Monteiro de Oliveira</i>	7
ANNA KARIÊNINA: UMA ABORDAGEM SOBRE O COMPORTAMENTO DO HOMEM NOS LIMITES DA FELICIDADE, INFELICIDADE E VERDADE. .... <i>Aristelson Gomes dos Santos</i>	17
SILÊNCIO E VIAGEM: O HOMEM À PROCURA DE SI MESMO. .... <i>Ediliane Gonçalves</i>	28
NOMES BÍBLICOS: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO. .... <i>Gracilene Martins Batista de Assis</i>	38
O CHORO PELA FALTA: LAMENTAÇÃO E TÉDIO NO <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> , DE FERNANDO PESSOA. ... <i>Luana Raquel da Silva Coimbra</i>	51
A VIDA NA LITERATURA, UMA QUESTÃO DE CONHECIMENTO. .... <i>Madalena Machado</i>	60
UMA ARTISTA EM CONFLITO: O ATO CRÍTICO-CRIATIVO DE VIRGINIA WOOLF. .... <i>Marcilene Rodrigues da Silva</i>	70
O LIVRO DO FUTURO OU O FUTURO DO LIVRO?..... <i>Nandara Maciel Leite Tinarel</i>	81
MELANCOLIA E MORTE: ABORDAGENS PARA A PERCEPÇÃO DE VIDA. .... <i>Ricardo Marques Macedo</i>	92
CRIADORES DE MUNDO, INVENTORES DE REALIDADE: A POESIA NOS TRÓPICOS. .... <i>Vanderluce Moreira Machado Oliveira</i>	101

## APRESENTAÇÃO

O Núcleo de Pesquisa em Literatura Manoel de Barros foi criado pelos Professores de Literatura da UNEMAT, Campus de Pontes e Lacerda, para sediar o Grupo de Pesquisa Literaturas na Interface entre o clássico e o contemporâneo, devidamente cadastrado no CNPq desde 2008. Desta data até o presente momento, o Núcleo, que é a concepção da Pesquisa, e o Grupo, que é o corpo de pesquisadores, têm realizado ações para desenvolver o conhecimento acerca dos estudos literários. No ano de 2019, o Grupo colocou em prática a ideia de reunir pesquisas segundo um eixo temático comum, e o resultado vem a público com o título, *Olhar a vida, escrever literatura: questão de arte*. A coletânea, com diversificados *corpus* de análise e enfoques teóricos, resulta numa gama de abordagens que lançam luzes sobre o que é a literatura, seus pontos de contato e de dispersão com o mundo.

O presente livro nasce sob a égide do pensamento de Gilles Deleuze, que em sua obra *Crítica e clínica* (1997), discorre, no primeiro capítulo, a respeito da importância de associação entre a literatura e a vida. Informa ele que escrever é um caso de devir. Assim, o resultado disso implica lidar com o informe, o ainda não visto; outro modo de compreensão dos meios literários usados pelos escritores na sua vida diária, qual seja, de contemplação da vida que os leve à sua expressão. “Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem” (1997, p. 12), então, se Deleuze chama atenção para os desvios, o que está fora do campo de visão costumeiro, a literatura se faz no entremeio. Quando escreve literatura, o autor “inventa um povo que falta” (p. 14), ao dar voz, ao fazer sentir, pensar de modo distinto do que o leitor procedia até então. É o aprofundamento na vida que faz de quem produz livros com intenções literárias um escritor, não aquele preocupado em justificar seu ofício.

Outro norteamento daquela referida associação encontramos em Maurice Blanchot, especificamente com *O livro por vir* (2005). Neste, destacamos a importância dada por ele aos poderes da imaginação contidos na literatura que, ao mesmo tempo, encanta por uma promessa enigmática, instiga os homens a serem infiéis a si mesmos enquanto desperta esperança e desejo de estarem num além maravilhoso. À pergunta empreendida pelo autor: “O que pode ensinar nos a obra de arte acerca das relações humanas em geral?” (2005, p. 39). Um mergulho em nós mesmos, poderíamos responder. Não há enigma particular na literatura, sequer oráculo que garanta a decifração. Fazer o “percurso” sozinho é a lei da atração literária. Diríamos com Blanchot (2005, p. 58) que a “obsessão pela estranheza é parte da essência da experiência literária”. Nessa linha de raciocínio, observamos que a vida pulsante na literatura não garante serenidade ou apaziguamento, ao contrário, desestabiliza, porquanto faz saber de nossa incompletude.

Cientes do risco a correr, os pesquisadores enfrentaram o desafio e, ao escreverem seu capítulo, deixam claro a compreensão do que para eles significa colocar lado a lado literatura e vida. Eles se encarregaram de trabalhar o literário num viés em que o leitor possa acompanhar, sem titubeio, o objeto desdobrado a cada página. Desta forma, a leitura fica agradável transformando-se num convite à intervenção. Tendo em vista o interesse suscitado pela temática literatura e vida, os dez capítulos foram distribuídos inicialmente por ordem alfabética, o que não significa maior ou menor relevância na discussão empreendida.

Portanto, sabedores da raiz construtiva de: *Olhar a vida, escrever literatura: questão de arte*, passemos a situar a escrita crítica. A primeira contribuição ao livro é de **Alzineia Monteiro de Oliveira** que escreve a respeito das peças teatrais *Gota d'água*, de Chico Buarque e *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos. Destas, a pesquisadora retira uma discussão voltada à problemática social, buscando compreender a forma de

construção tanto dos personagens quanto de seus discursos. Localiza, geográfica e socialmente os enredos, contrasta situações, perspectivas dos autores, contexto histórico e, com isto, delinea em sua escrita o que a autora convencionou chamar de uma cultura nacional.

O segundo capítulo é de **Aristelson Gomes dos Santos**, que, com base na leitura do romance *Anna Kariênina*, de Tólstói, discute a linha tênue entre felicidade, infelicidade e verdade. Com perspicácia, o autor observa no romance russo o diferencial com *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, especificamente em relação aos pontos de vista nos respectivos enredos. Ele também aponta a modernidade do romance com tal procedimento e aprimora sua abordagem ao delinear a construção de personagens e enredos, ambos esfacelados ao tratar de relacionamento conjugal. Com isso, o capítulo centra-se no desmascarar de um comportamento social, base temática do romance chave dessa interpretação.

O capítulo três, de **Ediliane Gonçalves**, discute a obra *A estranha máquina extraviada* (2010), do goiano J. J. Veiga. Na leitura percuciente dos contos constitutivos da coletânea, a autora empreende destacar a dimensão humana presente em cada narrativa. Ao recortar desde a simbologia de nomes, animais até os comportamentos dos personagens, a sensibilidade aos detalhes de cada texto literário levantados na interpretação não deixa o leitor perder de vista a temática principal do livro.

O quarto capítulo coube à **Gracilene Martins Batista de Assis**. Neste, o foco é o estudo da obra *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000), do mato-grossense Ricardo Dicke, especificamente o uso de nomes bíblicos em personagens centrais da trama narrativa. Discernindo comportamentos sagrados e/ou profanos, a pesquisadora se esmera numa leitura verticalizada entre a obra literária e a Bíblia. Atenta aos procedimentos literários de Ricardo Dicke para alcançar a dimensão humana de seu enredo, a pesquisadora procura observar os modos de construção do autor, de maneira que forma e conteúdo correspondam à subversão e liberdade almejadas na escrita literária afinada com a vida.

**Luana Raquel da Silva Coimbra** contribui com o quinto capítulo, no qual aborda a obra *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. A problematização gira em torno de comportamentos bastantes humanos, o choro, o tédio e a lamentação naquele que é o mais enigmático dos heterônimos pessoanos. A falta sentida no mundo e a falta lida na literatura é o mote para a pesquisadora desvendar ou pelo menos se aproximar do silêncio significante de Bernardo Soares, o doador de vida na citada obra. Premido entre a necessidade do dinheiro e o ofício de escrever, o heterônimo concentra o jogo da arte no qual a linguagem é traduzida pelo verbete angústia.

O capítulo de número seis é trabalhado por **Madalena Machado**, que disponibiliza uma leitura panorâmica do tema literatura e vida, localizando modos, recorrências, na literatura canônica com esta ideia. Num segundo momento, podemos encontrar na abordagem da autora uma verticalização do tema em poemas de distintos autores e épocas para, em seguida, fechar o ciclo da discussão com um aprofundamento teórico em que pese a construção do conhecimento, bem como a diferença na construção da estética literária.

Já **Marcilene Rodrigues da Silva**, no capítulo de número sete, apresenta um paralelo entre a escrita criativa e crítica de Virginia Woolf, associando isso à vida da escritora que, em seu projeto estético, almejava uma escrita mais afinada com sua percepção da realidade. Cotejando obras de diferentes fases de Woolf, Marcilene procura desenvolver argumentos esclarecedores de como a sensibilidade da escritora é aguçada pela vida em seu entorno, denunciando opressão, desvalorização da mulher em seu poder intelectual, mergulhando na interioridade dos personagens. Com isto, observa a pesquisadora, a escritora inova na forma de se escrever literatura no início do século XX.

Encarregada do capítulo oito, **Nandara Maciel Leite Tinerel** se debruça a respeito da questão, o futuro do livro ou o livro do futuro? pensada com base na leitura de *Um lance de dados* de Mallarmé, acompanhada

de perto das reflexões de Maurice Blanchot em *O livro por vir*. Transitando de forma segura entre teoria e ficção, a pesquisadora demonstra em seus argumentos que o literário ultrapassa limites seja temporal ou espacial na invenção formal. Ainda e sempre é da condição do ser humano o ingrediente fundamental do texto literário, com o qual o leitor identifica-se, projeta-se e retorna à vida mais cômico de si mesmo.

**Ricardo Marques Macedo** responde pelo capítulo de número nove e nele o leitor encontra uma discussão pautada no entendimento da melancolia e morte enquanto processos naturais de compreensão da vida. O autor se esmera em buscar a origem dos conceitos, associa-os com o pensamento teórico e visualiza o resultado na literatura de diferentes épocas, mostrando, assim, a coerência entre os pontos de vista levantados e a escrita literária com o pendor para a busca de vida que aqueles conceitos por fim desvelam.

Encerrando a coletânea, **Vanderluce Moreira Machado Oliveira** trabalha com os poetas da modernidade no que ela denomina criadores de mundo, inventores de realidade. Elege como ponto de comparação a poesia de Manoel de Barros com Drummond, Bandeira, João Cabral, Gullar e Leminski, observando que eles têm em comum o fato de serem poetas críticos. Assim, os poetas que também refletem, no ato da escrita o fazer literário, serve de *leitmotiv* para a pesquisadora tecer sua argumentação. Com sensibilidade para as idiosincrasias dos textos literários, Vanderluce aponta para a criatividade em cada escritor no que tange a um projeto estético.

Dessa maneira, os dez capítulos que compõem *Olhar a vida, escrever literatura: questão de arte*, tencionam ser uma oportunidade de novos olhares, novas escritas acerca do objeto comum de quem escreveu, de quem organizou e de quem lerá o presente livro: a literatura. Ficam registrados nossos agradecimentos a todas as pessoas que, de modo geral, fizeram com que este livro se tornasse realidade. Boa leitura!

Madalena Machado  
(Organizadora)

# ARTE E CULTURA: UM CONTRASTE ENTRE AS PEÇAS *GOTA D'ÁGUA* E *QUANDO AS MÁQUINAS PARAM*

Prof<sup>a</sup> Alzinéia Monteiro de Oliveira (Núcleo de Pesquisa Manoel de Barros)

“A vida é tão horrível que só se pode suportá-la evitando-a, e podemos fazê-lo quando se vive no mundo da arte” (Flaubert)

A proposta de discussão tem por objetivo uma análise comparativa das peças, *Quando as máquinas param* (1978), de Plínio Marcos, e *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes. O recorte feito é resultado das hipóteses interpretativas retiradas desses textos, que consideramos apresentar temática semelhante: a problemática social proveniente do sistema capitalista e da realidade dos moradores do subúrbio. Com base nessa premissa e de releituras das peças, observamos que, apesar de ambas apresentarem a mesma pauta, partem de situações diferentes, dão ênfase de modo diferente nas suas personagens e na construção discursiva.

Em *Quando as máquinas param* (1978), há duas personagens principais Zé e Nina, que estão ligados pelo elo do matrimônio e passam por um período de dificuldades, pois Zé está desempregado, foi recém demitido da indústria em que trabalhava. O personagem vive numa espécie de monólogo. Questionando-se sobre as circunstâncias de sua vida, ele afirma não ter qualificação profissional, nunca estudou, nem aprendeu uma profissão.

Sua esposa é costureira e com o pouco que ganha tenta pagar a quitanda onde compra alimentos para casa, porém o ganho não é suficiente para pagar o aluguel, que já está há algum tempo atrasado. Essas situações fazem com que Zé questione como é difícil ser um sujeito honesto, chegando a cogitar a possibilidade de praticar atividades ilícitas.

Ao longo dos acontecimentos, o leitor percebe que tanto Zé quanto Nina têm suas atividades de válvula de escape: Nina encontra nas Rádios e telenovela uma maneira de imaginar e sonhar com uma vida melhor e feliz. Zé encontra essa sensação de felicidade nas pequenas partidas de futebol que joga com a criançada do bairro e nos jogos que assiste no boteco.

*Gota d'água* (1975), baseado num término de relacionamento entre Joana e Jasão, constrói uma problemática social de divisão de classes, proveniente do sistema econômico vigente, tendo como cenário as condições do subúrbio, representado pelos moradores do bairro e a ascensão da classe média, configurado pelas personagens Creonte e Jasão.

Diante destes contextos das peças, buscamos fundamentações teóricas e críticas que discutem a formação da dramaturgia brasileira a partir da década de cinquenta, a arte como fuga da realidade para o povo suportar os problemas do dia a dia e da arte como formação da cultura brasileira e a integração dela.

A contraposição das peças em estudo foi formulada e sedimentada em teóricos e críticos que discutem a obra literária, partindo de uma relação entre criador e criação. Leva-nos a refletir sobre novas possibilidades de se pensar a arte (literatura) como elemento da configuração cultural de um povo, seja numa perspectiva erudita ou popular. Essa dualidade é também interpretada como um conflito de cultura dominante que tenta se sobrepôr a outras.

As peças em estudo têm como cenário a vida no subúrbio. Os espaços que configuram os textos são o bairro onde todos se conhecem, a quitanda, o boteco, o pátio em que as crianças jogam bola. Todos com a mesma rotina: acordar cedo e seguir a labuta do dia a dia para conseguir pagar o mercado, o aluguel ou a prestação da moradia de que talvez um dia serão proprietários.



São esses os principais cenários das peças *Quando as máquinas param* (1978) e *Gota d'água* (1975). Ambas apresentam uma necessidade gritante de dizer sobre um povo brasileiro na zona do esquecimento, como se não pertencesse ou fizesse parte da cultura brasileira, pois são poucos os espaços de representatividade de modo valorativo destas personagens. Nesse sentido, é possível ressaltar o conceito apresentado por Stuart Hall (2006) de identidade nacional, configurado no modo de vida, no discurso e na linguagem. Esses elementos constituem a cultura enquanto aspectos que definem quem é e de onde vem o sujeito.

As peças falam de um lugar, têm suas particularidades marcantes na linguagem usada pelas personagens, um modo de vida que também se destaca, pois dizem sobre aquelas mulheres que se encontram na lavanderia para falar das dificuldades e expectativas da vida, os amigos e vizinhos que se reúnem no barzinho para tomar a cerveja e assistir ao futebol, a dona de casa que, mesmo com as dificuldades, se emociona e sonha ouvindo as radionovelas, a molecada que se reúne para jogar a pelada no final da tarde, enquanto os pais estão no trabalho.

As particularidades dos contextos citadas constituem uma cultura nacional mencionada por Hall (2006), presente em *Quando as máquinas param* (1978) e *Gota d'água* (1975). No entanto, vale a pena observar a ênfase que Chico Buarque, Paulo Pontes e Plínio Marcos dão para esses locais, pois eles apresentam pontos de vistas distintos. As peças são engajadas num discurso de crítica social, de uma realidade dramática de um povo que luta dia após dia para garantir a sobrevivência.

Dar espaço e voz a esses personagens viventes nos lugares mencionados é assumir uma responsabilidade social e cultural, pois são eles que dirão suas necessidades, angústias e seu posicionamento diante da realidade que vivem. Nesses espaços as personagens tornam-se protagonistas, valorizando sua linguagem, o modo de viverem e de pensarem.

Essas peças remetem ao que propôs Bertolt Brecht em seu teatro épico, ele traz para os textos cênicos e para os palcos, os conflitos sociais presentes no cotidiano da população, além de rever o modo existente do teatro dramático, que sai do plano da representação para uma possível encenação. Brecht propõe, inclusive, uma intervenção, ou seja, uma possibilidade de reflexão e transformação do encenado. O teatrólogo rompe com a chamada quarta parede, possibilitando ao espectador interagir nas encenações. Ao fazer isto, ele oportuniza ao público refletir sobre o teatro e dar novas perspectivas.

A possibilidade de interação, inaugurada pelo teórico acima citado é o que configurou o chamado teatro didático, a arte teatral com a capacidade de ensinar e intervir num determinado aspecto social e histórico, como, por exemplo, as problemáticas das condições suburbanas do proletariado representado nas peças em análise.

Os textos cênicos ao representarem sobre a condição humana, vivida pelas personagens propõem uma reflexão crítica sobre o contexto. As próprias personagens estão em constantes questionamentos de sua condição de vida. Zé protagonista da peça *Quando as máquinas param* (1978), e Joana da *Gota d'água* (1975) se destacam por estarem sempre, de modo crítico, reconhecendo sua condição, ao mesmo tempo que tentam compreender o porquê de viverem daquele modo, na tentativa de buscar uma possível alternativa de transformação do contexto vivido.

Os modos de dizer e representar os conflitos do subúrbio nas peças são diferentes. É de senso comum que Chico Buarque e Paulo Pontes são críticos de autoridade, que vieram de uma cultura erudita, tiveram toda uma formação intelectual se comparado com Plínio Marcos. Logo, seria ingenuidade desconsiderar esses fatores para fazer uma análise em suas peças.

Theodor Adorno (2002), quando propõe uma discussão sobre a crítica cultural, põe em xeque a relação entre o crítico, a ideologia e o objeto analisado. Neste caso, na criação das peças, Chico Buarque e Paulo

Pontes se distanciam do seu contexto para escrever sobre as mazelas sociais, mas é possível perceber suas tradições eruditas. Em consonância a Adorno (2002), Antonio Candido (2000) reflete sobre a condição da literatura no século XX com as seguintes afirmações:

Se considerarmos o panorama atual, talvez notemos duas tendências principais no que se refere à posição social do escritor. De um lado, a profissionalização acentua as características tradicionais ligadas à participação na vida social e a acessibilidade da forma; de outro, por ventura, como reação, a diferenciação de elites exigente acentuada as qualidades até aqui recessivas de refinamento, e o escritor procura sublinhar as suas virtudes de ser excepcional. (CANDIDO, 2000, p. 88).

O crítico literário chama atenção para as escolhas feitas pelos autores no processo de construção de seus textos, seja na forma ou no conteúdo. Cada obra carrega marca de seus criadores, partindo desses pressupostos, encontramos nos textos de Marcos uma linguagem que demarca o lugar de vivência das personagens, por outro lado, Buarque e Pontes usam termos como “lordo”, “punguista”, “ensandeceu” que não são vistos na produção de Marcos.

Esses termos sutis usados por Buarque e Pontes são provenientes da tradição cultural desses escritores. Mesmo escrevendo sobre o subúrbio, insere em sua criação uma linguagem que não é marginal. Esse processo conflituoso do criador, enquanto crítico de determinados aspectos sociais, é problematizado por Adorno (2002), quando ele menciona que, mesmo o crítico se afastando da sua cultura, carrega consigo um ponto de vista prévio, com suas ideologias, proveniente de seu processo de formação, enquanto sujeito produto de uma cultura.

A forma como é construída *Gota d'água* (1975), ainda que em algumas circunstâncias apresentem uma linguagem mais formal, é também baseada predominantemente na linguagem popular. A segunda particularidade da peça é sua adaptação de *Medéia* (1976), discutida mais adiante. Todavia, em nenhum momento Buarque e Pontes fazem juízo de valor, sua criação está mais para uma alteridade.

Ainda considerando os apontamentos de Adorno (2002), é possível afirmar que Plínio não se desloca de sua cultura ou do seu contexto para dizer sobre, mas diz o que viu e viveu, se considerado o modo como ele viveu e criou suas obras. Talvez por isso os protagonistas de suas criações sejam os marginalizados. A questão não é pensar a obra literária como resultado apenas das experiências, pois, se assim fosse, não seria literatura, mas dar destaque ao modo de interpretar uma realidade e criar arte partindo dela, pois acreditamos que olhar um contexto e vivê-lo influencia no labor da criação, seja no projeto estético de cada autor ou no processo interpretativo das obras.

Esses teatrólogos podem ter escolhido dar ênfase em aspectos diferentes sobre a vida no subúrbio. Se Chico Buarque e Paulo Pontes mostram dois campos de visão desse povo, Plínio Marcos chama atenção para a condição da falta de perspectiva de uma parcela da população que se acomoda, por não ver alternativas para viver de outro modo, porque o sistema econômico e social diz isto a eles. É possível observar esse fenômeno quando Zé vai à procura de emprego, mas não encontra e ainda há os que tiram proveito de sua situação, ou quando os trabalhadores da fábrica não se rebelam por temerem perder seus empregos e ficarem na mesma condição dos demais.

Moles, não! Só que é cada um por si e olha lá. Quem tem emprego não quer saber. O cara que se assanha um pouco cai do burro. E todo mundo sabe que não é canja arrumar outra vaga. Até eu, que sou mais bobo, se estivesse trabalhando, me fechava em copas quem dá sopa pro azar é trouxa. (MARCOS, 1978, p. 67).

É expressiva a subalternidade em *Quando as máquinas param* (1978). As personagens da peça estão sempre na tentativa de reverter a condição que vivem, é a busca diária por emprego, jovens à espera de uma vaga de menor aprendiz, as mulheres sendo donas de casa, mas procurando um ofício para contribuir nas despesas da família, enquanto outras deixam seus filhos à mercê da sorte para trabalharem fora, mas, ainda assim, o desemprego e a falta de oportunidade os assombam.

Considerando a forma e o conteúdo das peças, é possível afirmar que em *Quando as máquinas param* (1978) é muito mais incisivo o olhar para o jeito de viver dos marginalizados. O espectador quase não tem acesso a outro lugar, a não ser quando Zé sai para procurar emprego, único momento em que se tem visão de um cenário diferente.

Os espaços vistos são a casa humilde do casal, o boteco onde Zé vai assistir ao jogo, o pátio onde Zé joga a pelada com a criançada do bairro e a quitanda onde Nina faz a compra do mês. Esses ambientes são os únicos campos de visão das personagens e do público.

Neste sentido, vemos a protagonização dos personagens de Plínio Marcos. A obra interpreta o povo que não tem perspectiva de vida, senão aquela que vive, não por vontade, mas pela imposição de um sistema que faz o sujeito ficar à mercê de algo que ele mesmo desconhece. Zé está desempregado não porque assim o quis ou por ser um funcionário ruim, mas talvez pela chegada da especialização, na qual ele deixou a desejar, tendo apenas a sua força de trabalho para oferecer. Quando era jovem, poderia ter se dedicado a uma profissão ou aos estudos, porém não teve oportunidade, tudo que sabe é que sempre precisou trabalhar naquilo que aparecesse sem poder se impor.

Nem ofício pude aprender, tive logo que me atirar no que pagava mais pra ajudar em casa. Fui ser ascensorista de elevador. Resultado está aí. Estou jogado fora. Operário especializado se defende. Quem tem ofício se defende. Agora, quem não sabe nada tubula. Quando cheguei na idade de gente, me meti na fábrica. Primeiro contravapor, quem levou o pé na bunda foi o trouxão aqui. (MARCOS, 1978, p. 80).

As oportunidades para Zé foram mínimas. Mesmo sendo criança, não usufruiu daquilo que lhe deveria ser garantido, mas, ao invés disso, a personagem foi excludente, Zé tornou-se um adulto em miniatura, tendo que se submeter ao trabalho desde cedo para garantir a sobrevivência.

Nina era sonhadora e romântica. Mas foi obrigada a lidar com a dura realidade de mal conseguir o sustento da casa com o marido desempregado, pois tudo que teve foi uma educação e incentivo para ser esposa e dona de casa, igualmente sua mãe. Porém aprendeu um ofício: a costura, por meio dessa atividade, tentava suprir as necessidades básicas de sobrevivência de si e do esposo.

Por outro lado, *Gota d'água* (1975) inicia seu primeiro ato na vila dos moradores, constituída pela lavanderia, lugar de encontro das donas de casa; a casa de Joana, a mais nova mulher deixada pelo marido com dois filhos pequenos para cuidar; a oficina do senhor Egeu e o boteco, lugar de encontro dos homens moradores do bairro.

Essa é a visão do subúrbio presente em *Gota d'água* (1975), porém nesta peça, há uma abertura para segundas possibilidades. Os moradores da vila podem, por alguma circunstância da vida, ascender para outra realidade, como ocorre com Jasão, ex-esposo de Joana, que, por fatalidades, conhece Alma, filha de seu produtor musical, se interessa por ela e deixa de pertencer ao subúrbio, tornando-se o mais recente indivíduo da classe média.

Em contraste com a vila dos moradores, há a casa de Creonte e o futuro apartamento de Alma e Jasão, lugar aparentemente luxuoso, de frente para o mar, com instalações de conforto, algo a que jamais alguém do vilarejo chegou a imaginar ter acesso, como o próprio Jasão demonstra.

Eu só não gosto de deixar este fim de mundo sem levar tudo o que sempre foi pra mim a vida inteira. Uma alegria ou outra, um pouco de saudade, meus filhos, minha carteira de identidade, cada bagulho, meu calção, minha chuteira, a mesa do boteco, o time de botão, tanto amigo, tanto fumo, tanta birita que dava pra botar na sala de visita, mas ia atrapalhar toda a decoração... (CHICO; PONTES, 1975, p. 47).

Jasão estava acostumado com a simplicidade, em ter o básico para sobreviver. As novas condições de vida em que estava se inserindo deixava-o desconcertado. Ele é a representação do sujeito citado por Hall (2006), em conflito no confronto de cultura resultante da modernidade e da globalização, pois se depara com diversidade cultural gerando sentimento de perda de identidade e de não pertencimento a lugar algum.

Jasão não compreendia a necessidade de tanto luxo, mas aos poucos se torna ávido, conforme vivencia próximo a Creonte. Ele é involuntariamente atraído pela cultura dominante, aos poucos esquece seu lugar de origem. Há uma perda e uma transformação de identidade, isso é característica do homem moderno, conforme o citado: “sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva” (Ernest Gellner *apud* HALL, 2006, p. 48).

Há uma necessidade de se sentir pertencente a algum lugar. Jasão não morava mais no subúrbio, seu modo de vida não condizia mais com aquela realidade, mas também não se sentia confortável com sua nova condição, isto lhe faz refletir sobre onde deveria pertencer e, aos poucos, é conduzido pelo novo posto que assumiu, como o novo integrante da classe média.

Ainda que Chico Buarque e Paulo Pontes descrevam em sua peça o contexto da vida de mazela do povo, eles mencionam uma possibilidade de ascensão social, configurada no personagem Jasão. A classe média representada na peça mostra o surgimento dessa nova classe, assim como a possibilidade de ser ouvida por meio da arte, conforme mencionado pelo crítico:

A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover. (CANDIDO, 2000, p. 88).

O surgimento da classe média dá à produção artística do país um novo olhar, é possível observar isso em Jasão, pois ele consegue sair de uma condição social para outra, chega ao sucesso com suas composições musicais e torna-se o mais novo membro da família de Creonte. Por outro lado, por meio de suas músicas, diz sobre o povo a que pertenceu e cujos valores ainda carregava consigo. Sua arte lhe traz mudanças econômicas, bem como lhe oportuniza um novo jeito de compor. Nessas circunstâncias, a arte está relacionada ao valor de mercado discutido por Walter Benjamim (1962):

Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisam mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que modo isto se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos. Mas esses prognósticos não se referem a teses sobre a arte do proletariado depois da tomada de poder, e muito menos na fase as sociedades sem classe, e sim a tese sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições de produção. (BENJAMIM, 1962, p. 166).

A relação entre valor da arte e de mercado é resultado de um processo histórico e cultural. O sistema capitalista além de influenciar na vida econômica do sujeito e nas relações sociais, está também relacionado com a arte, pois ela está inserida no contexto da vida dos indivíduos, logo, não está isenta das concepções mercadológicas.

Benjamim (1962) ainda discute a questão da valoração da arte, não estando apenas no ato de ser contemplada, mas também por seu valor material. Dessa maneira, o samba produzido por Jasão traz a imbricação de valor apreciativo e econômico. O samba que possibilita a contemplação das lavadeiras do bairro é o mesmo que trouxe para Creonte e Jasão meios para acumular riqueza.

Os moradores da vila em *Gota d'água* (1975) veem em Jasão a possibilidade de um dia também poder sair dali, deixar de trabalhar apenas para subsistirem, comer e pagar a prestação da casa que a cada mês sobe os juros, mas se Jasão conseguiu sair daquela condição de sobrevivência, talvez houvesse possibilidade para que eles também conseguissem. Seria presunçoso afirmar, mais que dizer sobre o subúrbio, *Gota d'água* (1975) diz sobre a classe média.

No entanto, essa perspectiva de transformação da realidade é vendida por uma ideologia capitalista, se bem e muito fizer é possível ascender, porém as condições históricas e sociais de um indivíduo para o outro são diferentes, não há espaço para todos na classe média, pois ela é sustentada por aqueles que conseguem o mínimo para garantirem sua existência, conforme o observado na peça.

Em um ano só, um ano de aumento na taxa, o senhor vai buscar, com sobras o dinheiro gasto no empreendimento: no telefone, no jardim, nas obras, no perdão às prestações em atraso... Agora, se quiser ver, por acaso, quem ganhou nesta simples transação, é só contar. Eles lhe dão dez anos, o senhor dá um só pelos meus planos... Fica com nove, a parte do leão. (CHICO; PONTES, 1975, p. 127-128).

*Gota d'água* (1975) apresenta o contraste das classes sociais, dando visibilidade à classe média, quando menciona a ascensão de Jasão e o modo como Creonte explora os moradores das casas populares que aluga, aumentando os juros a cada mês. Além desse ponto de partida, a peça faz uma releitura da peça clássica *Medéia*, partindo dela é possível observar o deslocamento de uma cultura erudita para uma popular.

Paulo Pontes e Chico Buarque visitam uma tradição teatral clássica, inserem o coro das lavadeiras como uma adaptação do coro das mulheres de Corinto presente na peça de Eurípedes, porém, o que antes era pertencente a um cenário da realeza, torna-se um contexto do cotidiano do subúrbio. Usam ainda um lirismo na construção do texto cênico, de modo que observamos uma estrutura de poema e uma letra musical do samba *Gota d'água*, remetendo-se à cultura carnavalesca.

Enquanto Plínio Marcos tem como ponto de partida, e talvez o único, as mazelas sociais. Ele desconsidera toda uma tradição, ele cria com base na linguagem e do contexto dos marginalizados, o seu jeito de escrever teatro, numa perspectiva do discurso dos excluídos. Não há na peça de Marcos, outro campo de visão que não seja o subúrbio.

Os espaços representados são das zonas que estão à margem. É na residência de um casal que às vezes falta o alimento, tendo que recorrer à ajuda de terceiros. Nina ao ver a despensa esvaziar recorre à cesta básica fornecida pela mãe, tenta arrumar um emprego de taxista para o esposo pelo cunhado, pois ele trabalhava durante o dia e poderia associar a Zé para fazerem o turno da noite. São nessas relações entre o espaço e os personagens que associamos ao aspecto chamado relações intersubjetivas, representado no teatro de Bertolt Brecht *apud* Peter Szondi (2001).

O teatro deve retratar as relações intersubjetivas, ou mais exatamente a “cisão” dos homens através desse “empreendimento gigantesco comum”? A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas. (Bertolt Brecht apud Peter Szondi, 2001, p.131).

Segundo o teórico, o teatro tende a representar a relação entre os sujeitos com os espaços que vivem. Em alguns momentos essa relação está de maneira harmoniosa; outra, conflitante. O teatro dramático se concretiza na relação entre aquilo que está sendo encenado e o efeito causado ao espectador, resultando no efeito de catarse. Com estas interações constrói-se e transforma-se a realidade.

As personagens das peças *Quando as máquinas param* (1978) e *Gota d'água* (1975), vivem numa realidade por vezes insuportável. Joana cogita a morte como uma possibilidade de conforto para a dura realidade em que vive, de ser mãe de duas crianças e ter que cuidar delas sozinha, pois seu esposo os deixa sem nenhum aparato, por ter uma jornada exaustiva de trabalho e ainda não conseguir pagar as prestações de sua casa.

Zé renega o filho que estava a caminho, mesmo um dia tendo sonhado em ser pai, sugerindo e obrigando Nina, sua esposa e futura mãe de seu filho (a), a abortar a criança, não vendo uma alternativa para conseguir oferecer uma vida diferente da que teve para seu futuro (a) filho (a). Esses são os dramas presentes nas peças.

Além de ver na morte a fuga da realidade, no decorrer dos atos, há alternativas de subverter as circunstâncias vividas pelas personagens, sendo ela a arte. Ambas as peças elegem a arte como um meio de possibilitar as personagens a imaginar e fantasiar. Mesmo com a aspereza de sua vida, Nina ouve as radionovelas e é capaz de se emocionar. “Nina desliga o rádio e soluça” (MARCOS, 1965, p. 74). Imagina sua vida amorosa como a que ouve na novela.

Nina encanta-se com o desfile de *Miss*, uma realidade que lhe era inacessível, mas que só de assistir lhe causava conforto. Por outro lado, Zé buscava nas partidas de futebol seu meio de entretenimento, seu lugar de esquecer a condição de desemprego era no boteco do bairro, onde assistia aos jogos do Corinthians e discutia com os amigos.

Com o mesmo intuito de fugir da realidade, as personagens de *Gota d'água* (1975) buscam na música, mais especificamente no samba e no boteco do bairro, um modo de amenizar os problemas do dia a dia. A acessibilidade a estes meios de entretenimento só foi possível com os meios midiáticos, é uma novidade trazida pela capacidade de reprodutibilidade técnica mencionada por Walter Benjamim.

Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez reprodutível, muito antes que a imprensa a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. (BENJAMIM, 1994, p. 166).

De acordo com o autor, o processo de reprodução é antigo, é tendencioso do ser humano criar e recriar arte, desde a xilogravura e mais recente com a imprensa que possibilitou novas formas de reprodução, como, por exemplo: das novelas de folhetins de jornais passou para as radionovelas, das rádios novelas para a novela televisiva. Essa capacidade de reprodução pode ser associada ao conceito de aura da obra, usado pelo autor, que a cada reprodução pode se perder, mas talvez de uma para outra se construa uma nova, visto que o autor defende a ideia de cada adaptação ser uma nova obra.

Os cenários trazidos para o teatro a partir da década de cinquenta já foram pontuados por Sabato Magaldi “[...] no teatro de arena de São Paulo, trouxe para nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários” (MAGALDI, 1962, p. 229). Os problemas da vida urbana do povo brasileiro passam a integrar os textos cênicos e os palcos.

Um exemplo desse contexto é a peça de Paulo Pontes e Chico Buarque, assim como a de Plínio Marcos que retomam estes elementos, dando ênfase na realidade do subúrbio como uma mimetização da realidade brasileira, trazendo o samba e o futebol como parte em ascensão da cultura do povo.

A menção da arte dentro das peças leva à reflexão do conceito de arte *versus* entretenimento feito por Theodor Adorno (2002).

A mais recente crítica cultural burguesa tornou-se, sem dúvida, demasiado cautelosa para segui-los abertamente neste ponto, embora se acalme secretamente com a divisão entre alta cultura e cultura popular, entre arte e entretenimento, entre conhecimento e visão de mundo descomprometida. (ADORNO, 2002, p. 53).

Essa reflexão proposta pelo autor questiona a concepção de arte e entretenimento, no entanto, vale lembrar que esse discurso está relacionado com a ideia de unificação da cultura mencionado pelo crítico: “Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural” (HALL, 2006, p.59). Portanto, é uma questão de dominação, pois é uma forma de manipulação da cultura. Ela não está imune a uma estrutura de poder.

Discutir sobre o que pode ser considerado arte ou entretenimento, pode ser uma problemática, é uma questão delicada para se delimitar, o que acaba sendo um trabalho árduo dos críticos, pois são eles os responsáveis por tecerem a nuvem que os separa, no entanto, o mesmo afirma que ora se produz para um público, ora para outro, ainda que se tente demarcar o que é arte, não é possível delimitar o que é cultura, pois basta pertencer à práticas costumeiras de um povo, desse modo, seja arte ou entretenimento, ambos fazem parte da cultura popular.

Alma, enquanto personagem que representa a classe média e o panorama da cultura elitista menciona retirar de Jasão todos os vestígios da cultura popular para torná-lo um perfil da cultura dominante, “precisa definir seu repertório. Ou bem você dança a valsa comigo, ou pula o carnaval no purgatório.” (CHICO; PONTES, 1975, p. 48). Ela refere-se à valsa, enquanto fruto da cultura dominante e ao samba como produto da cultura popular, neste aspecto, temos duas vertentes da arte, enquanto parte da cultura.

É o samba de *Gota d'água* (1975), as radionovelas e as telenovelas de *Quando as máquinas param* (1978), que levam seus personagens a suportarem a realidade que vivem, pois conforme preconiza Leyla Perrone-Moisés (1990), o ser humano não passa um dia sequer sem imaginar e fantasiar, é na arte que há a possibilidade de suportar as barbáries e a exploração do homem pelo homem.

Diante das abordagens feitas a respeito das peças, é possível considerar a relação entre arte, cultura e a manipulação da indústria cultural como meio de fuga da realidade. “E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas.” (BENJAMIM, 1962, p. 198). Os personagens representados vivem num contexto de vida simplória, distante de outros contextos da população da elite brasileira, das quais veem apenas pelos noticiários em jornais, ou pela televisão.

O jornal impresso, a televisão, o rádio, possibilitaram a acessibilidade a outros cenários sociais, jamais imaginados e inacessíveis para a vida suburbana, como a experiência de beberem *oldeight*, acessibilidade à valsa, vista à beira mar, vestidos bacanas, lindos penteados, assistir ao jogo nos estádios, entre outros. Todos

esses lazeres são apenas vistos e apreciados de longe, mas que de certo modo, a chegada da mídia tencionou universalizar a cultura ou o encontro com elas.

Em contrapartida, é no seio dos cenários subalternos que nascem os melhores sambas, os enredos carnavalescos, o hábito popular brasileiro de consumir cerveja, o público assíduo das telenovelas e das torcidas de futebol. Joana menciona para Jasão que distante da vila não conseguiria mais fazer samba: “tem uma coisa que você vai perder, é a ligação que você tem com sua gente, o cheiro dela, o cheiro da rua, você pode dar banquetes, Jasão, mas samba é que você não faz mais não.” (CHICO; PONTES, 1975, p. 154). Essa fala de Joana é sua afirmação de que a cultura brasileira é produto desse povo que resiste em busca de melhores condições de vida.

Mas ao mesmo tempo propõe a significação de viver, segundo Jasão “a vida também é jogo, é samba, é piada, é risada, é paz” (CHICO; PONTES, 1975, p. 152). Ambas as peças buscam simbolicamente no jeito de viver suburbano, representar a cultura popular.

O choque entre os grupos sociais representado nas peças apresenta duas perspectivas: a primeira, a de exploração de uma classe pela outra e a segunda, a hibridização cultural. A riqueza de Creonte é fruto do vilarejo, do qual é dono e mês após mês; aumentam os juros das parcelas das casas populares, o progresso dos proprietários das indústrias provém da força de trabalho dos operários. Num momento de crise, são os trabalhadores os únicos prejudicados, pois são dispensados sem nenhuma garantia.

Esse confronto revela a condição subalterna de uma classe em relação a outra, é uma que promove grandiosos eventos e outra que participa apenas como oferta de seu trabalho. Simbolicamente representado no casamento de Jasão e Alma, em que o povo do vilarejo foi convidado apenas para trabalhar na festa, ou pelo desfile de moda que Nina pode assistir apenas pela TV, enquanto outros participam e assistem presencialmente. No acesso da população para assistirem as partidas de futebol, enquanto alguns têm o privilégio de assistirem nos estádios, outros podem apenas pela TV do boteco da esquina. Nesses contextos, descritos nas peças, é possível notar a limitação e a inacessibilidade à arte e ao entretenimento da maior parcela da população.

Por outro lado, estes grupos sociais se encontram na sua cultura, ainda que seja distinta, mas que se soma possibilitando a hibridização cultural, é a valsa, mas também é o samba, é a crença de Nina que Deus proverá uma esperança de dias melhores, mas também são os santos do terreiro de Joana que lhe davam a solução de seus problemas. A arte e a cultura unificam esse povo, mesmo que viva em condições sociais diferentes. O samba ouvido por Alma na sua luxuosa casa é o mesmo ouvido pelas lavadeiras da vila, o jogo de futebol assistido pelos presentes nas arquibancadas é o mesmo assistido por Zé e seus vizinhos no boteco da esquina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In. *Indústria Cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d’ água*. São Paulo: Círculo do livro S.A, 1975

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A Queiroz. Ed. 9º, 2000

EURÍPEDES. *Medéia*. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. SP: Imago, 1976



HALL, Stuart. "As culturas nacionais como comunidades imaginadas". In. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: EDIPE, 1962

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne, Quando as máquinas param*. São Paulo: Global editora e distribuidora Ltda, 1978

MOISÉS, Leyla Perrone. "A criação da literatura". In. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 1990

SZONDI, Peter. "O teatro épico (Brecht)". In. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

WALTER, Benjamin. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In. *Obras escolhidas magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

# ANNA KARIÊNINA: UMA ABORDAGEM SOBRE O COMPORTAMENTO DO HOMEM NOS LIMITES DA FELICIDADE, INFELICIDADE E VERDADE

*Prof. Ms. Aristelson Gomes dos Santos (UNEMAT/ Universidade do Estado de Mato Grosso)*

Escrito entre 1873 e 1877, *Anna Kariênina* faz parte da grande produção romanesca de Liev Tolstói, escritor russo que escreveu boa parte de suas produções tratando de assuntos referentes à guerra, tendo como obra em destaque, com essa temática, o romance *Guerra e Paz*.

A proposta desta pesquisa visa fazer um estudo interpretativo do romance *Anna Kariênina* (2013), do romancista russo, publicado pela editora Cosac Naify. A temática que fará parte dessa interpretação está na configuração da verdade, discutida desde os vários pontos de vista sobre as verdades que giram em torno das relações conjugais, questão bastante explorada neste romance. Procuramos entender como tais verdades são construídas do ponto de vista de cada personagem que faz parte da narrativa.

O romance inicia apresentando ao leitor uma ideia que norteia a trama narrativa ao afirmar que: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira.” (TOLSTÓI, 2013, p. 17). Então, deste ponto, o leitor entra no universo confuso das relações conjugais das personagens em busca de um entendimento sobre a antítese que se estabelece da relação entre felicidade e infelicidade. A temática não é inovadora. Tolstói constrói personagens que parecem não se enquadrarem dentro de um sistema familiar conjugal em que algumas verdades já não são suficientes para garantir a permanência desse sistema. Tal situação também pode ser presenciada no célebre romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, que revolve questões do meio conjugal, revelando-as por meio do fazer literário.

*Anna Kariênina* é um romance que tem como núcleo central de discussão a infidelidade conjugal. Ao longo da narrativa, o leitor lidará com várias outras temáticas que às vezes podem lhe deixar confuso, no entanto, as ações se desenvolvem naquilo que as personagens foram construídas para representar: a superficialidade das relações conjugais em suas diversas faces como algo revelador de um comportamento social. Pensando na sociedade em que as personagens são inseridas, o escritor as ambienta em três lugares distintos da sociedade Russa. A primeira, que era a da própria protagonista, Anna Kariênina, fazia parte da mais alta sociedade de São Petersburgo; a segunda, a decadente família dos Oblónski, integrante da alta sociedade de Moscou; e a terceira, a de Liévin, representante da nobreza do campo. O romance apresenta três famílias distintas, mas com um problema em comum e, ao longo da trama, o leitor pode acompanhar como o narrador consegue reunir tudo em um único mote de ação.

A divisão constatada em três famílias distintas, nada mais é do que uma tentativa de mostrar como os problemas conjugais são enfrentados e julgados em lugares sociais diferentes. É colocado em questão o conceito de verdade, não mais como absoluto, mas relativizado e, por meio da linguagem, é construída uma narrativa em que tais conceitos são postos em um campo movediço, cujas bases parecem estar deterioradas. A palavra torna-se a peça central dessa construção, pois é através dela que se pode jogar o jogo desafiante da busca pela verdade. Dessa busca, o resultado a que se chega é a relativização de quase tudo.

O romance moderno está inserido em um contexto de produção em que o jogo com a verdade parte do ponto de vista de como se enxerga o mundo. Portanto, o mundo é tratado de modo diferente e através de percepções diferentes, mas nunca se apresenta de forma completa. Mikhail Bakhtin (2014, p. 370) discute que esta questão está diretamente ancorada na linguagem: “A linguagem literária é apresentada no romance não como uma linguagem única, inteiramente acabada e indiscutível, ela é apresentada justamente na sua

contradição expressiva, no seu devir e na sua renovação”. Sendo assim, no romance em estudo, a verdade não pode ser dita e alcançada em sua plenitude, pois a palavra que a expressa é inacabada.

O romance de Tolstói, intercambiado por uma diversidade de assuntos que, ao longo da narrativa parece fugir de seu tema principal, nada mais é do que uma reunião de verdades que constituem o mundo e o homem em suas relações. É por meio das múltiplas relações que a família se constitui, no entanto, não é uma constituição familiar como era idealizada pelos primeiros românticos, mas sim uma formação familiar que carrega todas as controvérsias de uma sociedade. Essa é uma ideia expressa por Rubens Figueiredo (2013, p. 10), prefaciador e tradutor de *Anna Kariênina*, quando escreve:

O tema do amor romântico é, se não abolido, tratado de forma secundária, despido de idealismo, subordinado a instintos, a fraquezas, a injunções sociais e a carências rasas ou pelo menos não poéticas. Em lugar do sentimentalismo abstrato, as emoções tendem a ser diretamente contrapostas ao contexto de interesses e de injustiças que as circunda.

Em *Anna Kariênina*, as relações estão imbricadas num contexto social em que a vida parece ser percebida em seu modo comum e corriqueiro, porém é nesse contexto do conhecido da vida que as relações humanas são mostradas em sua complexidade. Sendo assim, Tolstói não descreve apenas a decadência das relações conjugais, o escritor mostra que o ser humano também é caótico na relação consigo mesmo e, no jogo da verdade, tais relações podem ou não se firmar através do que cada indivíduo pensa acreditar.

No romance em análise, o escritor russo procura estabelecer a superficialidade das relações familiares, da mais alta nobreza aos lugares mais simples. Desse modo, a percepção do escritor penetra no campo dessas relações, mostrando os pormenores do comportamento daquela sociedade no tocante às relações conjugais. Como já foi descrito no segundo parágrafo sobre a frase célebre que abre o romance, é nela que está expressa a complexa dicotomia entre a felicidade e a infelicidade familiar, que Liev Tolstói discute com maestria.

Tolstói começa a narrativa descrevendo sobre o complicado relacionamento de Stiepan Arcáditch com a esposa Dária Aleksándrovna. Para o leitor parece que a história inicia fora de foco, pois era de se esperar que o romance começasse com a história da personagem principal: Anna Kariênina. Entretanto, com base no conflito vivenciado pela família dos Oblónski, as teias da narrativa começam a ser construídas.

O caos estabelecido na relação conjugal da família dos Oblónski torna-se o pivô das histórias que integrarão as discussões no romance de Tolstói. “Tudo era confusão na casa dos Oblónski”. (TOLSTÓI, 2013, p. 17). Apesar do desconforto no leitor pelo fato de a história começar descrevendo o caos conjugal na família dos Oblónski, a proposta de Tolstói permanece de pé: descrever conflitos conjugais vivenciados naquela sociedade. Para tanto, a história inicia com a narração da traição de Stiepan Arcáditch e o desespero da esposa traída, Dária Aleksándrovna. Em meio a esse fato conturbado, a narrativa de Tolstói começa seu crescimento que culminará nas desilusões amorosas enfrentadas por outras personagens ao longo de suas vidas. A trama construída pelo romancista vai além da simples narração de uma traição. O escritor se presta a um trabalho laborioso com a palavra para mostrar que existe toda uma concepção de mundo por trás desse problema.

Entender como Tolstói constrói sua narração não é fácil. Aquilo que tantos narradores mantêm à mostra – esquemas simétricos, vigas mestras, contrapesos, dobradiças – nele permanece oculto. Oculto não significa inexistente: a impressão que Tolstói dá de levar tal e qual para a página escrita “a vida” (esta misteriosa entidade que para ser definida nos obriga a partir da página escrita) não passa de um produto da arte, isto é, de um artifício mais complexo que tantos outros. (CALVINO, 2007, p. 166, grifos do autor).

Em meio ao mundo obscuro das relações, o romance *Anna Kariênina* se estabelece como um campo narrativo em que, aos poucos, o mundo das personagens vai se revelando. A narrativa é desencadeada pela história da traição de Stiepan, no entanto, o que interessa não é a traição em si, mas o modo como ela é vista e julgada pelas personagens que fazem parte das ações. Primeiro, acompanhamos o desespero de uma mulher traída e desiludida da vida e, por outro lado, um marido buscando reconciliação para manter o *status* no seu meio social. Para tanto, a personagem age de forma dissimulada, algo constante em sua vida, conforme é revelado pelo narrador.

Stiepan Arcádich era um homem sincero *consigo mesmo*. Não conseguia enganar-se e persuadir-se de que estava arrependido de sua conduta. Não conseguia, agora, arrepender-se por ele, um homem de trinta e quatro anos, bonito e namorador, não estar enamorado da esposa, mãe de cinco crianças vivas e duas já mortas, e apenas um ano mais jovem do que ele. *Arrependia-se de não ter sabido dissimular melhor diante da esposa*. (TOLSTÓI, 2013, p. 19, grifos nosso).

Nesse trecho da narrativa, é apresentado um pouco do perfil da personagem Stiepan, um tipo de personalidade que o narrador deixa bem claro: *era um homem sincero consigo mesmo*, portanto, para os outros poderia ser diferente. As impressões do leitor sobre Stiepan Arcádich estão sedimentadas no ponto de vista do narrador. O narrador não conta apenas os fatos da exterioridade da personagem, mas tenta aproximar fatos que só podem ser vistos na interioridade dela, por isso denuncia o arrependimento por não ter sabido *dissimular melhor diante da esposa*. Além desses detalhes, podemos apreender outros também importantes para avaliação do perfil da personagem. Primeiro, o narrador apresenta um homem que preza por sinceridade, mas não consegue se convencer de que realmente havia cometido um erro. Por conseguinte, para Arcádich, seu erro poderia ser justificado por ainda ser um jovem bonito e namorador cuja esposa já não lhe era tão atraente. Para finalizar, o arrependimento maior era não ter conseguido dissimular o suficiente para enganar a esposa da traição que havia cometido com a própria governanta da casa.

Por outro lado, Dária Aleksándrovna tem o perfil de uma mulher/mãe que coloca a vida dos filhos acima do sofrimento, reprimindo a vergonha da traição para manter a família unida, mesmo cheia de problemas. Isso não significa que, num primeiro momento, ela não tenha pensado na possibilidade de separar-se do marido, mas preferia procurar uma forma de castigá-lo, vingar-se de pelo menos um pouco da dor que ele havia causado. “Ainda declarava que o deixaria, mas sentia que era impossível; impossível porque não conseguia perder o hábito de considerá-lo seu marido e de amá-lo.” (TOLSTÓI, 2013, p. 25). Além disso, sabia que não tinha a mesma beleza de quando jovem, pois a vida tinha-lhe sido cruel durante os longos nove anos de casada e o que restava era tentar ameaçá-lo, porque se sentia incapaz de cuidar dos cinco filhos longe de sua casa. Contudo, procurava de todo modo causar medo no marido, mesmo sentindo “que era impossível ir embora; mas, enganando a si mesma, recolhia suas coisas e simulava que ia partir.” (Ibidem.).

Em meio ao processo conturbado na vida do casal, surge a notícia de que Anna Kariênina, irmã de Stiepan Arcádich, viria para Moscou tentar ajudar o irmão a reconciliar o casamento. Para Stiepan, essa seria uma ajuda muito válida, pois sabia que Dária Aleksándrovna tinha um grande respeito pela cunhada e com a ajuda, logo tudo estaria resolvido. Através deste anúncio, que está no quarto capítulo da primeira parte do romance, o leitor começa a perceber as primeiras relações estabelecidas entre as personagens, embora o encontro dos dois irmãos aconteça somente no décimo oitavo capítulo da primeira parte do livro. Enquanto isso, Tolstói traz para cena o restante das personagens que farão parte das ações no romance, tendo como panorama, o conflito conjugal da família dos Oblónski, o motivador da reunião das demais personagens no livro.

Na tramitação do caso de Stiepan e Dária, surge Liévin, uma das personagens de grande importância ao longo de toda narrativa. Liévin era um amigo de Stiepan desde a época de estudantes universitários e viera a Moscou encontrar-se, para pedir ajuda sobre um assunto muito importante: pedir a mão de Kitty em casamento, que, por sinal, era a cunhada mais nova de Stiepan. Tudo começa a ganhar novos rumos no romance, as famílias distintas mencionadas no início, começam a se encontrar e as personagens começam a desenvolver seus papéis na narrativa. O epicentro das ações é Moscou. É nessa cidade que todas as personagens se encontram, se conhecem e se juntam para resolver um único problema: o casamento.

Mesmo sendo grandes amigos, Liévin não se sentia confortável em discutir tal assunto com Stiepan: “Quando Oblónski perguntou a Liévin por que viera a Moscou, Liévin ruborizou-se e irritou-se consigo mesmo por ter se ruborizado, pois não podia responder “vim pedir sua cunhada em casamento”, embora tivesse vindo exatamente por isso.” (TOLSTÓI, 2013, p.36). A inquietação de Liévin se justificava por não conseguir dominar suas emoções com relação ao que pretendia com Kitty. Além disso, não era um homem muito sociável e, por qualquer coisa, mudava de humor. O pedido de casamento era a coisa mais certa que ele tinha em mente, porém, não se achava digno de fazer tal pedido.

Mas Liévin estava apaixonado e por isso lhe parecia que Kitty era de tamanha perfeição em todos os aspectos que havia de estar forçosamente acima de tudo o que existia na Terra e que ele, por sua vez, era uma criatura tão baixa e terrena que nem se poderia conceber que os outros e a própria Kitty o julgassem digno dela. (Ibidem, p. 37)

Esse era o dilema enfrentado por Liévin: sabia do sentimento por Kitty, mas julgava-se incapaz de conquistar o coração da moça por se achar um homem desprovido de beleza e sem notoriedade na sociedade. Sendo um homem do campo, aparentemente não demonstrava ter nenhum envolvimento com os assuntos da alta sociedade moscovita. Mesmo não tendo grande envolvimento com os assuntos da cidade, como o amigo Stiepan, renomado funcionário do governo, Liévin era um homem de grandes ideias e conhecimento sobre vários assuntos. O que ele não gostava era da vida mesquinha e burocrática das pessoas na cidade. No mais, mostrava-se um homem habilidoso com as palavras. Com isso, ganha papel de destaque na narrativa.

Liévin é uma personagem bastante enigmática. É um ser de personalidade inconstante, ora está bem com as pessoas e consigo mesmo, ora se sente entediado com tudo. É por meio da dualidade em sua personalidade que ele desenvolve um grande papel na narrativa. A inconstância da personagem notifica algo bastante importante para as discussões desenvolvidas no romance moderno que é o homem permeado de indagações, que não consegue entender a si mesmo e muito menos o mundo à sua volta. Na esteira desse pensamento, Cortázar (2013, p. 66, grifos do autor), no livro *Valise de Cronópio* defende:

Creio poder afirmar que, à margem de suas imensas diferenças locais e pessoais, o romance do século XIX é uma resposta multifacetada à pergunta de *como* é o homem, uma gigantesca teoria do caráter e sua projeção na sociedade. O romance antigo ensina-nos que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; romance de hoje perguntar-se-á seu *porquê* e seu *para quê*.

Em meio ao cenário de incertezas de Liévin, em perceber tamanha disparidade entre si e seu grande amor, surge a oportunidade de Stiepan contar o que estava acontecendo com o seu casamento. Mais uma vez surge a dualidade entre os assuntos, um que vem para pedir ajuda para começar um relacionamento e o outro que precisa de ajuda, porém neste segundo caso, para salvar seu casamento. Mas como já descrito anteriormente, Liévin era um homem versátil em vários assuntos, logo se dispôs a dialogar com o amigo

sobre o problema. Para ele só existia dois tipos de mulheres: as que levavam uma vida digna na sociedade e as decaídas, consideradas como répteis. Para Stiepan, no entanto, não era bem assim. Isso porque, naquele momento, vivia num grande dilema - viver com uma mulher que exigia apenas o seu amor, a amante, e com a outra que tinha sacrificado tudo, inclusive dando-lhe filhos, e que nada exigia. Eis o drama vivenciado por Stiepan, que também buscava um conselho amigo para ajudá-lo a resolver o dilema. Ao ouvir toda história Liévin apresenta a seguinte opinião.

- Se quer minha profissão de fé no tocante a isso, direi a você que não acredito que haja drama algum. Eis o motivo. Para mim, o amor... os dois amores que você há de lembrar, Platão distingue no seu *Banquete*, os dois amores servem como pedra de toque para as pessoas. Um amor, só certas pessoas compreendem; o outro, as demais. E aquelas que só compreendem o amor não platônico não têm motivo para falar em drama. Nesse amor, não pode haver drama algum. "Agradeço imensamente pelo prazer, com os meus respeitos", e todo drama não passa disso. No caso do amor platônico, não pode haver drama porque, nesse amor tudo é claro e puro, porque... (TOLSTÓI, 2013, p. 55. Grifos do autor).

O discurso de Liévin foi bastante explicativo sobre o amor, mas no final da explicação não conseguiu concluir a ideia, pois lembra-se do dilema interior em que vive chegando à seguinte conclusão: "Pensando bem, talvez você tenha razão. É muito provável... Mas não sei, decididamente, eu não sei." (Idem.). Nesse momento, Stiepan tem uma leve vantagem, ao perceber que o amigo também não tinha total segurança naquilo que defendia, e logo o contra-ataca:

(...) você é um homem muito íntegro. É a sua qualidade e o seu defeito. (...) Quer também que a atividade de um homem sempre tenha um fim, que o amor e a vida em família sejam sempre uma coisa só. E isso não acontece. Toda a diversidade, todo o encanto, toda a beleza da vida é feita de sombra e de luz. (Ibidem. p. 56).

Esse excerto lança luz àquilo que pretendemos mostrar neste estudo: a relativização da verdade mostrada sob pontos de vista diferentes, um que defende que a família e o amor devem ser constantes, e o outro que busca levar uma vida alternativa, sob a égide da sombra e luz. Para Liévin, o amor era algo que precisaria ser duradouro, por isso não há nenhum drama quando realmente se ama. Georg Lukács no livro *Teoria do romance*, analisando a escrita de Tolstói, faz a seguinte descrição:

O amor que, nesse universo, toma o lugar realmente central é o amor como casamento, como união – e o facto de estar unido importa muito mais que saber quem está unido – o amor como instrumento de procriação, o casamento e a família como veículos da continuidade natural da vida. (LUKÁCS, s/d, p. 176).

Parece ser esta a ideia que permeava a vida de Liévin, o amor deveria estar estritamente ligado ao casamento e, conseqüentemente, o casamento como um instrumento para legitimar a continuidade da vida. Por outro lado, Stiepan mostra-se na via contrária de tudo isso, mesmo vivendo em um casamento cumprindo apenas parcialmente as exigências deste, até constituindo filhos, leva uma vida paralela, mostrando que o casamento parece não ser suficiente para garantir a felicidade do homem. Eis um ponto de tensão entre os dois amigos. Apesar de terem uma conversa até amistosa durante o encontro, o final dela deixou cada um calado e preso ao seu mundo de ideias, pois seus pontos de vista divergiam. Mesmo assim, Liévin não tirava da mente que o melhor seria resolver o impasse em relação à sua vida com Kitty.

Decidido do que realmente queria, Liévin procurou concluir a missão engendrada há muito tempo. Seu primeiro encontro com Kitty foi no início do inverno, numa pista de patinação, lugar onde a jovem estava patinando magistralmente. Sua beleza era encantadora, algo que perturbava ainda mais a alma de Liévin por ver a tamanha disparidade entre eles. Não bastando o complexo de inferioridade de Liévin, surgia no meio da missão outro problema: a presença do jovem galante conde Vrónski, uma figura desestabilizadora, não só para ele, mas também na vida da protagonista: Anna Kariênina.

Outro fator complicador entre Liévin e Kitty era a mãe da moça ser contra a filha escolher Liévin como futuro marido, pois para ela, havia uma disparidade muito grande entre os dois. Além disso, ele era um homem que não lhe agradava. Nesse embate, percebemos como Tolstói reconstrói, com perspicácia, a ideia dos casamentos arranjados, mas que não resistem ao tempo. O mando da família também é apresentado de modo não convencional, pois o marido parecia não ter o poder de decidir sobre o que era o melhor para a família, se mostrando contrário à ideia da esposa, de não haver necessidade de arranjar um marido para a filha. Um exemplo da decadência dessa ideia era o da própria filha mais velha, Dária Aleksándrovna, que teve um casamento arranjando, que existia apenas na aparência.

Para a mãe de Kitty, Liévin não passava de um selvagem do campo que não tinha nada a oferecer para sua filha, a não ser uma vida mesquinha no campo cuidando de bichos. Por outro lado, “Vrónski satisfazia todos os desejos da mãe. Muito rico, inteligente, fidalgo, no caminho de uma brilhante carreira militar e um homem encantador. Não se poderia desejar nada melhor.” (TOLSTÓI, 2013, p. 57). A satisfação da mãe de Kitty não estava relacionada a uma vida de felicidade conjugal, e sim nos bens que o jovem poderia dar à filha, que a família também desfrutaria. Enquanto a senhora se sentia satisfeita com a ideia de a filha ser cortejada por Vrónski, Kitty sofria com a ideia de escolher entre Liévin e o jovem galante qual seria seu futuro marido. Mesmo tentando desvencilhar-se das ideias da mãe, era impossível não sofrer as influências dela.

O período em que Liévin permaneceu em Moscou tentando resolver seu dilema com Kitty foi de dois meses. No final, a resposta da jovem foi categórica e decisiva, pois tudo na vida de Liévin dependia dela.

Kitty não esperava, de forma alguma, que a declaração de amor de Liévin produzisse nela uma impressão tão forte. Mas durou só um momento. Kitty lembrou-se de Vrónski. Ergueu para Liévin os olhos luminosos e sinceros e, vendo seu rosto desesperado, respondeu depressa:

- Não pode ser... perdoe-me... (TOLSTÓI, 2013, p. 61).

Com essa resposta, Liévin estava decidido: iria viver o resto de sua vida no campo cuidando dos afazeres e nunca mais se envolveria com mulheres.

O que é elucidado nesta interpretação, são pontos importantes que dão respaldo àquilo que pretendemos compreender ao longo deste estudo. Através das construções, tanto das personagens como do enredo, Tolstói parece esfacelar a temática do relacionamento conjugal escancarando as mazelas silenciadas naquela sociedade. O jogo de barganha nas relações amorosas, o jogo de interesse e a questão da livre escolha do casamento são colocados em xeque. Ao invés de ser o chefe da família o responsável pela escolha do pretendente para a filha, nesse caso o pai de Kitty, era ela quem deveria escolher com quem gostaria de construir seu futuro.

A questão apresentada por Tolstói não é algo novo na literatura. São evidenciadas pelo romancista algumas fissuras que aquela sociedade começava presenciar na constituição familiar. Para o pai de Kitty,

Liévin é um homem mil vezes melhor. Quanto a esse dândi de Petersburgo, eles são produzidos em série, por uma máquina, são todos uma coisa só e todos, um lixo. E, mesmo que fosse um príncipe de sangue real, a minha filha não tem nenhuma necessidade de um tipo desse! (Ibidem. p. 68).

É evidente que há uma questão de escolha feita pelo pai da moça, mas essa escolha sinaliza para uma abertura em que qualquer pessoa tem o poder de escolher com quem pretende se casar, principalmente a própria mulher. De um lado tem-se um pai que já defendia a liberdade da filha, enquanto do outro, existe uma mãe que ainda permanecia presa à tradição. A personagem central que marca essa dicotomia é a própria Anna Kariênina, uma mulher que inicia o romance com um certo posicionamento e comportamento sobre questões como o casamento, mas, ao longo da narrativa, o posicionamento conservador começa a se esfacelar, dando abertura para outros tipos de comportamento rechaçado na época.

Tolstói, ao apresentar esse tipo de comportamento vivenciado na sociedade russa de sua época, lança, através do fazer literário, olhares sobre o comportamento do homem que parece não se satisfazer com o estabelecido. No romance, a mulher tem a oportunidade de revelar suas vontades sobrepondo ao estabelecido, acirrando uma disputa direta com o homem, figura detentora de todos os mandos. Para complementar essa ideia, Figueiredo descreve: “Um importante estímulo para que isso acontecesse deve ter partido do debate, então em voga, em torno dos problemas do casamento e sobre os direitos da mulher”. (Ibidem. p. 08). Essa é uma temática abordada por Tolstói, mostrando uma luta empreendida pela mulher em busca de seus direitos, e no caso de Anna Kariênina, esta vai até às últimas consequências.

Depois de descrever sobre alguns acontecimentos das personagens do romance chegamos ao momento oportuno de discutir sobre a personagem principal, que dá nome ao romance. É através de Anna Kariênina que acontece um desfecho na vida das demais personagens e, é somente depois de todos os acontecimentos descritos ao longo desse estudo, que ela entra em cena: primeiro para resolver o problema de Stiepan e, posteriormente, o de Liévin seria resolvido. Em Anna Kariênina está a solução para alguns problemas conjugais das personagens apresentadas anteriormente, porém ela surge como um ser que vai revolucionar a sua própria história conjugal. Sua aparição no romance só acontece a partir do capítulo XVIII, mas ela é anunciada no início do romance através do desentendimento na família dos Oblónski.

Na viagem de Anna Kariênina a Moscou, também vinha a mãe de Vrónski, situação que uniria as duas personagens centrais do romance: Vrónski e Anna Kariênina. A beleza de Anna Kariênina era arrebatadora, deixando Vrónski encantado quando a encontrou. Todavia, não arriscou de imediato em fazer uma abordagem mais próxima à jovem senhora. Por ser um jovem atraente e conquistador, ficou esperando um momento adequado para a abordagem.

Um fato extraordinário, que a princípio não teria relação alguma com o encontro entre os dois, acontece tornando-se o fator que os ligaria para o resto de suas vidas. Trata-se de um terrível acidente com um ferroviário na estação que, por um descuido, caiu e foi esmagado pelo trem. Isso parece ser um fato isolado na narrativa, mas é por meio da antecipação desse elemento que Tolstói determina a união e a separação total das duas personagens protagonistas. Se este acontecimento fosse pensado à luz do pensamento da narrativa grega, teríamos uma ação determinada por alguma divindade anunciando a vitória ou a morte do herói, no entanto, esta concepção não caberia para este momento. A tragédia ocorrida com o muji que surge não como um presságio do que iria acontecer com Anna Kariênina, e sim como uma possibilidade que, ao ser alimentada e testada em situações extremas, poderia ser válida para pôr fim a um sofrimento, algo que a protagonista vai adotar para o final de sua vida angustiante.



A primeira impressão que Vrónski quis passar à Kariênina era a de que ele se importava com a vida das pessoas e, se aproveitando da tragédia, resolveu pagar à família do falecido uma boa quantia em dinheiro, como se fosse uma indenização pela morte de um pai de família. Tal ação deixou Anna Kariênina comovida e admirada com tamanha solidariedade expressada pelo jovem conde. Desse momento só ficaram as boas impressões: Vrónski impressionado com a beleza de Anna e ela impressionada com o gesto de nobreza e solidariedade do jovem. Contudo, o propósito de Anna Kariênina deveria ser cumprido: salvar o casamento do irmão e restabelecer a harmonia entre o casal.

A chegada de Anna Kariênina à casa do irmão em Moscou foi bem-sucedida. A cunhada, que outrora andava atordoada com o caso do marido, já estava mais calma e foi mais fácil para Anna intervir na situação. Aparentemente tudo ficou resolvido, mas somente nas aparências, pois Stiepan continuou levando a mesma vida de antes. A mudança mais provável foi Dária Aleksándrovna ter se acomodado com a situação e preferido continuar exercendo o papel de boa mãe de família, mesmo sacrificando sua vida ao permanecer ao lado de um homem que já não a amava.

Anna Kariênina chegou a Moscou causando grande admiração em todos que a viam e conheciam. Logo os convites para as festas começaram a surgir. E num dos encontros festivos, um deles foi decisivo para Anna Kariênina e também para as personagens Kitty, Vrónski e Liévin. A situação ocorreu na casa da condessa Nordston, mãe de Kitty e Dária Aleksándrovna. Nessa festa, uma paixão avassaladora assalta a vida de Anna e Vrónski e os unem em um relacionamento paralelo, pois Anna Kariênina já era casada, inclusive mãe de um filho.

A vida de todas as personagens ganha rumos diferentes, exceto a de Stiepan e Dária, que resolveram manter um relacionamento de aparências. Kitty, que a princípio rejeitou o amor de Liévin por causa de Vrónski, se decepciona ao perceber que o escolhido para ser seu marido estava enamorado de outra mulher. Anna Kariênina percebia uma mudança repentina em sua vida, pois sentia que não amava mais o marido cujo matrimônio deu-lhes um filho. A jovem senhora se sentia atraída pela beleza e jovialidade do conde Aleksieï Kirílovitch Vrónski. Ambos estavam loucamente apaixonados.

A reviravolta na vida das personagens aparece como algo fundamental na narrativa de Tolstói, revelando a inconstância do ser quando testado em algumas situações que parecem perenes na vida. A princípio, o casamento é apresentado pela visão de Liévin como algo imutável, sagrado e eterno. Por outro lado, em Stiepan o casamento estava condicionado à vontade do homem, e um relacionamento extraconjugal poderia ser mantido sem alterar nada na vida. Além disso, tal ruptura é estabelecida de uma vez por todas numa personagem que vem para resolver um problema conjugal, mas, no meio do caminho, sucumbe ao mesmo problema, tornando-o a peça central que subverte aquela ordem estabelecida.

A questão da traição foi matéria muito debatida pelos escritores românticos do início do século XIX, por exemplo, Flaubert, com o romance *Madame Bovary*, que discute questões semelhantes às abordadas por Tolstói. Então, podemos perguntar: o que há de novo na abordagem de Tolstói? A temática não é inovadora, mas na forma como o escritor russo conta sua história, é possível perceber algo que o diferencia de Flaubert.

Na composição, ou seja, nos elementos de que os escritores românticos se valem para compor as obras, todos estão à procura de dizer/representar algo sobre determinado assunto, e o assunto em pauta é a convivência conjugal. Mas podem surgir outras perguntas: de que lugar deve-se falar desse assunto? Quais pontos de vista? Para uma resposta mais categórica, faz-se necessário recorrer a uma definição dada por Bakhtin sobre o gênero romanesco. “O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é *o homem que fala a sua palavra*”. (BAKHTIN, 2014, p. 135, grifos do autor). Essa é uma questão *sine qua non* que os escritores perceberam e procuraram utilizar. Logo, a matéria

central do romance é o homem em sua vida pulsante, como complementa Cortázar (2013, p. 67, grifos do autor): “Digo, então, que a presença inequívoca do romance em nosso tempo, se deve ao fato de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver”.

Tolstói, entendendo que é a vida pulsante do homem que se torna matéria prima do romance, é o *homem que fala a sua palavra*, assim o escritor toma este homem e torna-o responsável por construir a sua narrativa. Porém, a palavra do homem na narrativa de Tolstói está sob diversos ângulos, ou seja, não está apenas sob o ponto de vista de uma pessoa, mas de várias, por isso ele se torna diferente dos demais. Enquanto Flaubert conta o problema da traição conjugal do ponto de vista restrito do olhar feminino, Tolstói enfoca essa mesma discussão, porém distribuída em personagens com posicionamentos e pensamentos diferentes sobre o assunto. Assim, a verdade torna-se relativizada, cada um conta o que sabe conforme lhe convém. Usando ainda as palavras de Bakhtin (2014, p. 367), compreendemos que “do mesmo modo que uma pessoa não coincide totalmente com a situação real, também o mundo não coincide totalmente com o discurso sobre ele.” Esse é o paradigma mostrado por Tolstói. Mesmo que o homem fale *a sua verdade*, ela correrá o risco de não ser coletiva, ou ainda, pode ser mudada com o passar do tempo, algo experimentado por Anna Kariênina.

A vida de Anna Kariênina parecia estar em linearidade: era casada com um homem com uma alta função no governo, fazia parte da nobreza de São Petersburgo, tinha um filho saudável e podia gozar de todas as regalias oferecidas pela nobreza. No entanto, a reviravolta em sua vida é algo característico do ser humano em suas complexidades e, nesse caso, o romancista soube explorá-las de forma muito bem arregimentada. Primeiro Kariênina tem como missão salvar um casamento, mas é surpreendida pela mesma situação que fora resolver, ou melhor, consegue salvar o casamento do outro, mas ao mesmo tempo o seu se perde.

Entretanto, a perda de Kariênina revela algo mais profundo, justamente porque ela resolve levar a cabo todas as consequências vindas, não se conformando com o sistema estabelecido, que regia aquela sociedade. Ao longo do romance, o narrador dá ao leitor pistas categóricas sobre relações paralelas entre integrantes da alta sociedade, mas tudo deveria permanecer escondido, as aparências deveriam ser mantidas. O caso de Stiepan e Dária exemplifica bem essa questão. Tolstói, com Anna Kariênina, desmascara aquela sociedade hipócrita, colocando uma mulher da alta sociedade como protagonista para quebrar tais paradigmas.

Ao assumir o relacionamento com Vrónski, Anna Kariênina teve a oportunidade de manter as coisas como eram antes, inclusive seu casamento, pois como o próprio marido sugeriu, os dois poderiam permanecer casados mesmo ela sendo a amante de Vrónski. Todavia, nada disso adiantava, pois ela precisava viver a sua vida, independente do que as outras pessoas pensassem. O dilema e o problema eram dela, portanto, deveria lutar para defender o amor por Vrónski. Para tanto, precisou abrir mão das regalias, das relações que mantinha com a alta sociedade de São Petersburgo e, como se não bastasse, teve que abandonar o seu próprio filho para viver ao lado do amante. Kariênina enfrentou duras penas por ter feito essa escolha, por outro lado, tinha a plena certeza de que havia feito a coisa certa, pois queria viver a plenitude de seu novo amor ao lado de alguém que a amasse.

Contudo, a relação de Anna Kariênina com Vrónski não foi só de eternas maravilhas. A felicidade e a infelicidade rondam todas as famílias, como é lembrado no início do romance. Dessa relação, o casal ainda teve uma filha, algo que trazia grande desconforto para o casal, pois Anna ainda não era divorciada do primeiro marido, logo, a menina não poderia ser registrada com o nome do verdadeiro pai e, conseqüentemente, não poderia ser herdeira dos bens de Vrónski. Por outro lado, Anna Kariênina também não alimentava um verdadeiro amor materno pela criança, afinal, ela se sentia culpada por toda aquela situação, pois sabia ser

ela a causadora das adversidades que o casal começava a enfrentar. Para Kariênina, a vida começava a não ter sentido. Apesar de sentir um grande amor por Vrónski, percebia que a felicidade entre eles começava se desgastar. “A vida nos leva para direções diferentes, eu faço a infelicidade dele e ele, a minha, e é impossível modificar tanto a mim como a ele.” (TOLSTÓI, 2013, p. 746).

A situação de Anna Kariênina se apresentava irreversível, pois não conseguia fazer com que Aleksiei Aleksándrovitch assinasse o divórcio para casar-se com Vrónski, e também todas as relações com o filho haviam sido cortadas. Além disso, sofria com o olhar reprovador e discriminatório da sociedade por levar uma vida daquele jeito. Sentia-se angustiada por julgar que o amor de Vrónski por ela começava a esfriar, motivo de várias brigas entre o casal. Diante de tantos vitupérios, tudo parecia não fazer mais sentido, inclusive a própria vida, pois tinha em mente que tudo que fizera não valia mais a pena, doravante o que a movia era apenas o sentimento de angústia.

A angústia é algo revelador no ser humano, é por meio dela que o homem pode adquirir a consciência de quem ele é. E, partindo dessa ideia, Benedito Nunes (1976, p. 95) escreve:

*A angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria. Vivemos, afinal, num mundo puramente humano, onde a consciência é a única realidade transcendente.*

Por meio dessa tomada de consciência, Anna Kariênina procura um jeito para pôr um fim no seu dilema. Vendo a impossibilidade de viver uma felicidade ao lado de alguém por quem ela sacrificou tudo, a protagonista lembra-se do episódio de seu primeiro encontro com Vrónski.

*E de repente, ao lembrar o homem que fora esmagado pelo trem no dia do seu primeiro encontro com Vrónski, Anna compreendeu o que tinha que fazer. Com passos ligeiros e ágeis, desceu os degraus que levavam do reservatório de água até os trilhos, parou junto ao trem que passava, diante dela. Olhou para baixo dos vagões, para os parafusos, as correntes, as altas rodas de ferro do primeiro vagão, que rodavam lentamente e, só com os olhos, tentou calcular o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e o instante exato que esse ponto estaria na sua frente. (TOLSTÓI, 2013, p. 750).*

Esse momento no final da vida de Anna, faz uma conexão direta com o que foi descrito anteriormente. A decisão dela foi tomada de forma consciente, como uma tentativa de vingança pela suposta falta de amor que vinha observando da parte de Vrónski. Portanto, a tragédia anunciada na primeira parte do romance, ressurgue como uma possibilidade para Anna Kariênina pôr fim em seu sofrimento e, também, fazer com que Vrónski sofresse pelo suposto abandono, tirando a possibilidade de ele pagar com dinheiro, assim como fez à família do mujique, todo o amor que ela havia dedicado a ele durante sua vida juntos.

A forma trágica de pôr fim à vida veio também de algumas leituras que Anna Kariênina havia feito ainda na adolescência. Naquele momento final, todas as suas dúvidas eram esclarecidas e apagadas ao mesmo tempo “e a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre”. (Ibidem, p. 751).

O que Tolstói procurou estabelecer em sua obra foi um jogo de paralelismos, ou seja, a obra tem como estrutura o contraste: o adultério e o legítimo, a vida campestre e a da cidade, a alta sociedade e a vida dos

mujiques, e assim por diante. Mas o que serviu como base para este estudo foi perceber as relações conjugais em suas complexidades, a inconstância do ser humano e os seus posicionamentos em relação a esse assunto. Tolstói, ao escrever sobre essa temática, trabalhou com o conceito de verdade com base em pontos de vistas diferentes, ou seja, cada personagem foi construída para representar aquilo que precisaria ser.

Na confusa relação conjugal dos Oblónski estava a representação da vida paralela nas relações conjugais. Na vida conturbada de Liévin vinha a representação de um ser que acreditava no amor eterno e que o casamento legitima esse amor através da procriação, e o romance termina com Liévin casado com Kitty. Ainda temos a reviravolta na vida de Anna Kariênina, uma personagem que subverte todos os conceitos e paradigmas de verdade e luta contra toda uma ideologia social que estruturava o mundo em sua época. Portanto, a verdade, a felicidade e a infelicidade, expressas através dessas famílias, surgem como pontos de vistas ou possibilidades de serem alcançadas ou não. Assim, “todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” e cada homem *é o homem que fala a sua palavra*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et alli] 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 1ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2007

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de David Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d

MOTTA, Sergio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976

TOLSTÓI, Lievi. *Anna Kariênina*. Tradução e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013

## SILÊNCIO E VIAGEM: O HOMEM À PROCURA DE SI MESMO

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ediliane Gonçalves SEDUC (Secretaria de Estado de Educação – EE 14 de Fevereiro, Pontes e Lacerda - MT)

O conto “A viagem de dez léguas”, de José J. Veiga (2010) narra a história de um garoto que, logo após perder a mãe, é levado pelo pai para casa dos padrinhos. Lá ele terá uma nova vida, porém há muito silêncio envolvendo a relação entre pai e filho. Os sentimentos são expressos de forma muito acanhada e marcam a travessia vital de um menino exposto ao amadurecimento.

José J. Veiga nasceu em Corumbá de Goiás, em 1915, e iniciou na literatura aos 45 anos. Sua primeira obra é *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), coletânea de contos permeada pelo elemento maravilhoso, no qual o imaginário ganha amplitude por meio de uma escrita aguda e criteriosa, que traz como destaques a crítica político-social e o mergulho na alma humana. Ao falar sobre sua própria escrita, Veiga salienta o seguinte:

Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não *acabam* no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor (VEIGA, 1996, p. 2, grifo do autor).

Com essa escrita questionadora e reflexiva, o autor toca sensivelmente seu leitor e aponta para a literatura contemporânea, bem como, para o homem do qual se ocupa. Há um jogo que apenas insinua situações ao leitor ou desperta-lhe sensações com seus livros indagativos. A incompletude do homem atual está presente na literatura veiguiana, desacomoda o leitor, lança-o na viagem para despertar aquele que busca a si mesmo por meio do passeio intelectual que a literatura propõe.

A obra de Veiga se voltou, muitas vezes, para a luta contra o autoritarismo e a repressão do governo sobre o cidadão, porém, no conto destacado e em outros que constituem a obra *A estranha máquina extraviada* (2010), a dimensão humana é que ganha volume na literatura. O fantástico, o maravilhoso e o mundo imaginário impregnam as histórias. Veiga tem sido estudado nesses aspectos e também nas questões políticas. Embora não desprezemos nenhuma vertente, queremos pontuar o homem constituído na escrita literária de José J. Veiga: sentimentos represados e reprimidos, a revolta e a inconstância do ser muito mais sentida/sugerida do que expressa. O homem ficcional transparece relativa tranquilidade, enquanto em seu interior há uma efervescência de sentimentos não manifestos, como se houvesse um imutável destino esmagando/impelindo o homem a cumpri-lo.

No conto em estudo, “A viagem de dez léguas”, o narrador onisciente começa informando a necessidade do pai e do filho acordarem cedo, pois a viagem requeria muito tempo. “Sabendo que não seria fácil tirar o menino da cama, o pai teve que empregar o velho truque de puxar o cobertor” (VEIGA, 2010, p. 28). Mesmo a contragosto, o pai usa dessa artimanha para que o filho saia da cama e se prepare para a viagem a cavalo.

Uma légua corresponde a pouco mais de 4 km. As dez léguas têm equivalência no percurso diário de um cavalo que é de 32 a 50 km dependendo do animal e das condições do terreno. Embora pareça cansativo o percurso, o leitor é informado logo no início do conto de que o pai “havia tomado a decisão de não maltratar o menino naquele dia” (VEIGA, 2010, p. 28). O local onde vivem e para onde vão não são nominados, mas o

leitor percebe que é o percurso de uma fazenda a outra em um amanhecer frio, por isso foi difícil abandonar o conforto do “colchão de palha” que garantia o aconchego da família. Ainda mais, a citação acima sugere maus-tratos na relação entre pai e filho.

Uma vela iluminava o escuro da madrugada onde ambos monologavam espaçadamente, só o necessário para encaminhar a viagem. Entre eles um sentimento velado se impunha em cada palavra emitida ou na ausência desta. O pai aconselhou o menino a se lavar na bica, era saudável. Contudo, o garoto “pensou na possibilidade de apanhar uma pneumonia e morrer depressa, naquele dia mesmo; podia ser uma boa lição” (VEIGA, 2010, p. 29). O silêncio embala as ações da personagem-menino e apresenta pela primeira vez no conto a ideia de morte que é reforçada ainda pelo pensamento de que seria bom morrer quando quisesse. Esse pensamento permite inferir que há coisas não resolvidas entre eles: por que a morte seria uma boa lição para o pai, uma vez que esta “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 621)? A morte sugere, também, rito de passagem e mudança para que haja o *continuum* da vida. Para o menino que perdeu a mãe e será afastado do pai para crescer com os padrinhos, pode metaforizar um novo tempo inaugurado em sua vida. É o rio no qual não se banha novamente.

Ao retornar da bica o garoto vê o pai “pelejando” para acender o fogo e reclamando da qualidade da lenha. “O menino lembrou-se da mãe acendendo o fogo sem xingar nem reclamar” (VEIGA, 2010, p. 29). Com essa terna lembrança decide, então, ele mesmo acender o fogo. O pai gosta da ideia e recomenda que ele coloque água para ferver e moa o café enquanto ele se ocupa em pegar e preparar os cavalos para a viagem.

O cavalo simbolicamente é aquele que pode conduzir tanto a morte quanto a vida. “Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular fonte de paz ou de conflito” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 203). No conto, o animal transporta pai e filho para um novo momento da história deles: para o garoto a mudança é total. Nova vida em outro espaço e com outras pessoas, mas o cavalo que o trouxe permanece com ele, talvez uma alusão a um possível retorno. Fica evidente a constância da premissa assegurada no excerto: paz e conflito dialeticamente permeando a vida das personagens.

Ainda sob essa perspectiva, “O cavalo passa com igual desenvoltura da noite ao dia, da morte à vida, da paixão à ação” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 211). A versatilidade do cavalo faz referência ao pai que volta ao lugar de origem; o ambiente em que vive é o mesmo, embora a morte já tivesse subtraído a presença da esposa e ele mesmo tivesse entregado o filho a uma morte simbólica, deixando-o aos cuidados de outra família. Assim, o homem e sua montaria fazem juntos todas as passagens pelo tempo e condição que constituem a vida.

Quando o pai volta para tomar o café feito pelo filho, em silêncio, no seu íntimo, considera consigo mesmo:

não poderiam os dois ir tocando a vida sozinhos, o menino cozinhando e ele cuidando de ganhar o sustento? Não estaria ele querendo se ver livre do filho, a pretexto de resolver dificuldades mais temidas do que sentidas? Esse pensamento o entristeceu, ele realmente não sabia o que fazer (VEIGA, 2010, p. 30).

Quais seriam as dificuldades enfrentadas pelo pai? Havia algum motivo não revelado para que ele desejasse se livrar do menino? Por que as poucas palavras são permeadas por amplo silêncio? Esses questionamentos serão o fio condutor da investigação que propomos para esse capítulo. Entendemos que o silêncio reflexivo das personagens desencadeia indagações e proposições constantes que não são

verbalizadas, porém conduzem o leitor a um conhecimento vertical do homem presente na ficção, análogo a si mesmo.

Absorvido por tais pensamentos, o pai pergunta ao filho: “- Você quer ir mesmo?” (VEIGA, 2010, p. 30) e em resposta recebe outra pergunta: “- O senhor não já combinou?” (*Idem*). Este curto diálogo não chega a configurar pergunta e resposta, mas sugere que ambas as personagens se esquivam dos sentimentos que as envolvem, não interferem em um acordo que já parecia definitivamente traçado, bastava a eles apenas cumprir.

As próximas tentativas de conversa esbarraram no silêncio profundo enquanto tomavam café, pois submetiam-se calados à angústia de uma decisão dolorosa para os dois. O silêncio enleado às palavras não ditas e aos sentimentos não expressos, vão cercar o conto de José J. Veiga e mostrar a imensidão humana não expressa, mas guardada no intimismo dos sentimentos que faz o homem ficcional, além da horizontalidade visível na escrita.

“O silêncio é o prelúdio de abertura à revelação”, ele abre passagem, ato inicial para uma descoberta maior, é diferente de não haver palavras. “Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 834). Na narrativa de José J. Veiga, o silêncio que envolve pai e filho traz uma imensa carga interior, abarca o grande acontecimento que é a nova vida do garoto, também, como podemos perceber pelos indícios narrativos, os dois se habituaram a apenas sentir e não falar, se resignando de suas vontades. Ambos demonstram vontade de permanecer juntos, se ajudando, queriam voltar atrás da decisão sentenciada anteriormente, mas curvaram-se resilientes ao silêncio significativo e, nesse momento, aprisionador das personagens.

Para Michel Onfray (2009), o centro da viagem tem como referência o próprio eu. “É certo que não evitamos nossa própria companhia – para alguns, a pior. O que a alma embarca na partida reaparece na chegada, multiplicado: dores e feridas, tédios e tormentos, pesares e infelicidades, tristezas e melancolias se amplificam na viagem” (p. 78). Conforme a premissa de Onfray e, considerando o conto em estudo, pensamos que há sim a potencialização dessa tristeza e outros sentimentos para os dois viajantes, que vagam em direção a si mesmos. Ainda que o menino e o pai estivessem buscando se afastar do sofrimento deixado pela ausência da mãe/esposa, o sentimento não se vincula a um lugar, está dentro do homem. A expectativa de uma nova vida para o garoto distante de todo afeto pessoal e espacial que conhecia até então, pode ampliar a dor pela ausência definitiva da mãe e a distância, que parece ser por um longo tempo, do pai.

Arrumada uma pequena provisão de biscoito e farofa de carne seca, a viagem seguiu, cada um em sua montaria. No entanto, “quando desciam a ladeira perto da ponte o menino lembrou-se da caixinha de lápis de cor que ficara na gaveta da varanda. Não convinha pedir ao pai para voltarem, ele podia ralar” (VEIGA, 2010, p. 31). Nesse momento único em que cores são mencionadas na vida do menino, a impossibilidade se torna tão grande que não é verbalizada, não passa de um pensamento frustrado antes de ser expresso.

De acordo com Bachelard, “o armário e suas prateleiras, a escrivaninha e as suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” (BACHELARD, 1978, p. 248). São “objetos-sujeitos” guardados, que falam da vida íntima que envolve psicologicamente o homem. O espaço interior do móvel que guarda o lápis de cor do menino sugere o espaço de intimidade e de alegria expresso pelas cores. É a intimidade protegida e agora esquecida por causa da viagem.

Em todo conto, essa é a única menção a cor, mas os lápis coloridos foram abandonados em casa, o garoto se conforma, pois talvez no lugar onde passaria a viver não tivesse tempo para desenhar. A ausência de cores na narrativa sugere um tipo de vida bastante severa vivida por essa família enlutada. Embora houvesse

o lápis de cor, este permanecia na caixa, dentro de uma gaveta e agora distante do garoto. A interpretação possível é que a vida do garoto, para onde se encaminha a viagem de dez léguas, pode ser bem mais austera do que a que ele conhecia.

Na saída, o pai ergueu o filho na montaria, desceram a ladeira, passaram pela última casa do povoado e então entraram na estrada real com postes de telégrafos e ausência de morros. “A estrada real significa a via direta, a via reta. Está em oposição aos caminhos tortuosos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 403). Isso reforça a premissa de que o caminho já estava traçado e não sofreria alterações. Contudo, na chegada ao destino “a estrada começou a descer no rumo da mata que escondia o córrego [...] Em silêncio entraram no túnel da mata, e o mundo ficou escuro como se fosse chover” (VEIGA, 2010, p. 35). À medida que se aproximam do destino é preciso descer, o mundo fica escuro. A ausência de cores é enfatizada por meio dessa citação, metáfora da vida que possivelmente seria encontrada após a viagem. Uma vida em consonância com o parco discurso de Sr. Olímpio e seu filho.

A total resignação da personagem que era levada à viagem é tão profunda que o menino achou bom serem ocultos pelo escuro da madrugada: sem despedida e sem explicação. A narrativa reafirma a precariedade do diálogo existente entre os dois: “o pai tentou puxar conversa, os assuntos não rendiam, *eles não tinham o hábito de conversar*, a cada tentativa o menino respondia é sim senhor, não sei não senhor, parece – e ficava nisso” (VEIGA, 2010, p. 31, grifo nosso). Personagens plenas de conteúdo, mas incapazes de externá-los.

Gostaríamos de mencionar também, da obra em estudo, o conto “Tarde de sábado, manhã de domingo” em que o narrador-personagem Camilo, conta um encontro dele com seus amigos Josias, Dorico e Rosendo. Uma tarde de pescaria que termina com a morte de Josias, porém, diante da mãe do garoto morto a atitude é a seguinte:

Rosendo caiu no choro, Dorico caiu no choro. Eu chorei mais forte porque vi a cara de D. Ritinha adivinhando e não querendo acreditar. Como se fosse uma combinação nossa, baixamos a vara com o saco perto dela e saímos correndo, perseguidos pelo grito dela, até hoje (VEIGA, 2010, p. 109).

A comunicação silenciosa desse momento revela-se na ausência de palavras expressas, embora haja tanto a se dizer, por isso o grito de D. Ritinha ecoa “até hoje”, subjugando o homem contemporâneo imerso no silêncio e verticalizando-o dentro de si mesmo. Segundo a pesquisadora Madalena Machado (2017), “silêncio sendo igual à ausência de palavra precisa, situado entre aquilo que se vê e aquilo que se pretende, deflagra a inventividade humana na medida em que a inquietação produz seus efeitos; interrogar sobre si é o maior deles” (MACHADO, 2017, p. 155). As atitudes revelam o que a palavra não pode expressar, pois diante do acontecido não havia palavra precisa, embora a mãe estivesse adivinhando a morte do filho. A voz que ainda ecoa no homem é o marco da reflexão sobre si mesmo.

María Teresa Andruetto (2012), ao estudar literatura, considera que “o caminho que traçamos sobre a página é a viagem de um desejo: palavra conquistada e, ao mesmo tempo mão estendida, súplica, convite, perda brutal da palavra. [...] toda escrita é uma migração” (ANDRUETTO, 2012, p. 17). Então, a escrita é perda e viagem também, a palavra não passa de um desejo e o diálogo perde-se no silêncio do homem ensimesmado. A escrita literária fala do homem real que a constitui ao reelaborar, por meio do artista, as inquietações humanas.



Na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito *pequenos mundos* que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permite que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. (ECO, 1994, p. 91, grifos do autor).

Pensando assim, a premissa firmada no excerto acima, destaca que o princípio da confiança é tão importante quanto a verdade, pois os “pequenos mundos” oferecidos pela ficção têm a sua verdade indiscutível. Ao adentrar à ficção, comparada a um bosque, o leitor aceita a proposta firmada na literatura e torna-se habitante do mundo recriado por ela.

A falta de hábito de conversar reforça a ideia de que entre eles há o grande silêncio que constitui o homem e torna vazia sua existência. “Assim como a linguagem tem vocação pelo silêncio, a literatura sendo prioritariamente vida, busca cercar-se daquele para melhor dizer o entrecruzar de sentido e não sentido a que o leitor precisa estar atento” (MACHADO, 2017, p. 130). A vida que pulsa na literatura dá lugar ao silêncio para um sujeito sufocado por palavras e que encontra na ausência destas, a expressão de sua angústia e de seu inconformismo com a vida, também com as circunstâncias sempre passageiras e fugidias.

A distância a percorrer era longa, toda tentativa de distração torna-se frustrada. No clarear do dia, a viagem torna-se quente e incômoda com mosquitinhos zumbindo em volta do rosto. “O calor ia aumentando, o sol já queimava o pescoço e uma perna do menino, o suor que se formava do lado de dentro fazia uma gosma no couro velho da sela, ele sentiu o visgo correndo até o pé, incomodando sem remédio” (VEIGA, 2010, p. 33). A incômoda travessia de uma localidade a outra, aponta para a viagem como transformação do destino de um garoto que se submetia calado, não por falta de vontade de falar, mas por não conseguir verbalizar o que sentia. De repente, Sr. Olímpio faz uma longa fala meio informando, meio aconselhando o filho.

- Daquele morro chanfrado em diante é terra de seu padrinho – disse o pai apontando. [...] – É a mania de comprar terra sem necessidade – continuou o pai. – Herdou isso do velho Deodato. Em vez de melhorar o que já tem, agarra a comprar mais. Morre deixa tudo, pra quem não sei. Mas é um bom homem, tem me ajudado bastante. [...] Ele e a comadre Mercedes gostam muito de você. Se você se der bem com eles, e tiver embocadura, pode chegar a ser um grande fazendeiro. (VEIGA, 2010, p. 33).

O excerto acima é significativo para entender toda a trama que cerca essa silenciosa viagem. A narrativa sugere que o casal de padrinhos não tem herdeiros e que possivelmente, se o garoto “tiver embocadura” como diz o pai, pode ser o herdeiro da propriedade.

Ainda assim, o pai insiste em alguma conversa, mesmo sem ter esse hábito, como destacamos anteriormente. Fala para o filho sobre um boi que teve, sobre o Bom-Tempinho onde outrora moravam e de onde havia pouca lembrança. O pai fala sobre o garoto amansar poldros e ele lembra da mãe, tão cheia de cuidados com ele. Quando a estrada começa a descer, o menino indaga ao pai: “- Pai... vou ficar aqui até crescer? – Deus quem sabe. Por enquanto você vai é experimentar” (VEIGA, 2010, p. 35). Esse tímido diálogo sugere, no garoto, o grande desejo de não se afastar do pai, de viver perto das lembranças da mãe. Contudo, parece que há uma força maior na narrativa que guarda os sentimentos no escondido do ser.

Gostaríamos de mencionar Tubi que é protagonista do conto, “Na estrada do Amanhece”, que compõe a obra *A estranha máquina extraviada* (2010). Embora não seja narrador-personagem, todo o conto é narrado pela ótica do menino. Os acontecimentos na fazenda, o tiro acidental que o pai levou, disparado por Seu Belarmino, a morte do amigo Guinácio que brincava com Tubi no rio e morreu afogado, a notícia da

misteriosa morte de Seu Belarmino e tantas outras coisas rondando a existência do menino. Diante de cada evento observamos o homem reflexivo, desejoso de respostas, mas limitado pela palavra que insiste em silenciar, como no trecho a seguir:

Na volta para o Amanhece, Tubi ia preocupado com uma pergunta que tencionava fazer ao pai mas não achava jeito. Por várias vezes esteve a ponto de abrir a boca, mas se conteve receando que a voz não saísse no tom certo. Era preciso muita cautela para não revelar o motivo da pergunta, imagina se o pai desconfiasse da cisma dele (VEIGA, 2010, p. 138).

Tubi faz muitas conjecturas, porém as silencia para não esbarrar na autoridade do pai, mesmo que dentro dele muitas perguntas sejam remoídas e não expressas. Contudo, “a palavra ainda não pronunciada se faz quase palpável aos personagens. Deserto interior ou outras terras a alcançar, são sinônimas da iluminação, concessão da palavra ao silêncio” (MACHADO, 2017, p. 120). É possível quase tocar a palavra, mas, também nesse conto, vemos o predomínio de seres silenciados e determinados a viver no espaço da estrada, o encontro com a vida e a morte, metaforizando apenas o início e o fim de uma mesma travessia.

Retomando a viagem do Sr. Olímpio e seu filho, constatamos que no silêncio escuro da mata

o menino ficou tão deprimido que teve vontade de pedir ao pai para não deixá-lo, para dizer aos padrinhos que estavam apenas passeando; ele prometia fazer tudo para ajudar o pai na sua vida de viúvo, até cozinhava para os dois, e não se incomodava mais de ficar sozinho à noite quando o pai quisesse conversar ou jogar em casa de amigos. Mas já estava tudo combinado, o pai não ia voltar atrás (VEIGA, 2010, p. 35).

Tão profunda a reflexão que o menino traz por meio do narrador, imenso era o desejo de ter o afeto do pai e também de poder demonstrar o que sente. Nesse momento, o leitor é informado sobre a viuvez do pai e a aparente convivência distanciada entre pai e filho. O diálogo não habitual na família é a barreira silenciosa que sufoca o homem da ficção, deixando-o nas profundezas do imaginário e perdido em meio a solidão de sua existência. A verticalização do sentimento cogita possibilidades que a palavra não expressa. Existe um fatídico “mas” que não deixa oportunidade para mudança: como o destino do herói trágico não pode ser mudado. Há uma existência dolorosa nas personagens que estão a caminho, a vontade de externar a dor transforma tudo em projeção. O sufocar da palavra forja o silêncio e abafa o hábito de conversar.

Antes que o dia terminasse pai e filho chegaram ao destino: “D. Mercedes veio recebê-los com muita festa, [...] abraçou o afilhado, espantou-se de vê-lo tão crescido. – É a cara da mãe” (VEIGA, 2010, p. 35/36). O padrinho não estava em casa, segundo a madrinha não tardava a chegar. Os abraços recebidos pelo garoto na chegada rompem, em certa medida, a dureza da perda da mãe e a barreira da demonstração afetiva vivida pelo pai e pelo garoto. Acomodaram-se na varanda, porém o pai pediu que só o cavalo do menino fosse desarreado, indicativo de que pretendia seguir de volta rapidamente.

Enquanto os adultos conversavam,

O menino deitou-se na rede e dormiu. Quando o dono da casa chegou o pai quis acordar o menino para tomar a bênção, os padrinhos não deixaram, ele devia estar cansado da viagem. Nova tentativa foi feita para que o pai pelo menos pernoitasse, mas a resistência foi decidida (VEIGA, 2010, p. 36).

O cansaço da viagem e a emoção vivenciada pelo garoto encontraram repouso no sono que a rede embalou. Já com o dono da casa presente, o pai do menino falou da impossibilidade de pernoitar na casa dos compadres devido ao trabalho. O pai não quis nem esperar a janta. Apesar do apelo da família anfitriã,

era melhor sair enquanto o filho dormia. Evita o arrependimento, não enfrenta a despedida com o filho, pois teme ceder. O sono do menino na rede também simboliza a morte ao passado para renascer em uma nova realidade, pois

parece haver mesmo uma ligação essencial, que faz a postura interior só poder ser mantida ereta junto com a postura externa. Equivale a dizer que apenas no tensionamento de sua postura corporal é que o homem pode ter uma postura interior, possibilidade que perde, todavia ao se encontrar deitado (BOLLNOW, 2008, p. 183).

Adormecer é assim abdicar de sua postura, submeter-se e entregar-se. Há uma renúncia simbólica por parte do garoto em relação a sua vida até ali: a saudosa presença da mãe, o sítio, os amigos que tinha lá e o pai. A personagem-menino se mostra por meio do fluxo de consciência ao leitor e manifesta interiormente afeto pelo pai e desejo de estar com ele. Contudo, ambos são levados a cumprir uma palavra dada anteriormente e, conforme citação acima, ao deitar-se na rede e adormecer, a postura externa entra em consonância com o seu interior: a nova condição de vida é aceita.

O deitar-se cansado muitas vezes é apenas um estágio anterior ao adormecer, [...] a postura deitada, a mudança entre o estado desperto e o adormecido já não pode ser compreendida como se um eu igual se mantivesse em sua essência no estar desperto e no estar adormecido [...] (BOLLNOW, 2008, p. 187).

A postura do menino pode ser indicadora também de um rito de passagem, pois, conforme Bollnow salienta acima, a essência do ser desperto e adormecido não é a mesma. Além do mais, em toda sociedade existe marcações de etapas distintas da vida humana. “Pode-se mesmo dizer que viver é se submeter a passagens sucessivas, que se iniciam com o nascimento e terminam com a morte (JUNQUEIRA, 1985, p. 176). Na sucessão dessas passagens a vida da personagem inaugura um novo tempo de aprendizado, convivência e maturidade.

O pai, mesmo de forma acanhada, se deixa tomar pelo amor ao filho, pois faz a seguinte declaração: “- Ele anda triste desde ontem e é capaz de não querer ficar. Se ele chorar muito eu amoleço. Deus sabe o que eu tenho sofrido” (VEIGA, 2010, p. 36). Na fala do pai o sentimento transborda, porém, ele não toma nenhuma atitude que possa mudar aquele quadro. Embora pai e filho desejem ficar juntos, há uma força que os silencia e os faz cumprir o destino que estava traçado.

A prerrogativa acima vem confirmar os aspectos antagônicos e esquivos do conto, apontados por Júlio Cortázar (1993), que o caracteriza como “caracol da linguagem, irmão misterioso em outra dimensão do tempo literário” (p. 149). Esse caracol conduz o leitor para o elemento incisivo e profundo existente no conto que, como a fotografia, recorta um fragmento da realidade ficcional e se aprofunda na existência humana.

A decisão do pai de não pernoitar na casa dos compadres foi acatada, embrulhos de merenda foram para o embornal enquanto o pai dizia que, se o filho desse trabalho ou ficasse malcriado, que avisassem que ele viria buscar. Antes de sair, o pai se detém naquilo que parece ser o último instante de ternura dedicado ao filho e o momento de maior lirismo dentro do conto, como observamos no seguinte trecho: “levantou-se e ficou parado ao lado da rede olhando o filho. – Tenha paciência com ele, comadre. Mas não deixe de castigar quando for preciso” (VEIGA, 2010, p. 37). O olhar do pai se despede do filho adormecido na rede tomado pelo cansaço da viagem de dez léguas, porque o sono “age de modo curativo e apaziguador sobre as pessoas. Portanto, após os esforços e preocupações do existir desperto, eles buscam pela libertação no sono” (BOLLNOW, 2008, p. 199). Estar parado e olhando o filho é a expressão de afeto que lhe resta diante

de uma escolha traçada e executada por eles. As palavras que seguem o terno olhar paterno, expressam o desejo não só de cuidado e correção, apontam também para uma existência modificada pelas circunstâncias.

D. Mercedes e o esposo contemplanzados a saída do compadre e a triste separação entre pai e filho. O acompanharam até a porteira e ao retornarem abraçados para casa, fecha-se o mundo ficcional e todo sentimento que envolvia as personagens dá lugar à vida calma da fazenda. O parágrafo final do conto aponta para a vida no campo: “as vacas de cria nova já vinham se chegando para o curral. Os bezerrinhos berravam [...]” (VEIGA, 2010, p. 37). A normalidade da vida acolhe e guarda no início da noite: a vida germina como uma semente guardada no interior da terra que vai brotar e crescer, reforçada pelo sono do menino acolhido pela rede.

É significativo os nomes que aparecem no conto: Mercedes – o nome da madrinha – e Olímpio – o nome do pai. Mercedes é um nome espanhol que corresponde a “graças/mercês” sugerindo que há características agradáveis e acolhedoras na pessoa que recebe o pequeno órfão em sua casa. Tem estima e dispensa favor a outra pessoa. Há consonância entre o nome e o significado da palavra madrinha, pois esta é uma substituta da mãe, caso essa venha a faltar.

Por outro lado, Olímpio refere-se a *olympos*, no grego, algo consagrado a Zeus, ou morada dos deuses. O monte Olimpo é uma das montanhas mais altas da Grécia onde moram os deuses, conforme a mitologia grega. O nome Olímpio no conto para o pai, sugere grandeza e superioridade que funcionam antiteticamente à atitude paterna no conto. A grandeza expressa no nome é o oposto à fraqueza do pai que, mesmo querendo permanecer na companhia do filho, silencia sua vontade.

José J. Veiga acentua no conto o espaço transitório da estrada, esta é o lugar “onde”. A casa é mostrada como lugar de saída e de chegada. Entendemos que “A viagem de dez léguas” está em unidade à expressão de Cortázar (1993) mencionada a seguir: “Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória” (p. 155). A criança testemunha a morte, protagoniza a mudança, mas não decide, “aceita” a vida que lhe é proposta, sufocada pela ausência da palavra. A imagem da criança em Veiga traz uma perspectiva tanto mais sentida do que expressa em palavras pelas personagens. O profundo do ser se agiganta interiormente, mas consegue expor tão pouco de si em palavras.

Sendo assim, observamos que a “poética da geografia” como propõe Onfray (2009) acontece no conto não porque o garoto é um viajante, mas a viagem torna-se poesia e encontro intimista com as personagens que, silenciosamente se expressam por meio do narrador que esquadrinha sua consciência. É significativo também a mudança de casa vivida pelo garoto, o espaço da casa antes de ser físico é um espaço afetivo, por isso suscita questionamento: encontraria o jovem a sensação de habitação na casa dos padrinhos?

A habitação não se confunde todavia com a ocupação pura e simples do lugar. Não basta dispor de algumas roupas, de alguns bens num espaço, para fazer dele um domicílio. No ato de habitar se concentram práticas de arquivos cotidianos, é verdade, mas se articulam igualmente hábitos e rituais sem os quais não se afasta a angústia, que atormenta o corpo e a alma (ONFRAY, 2009, p. 86).

A citação acima traz indagações sobre a nova casa do menino: ficaria ali até crescer? Seria mesmo experimental aquele período? Como trataria a angústia que lhe sufocava alma e corpo? Essas reflexões tocam em outro fato curioso no conto: em nenhum momento se faz menção à bagagens, metáfora da vida nova, do recomeço e da reinvenção do homem. Vemos a constituição humana que se agiganta interiormente. “O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso

é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 1993, p. 152). Encontramos na leitura do conto essa verticalização humana e sinestésica que adentra o leitor à intimidade apenas sentida e não expressa, em consonância com a proposição do pesquisador.

Por outro lado, “sob o teto que abriga o adormecido se tecem os fios de uma história em via de se cristalizar, de endurecer. Em breve ela poderá se apresentar sob a forma de um relato lógico e de uma narração coerente” (ONFRAY, 2009, p. 92). Assim, a narrativa sugere que a reconstrução da vida da personagem pode acontecer ao se cristalizar uma nova história e ganhar coerência na habitação de agora. Isso traz à contística veiguiana a “alquimia secreta” e profunda que ressoa de um grande conto. Aquele que adormece, como o menino que protagoniza a história, alcança a plenitude humana, ou seja, “a tensão entre o *self* e o mundo desapareceu plenamente” (BOLLNOW, 2008, p. 199) e o sujeito pode visitar sua essência.

É durante a travessia, feita sobre uma montaria, que o leitor conhece os sentimentos e as expectativas do garoto que são sentidos, mas não expressos. Entendemos assim que “o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor” (CORTÁZAR, 1993, p. 157). A vida das personagens rompe com a madrugada e termina com o retorno do Sr. Olímpio no fim do mesmo dia, deixando o protagonista adormecido. Subtrai-se o adeus enquanto mais um dia termina na fazenda.

O protagonismo da voz do menino, ainda que não pronunciada, é bastante significativa na obra que estudamos. *A estranha máquina extraviada* (2010) é composta por 14 contos e independente se é o narrador onisciente de qualquer idade ou o narrador personagem, há a marca e o olhar pueril em muitas narrativas. Em “A viagem de dez léguas”, conhecemos por meio do narrador o menino-protagonista, personagem sem nome que universaliza a constituição do homem reflexivo. A trama sentida e vivida pelo garoto, na onisciência do narrador, o expõe pleno de palavras, mas algemado ao silêncio que o conduz ao seu destino. O órfão que é separado do pai para viver com os padrinhos, gostaria de expor o que sente, porém se reserva a um significativo silêncio que esmaga o homem contemporâneo e o distancia das palavras para convidar o leitor a estabelecer sentidos novos a cada leitura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução: Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha. Tradução de José Moura Ramos... (et al). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BOLLNOW, Otto Friedich. *O homem e o espaço*. Tradução: Aloíso Leoni Schmid. Curitiba: Editora: UFPR, 2008.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al]. 8ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JUNQUEIRA, Carmen. "Em trânsito: preparando a mudança". In: ABRAMIVICH, Fanny (org.). *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência: antologia*. São Paulo: Summus Editorial, 1985.

MACHADO, Madalena. *Tríade poética na obra de Ricardo Dicke*. Curitiba: Appris, 2017.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

VEIGA, José J. "Por que escrevo?". In: *O escritor por ele mesmo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, f. 2.

VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

VEIGA, José J. *Os cavaleiros de Platiplano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/> consultado em 05/08/2019

## NOMES BÍBLICOS: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

*Profª Ms. Gracilene Martins Batista de Assis (Núcleo de Pesquisa Manoel de Barros)*

O presente capítulo faz um paralelo entre as personagens do romance *Rio Abaixo dos Vaqueiros* (2000) de Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008) e as personagens da narrativa bíblica. Ao lermos *Rio Abaixo dos Vaqueiros*, inicialmente temos a impressão de que fazemos uma releitura da Bíblia, em particular, o sagrado que envolve os nomes das personagens Betsabah, Gedeão, Saul, Absalão, Lou-Salomé, João Batista e Jezebel Heliadora Herodíades. Entretanto, os nomes similares, agregados nas duas narrativas nos dá margem para questionar a dessacralização do ser através de suas atitudes, independente do nome que eles carregam.

Na literatura contemporânea, notamos, com certa frequência, o diálogo de escritores com a *Bíblia*. Um deles, José Saramago (1922-2010), produziu obras fazendo intertextualidade com a *Bíblia* mais de uma vez. Para a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 77), é comum encontrar nos escritores dos nossos tempos, um “apego a textos religiosos e místicos [...] a Bíblia em particular”. No romance *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000), a intertextualidade com o livro sagrado é incontestável, uma vez que vários nomes, que surgem na narrativa, podem ser relacionados à personagens bíblicas. São eles: Betsabah, Gedeão, Saul, Absalão, Lou-Salomé. Esse flerte do escritor Ricardo Guilherme Dicke com a *Bíblia* possibilita-nos entrever o comportamento humano por meio das personagens, relacionando o romance a partes do texto sagrado.

Os seres ficcionais do romance, Betsabah, os gêmeos Gedeão e Saul são filhos da personagem Tutmés Salomon Jesualdo Dâmocles Eumólpio Nabucodonozor Vanderlove (Homem) com Jezebel Heliadora Herodíades, sua falecida esposa. Absalão e Lou-Salomé são filhos do Homem com as empregadas da fazenda, Teodósia e Eufrosina, respectivamente. Podemos observar essa linhagem no trecho a seguir:

[Absalão] Aquele homem era seu pai, pai de Gedeão, de Saul e de Betsabah, que ele se lembrava. [...] [Homem] Voltou a pensar em Absalão: - seu filho, sim, seu filho aquele cachorro, filho dele com a preta Teodósia, há muito tempo, quando ainda viviam na chácara... Naquele tempo era um menino... Do mesmo modo que Lou-Salomé, era sua filha com a preta Eufrosina. [...] Ambos bastardos... Ele e Lou-Salomé, ingratos, por que não os mandou jogar no rio quando nasceram? (DICKE, 2000, p. 60-82)

A prole do Homem não parece sentir o grau de parentesco sanguíneo com muita intensidade, pois os filhos mantêm relação carnal entre si, como se não fossem irmãos, cometendo incesto.

As personagens a que Ricardo Guilherme Dicke faz alusões, na *Bíblia*, são de origens diversas. Deste modo temos: Betsabéia, filha de Eliam; Gedeão, filho de Joás da tribo de Manassés; Saul, filho de Quis da tribo de Benjamim; Absalão, terceiro filho de Davi, Salomé, filha de Filipe e Herodíades.

É notável que Betsabah é uma personagem de proeminência no romance, peça chave no início, posto que desencadeia o drama familiar e, no final da narrativa, é quem elimina o pai (Homem), além de ser recordada em praticamente todos os capítulos pelos narradores-personagens. Betsabah aparece pela primeira vez em *Rio abaixo dos vaqueiros*, quando a personagem Velho estava no boliche bebendo em companhia de um amigo. Assim o Velho a descreve:

[...] uma moça alta e muito bonita, com rosto de índia, longos cabelos negros com iridescências azuis, uma cintura que se podia abraçar com um só braço, que me olhou demoradamente [...] Aquele olhar me deixou fascinado, inflamado [...], seus olhos eram escuros como meia-noite, profundos e quentes, [...] (DICKE, 2000, p. 17-18).

Além de ser bonita, Betsabah é vista pelo irmão Gedeão como uma “[...] poetisa e percorria noites e dias na imensa biblioteca do pai.” (DICKE, 2000, p. 111). Seguiu seus desejos carnavais e praticava o incesto com os irmãos e com o próprio pai. Já a personagem bíblica Betsabéia, surge na narrativa quando o rei Davi estava passeando no terraço do palácio e a viu.

Do terraço, ele viu uma mulher tomando banho. Ela era muito bonita. Davi mandou colher informações sobre essa mulher. Disseram-lhe: ‘Ela é Betsabéia, filha de Eliam e esposa de Urias, o heteu!’ Então Davi mandou emissário para que a trouxessem. Betsabéia foi e Davi teve relações com ela, [...] (2 SAMUEL, 11: 2-4)

Betsabéia engravidou do rei, que num ato covarde arquitetou uma emboscada para que o marido dela morresse em batalha. Como o casal havia cometido adultério, a punição divina foi a morte da criança. Betsabéia passou a ser a esposa favorita do rei Davi, com quem teve mais filhos. Além de ser bonita fisicamente, era muito astuta, tanto que com a ajuda do profeta Natã conseguiu que o rei Davi proclamasse Salomão, seu filho, rei de Israel.

Betsabéia se apresentou ao rei e ficou de pé. Então o rei jurou: ‘[...] eu jurei a você por Javé, o Deus de Israel: Quem vai reinar depois de mim e sentar-se em meu trono, é o seu filho Salomão. Pois bem: hoje mesmo eu vou cumprir isso’. Betsabéia se ajoelhou com o rosto por terra, prostrou-se diante do rei [...] (1 REIS, 1: 28-31)

Betsabéia, ao contrário de Gedeão, aparece pouquíssimas vezes nos livros bíblicos. Ele era um homem humilde, de muita fé, e fiel a Javé Deus. Por esse motivo foi o escolhido para liderar a batalha contra os madianitas. Após sete anos que Javé, Deus dos Israelitas, os havia abandonado, eis que o anjo desse Deus apareceu para Gedeão e diz: “Javé está com você valente guerreiro!” (JUÍZES, 6: 12). Porém, a personagem questionou o anjo: “Meu senhor, se Javé está conosco, por que nos aconteceu tudo isso? Onde estão as maravilhas de que nossos antepassados falavam: ‘Javé nos tirou do Egito...’? O fato é que Javé nos abandonou e nos entregou na mão dos madianitas”. (JUÍZES, 6: 13-14).

Gedeão era homem tão prudente que, mesmo se sentindo desamparado por seu Deus, continuou seguindo os preceitos divinos. E quando foi comunicado da decisão de Javé, expõe a sua revolta. Sendo necessário que o próprio Javé lhe dirigisse a palavra, e mesmo assim, Gedeão replicou e pediu prova a Ele. “Gedeão insistiu: ‘Se alcancei teu favor, dá-me o sinal de que és tu quem fala comigo’.” (JUÍZES, 6: 17). Após o seu Deus comprovar a autenticidade, Gedeão fez tudo o que Javé pediu-lhe, e assim o povo de Israel saiu vitorioso da batalha contra os madianitas, que os oprimiam e roubavam os frutos dos trabalhos. Tornou-se o quinto juiz de Israel e, enquanto esta nação viveu sob a sua jurisdição, o povo foi fiel a Javé.

Ao contrastarmos as personagens Gedeão e Davi, percebemos por meio dos relatos bíblicos, que Gedeão não cometeu nenhum ato profano. Enquanto Davi somente com a sedução e o desposar de Betsabéia praticou seis tipos de pecados: desobedeceu à palavra de Deus; cobiçou a mulher do próximo; adulterou; enganou; mentiu e matou.

A personagem Gedeão de *Rio abaixo dos vaqueiros*, difere do Gedeão bíblico, porque é pecador e acredita em vários deuses ou, como preconiza o adágio popular, “acende uma vela para Deus, outra para o Diabo”. Conforme veremos, “Gedeão assevera que só as almas com culpa aparecem. Ele crê em crenças de espíritos, a que é preciso sufragá-los com obras e obscuros rituais do seu espiritismo primitivo lido em livros



de São Cipriano da Cruz de Caravaca.<sup>1</sup>” (DICKE, 2000, p. 25) Em outro momento da narrativa, Gedeão aparece aos olhos da filha Cecília como um homem religioso, “No princípio [meu] pai era tão religioso, depois mudou. Havia livros edificantes em [nossa] casa, [...]” (DICKE, 2000, p. 100), que além de gostar de ler a *Bíblia* citava algumas passagens para as filhas. Comparamos o comportamento da personagem Gedeão ao do homem contemporâneo, que busca o sagrado como forma de responder os anseios existenciais; contudo, não deixa de profanar, tendo em vista que leva uma vida desregrada, assim como afirma Émile Durkheim: “a única maneira de escapar totalmente à vida profana é fugir totalmente da vida, de uma vez por todas.” (2008, p. 71).

Descrito como um homem forte, Gedeão tem características marcantes: lavrador e gosta de embebedar-se. Quando fica bêbedo, briga com o pai, o Homem, pela herança materna. Por este motivo e por ter praticado o incesto com a irmã, foi expulso de casa, bem como do vilarejo, tendo que abandonar as suas filhas, Cecília e Aléssia, para salvar a sua vida e, de certa forma, a de sua família. Depois de anos vagando em busca de riquezas minerais e devido ao medo de morrer, retorna ao vilarejo de Rio abaixo dos vaqueiros, para recuperar e levar a família para outro lugar; porém, ao chegar, descobre que as filhas estão confinadas no harém do pai.

Mais tarde, juntamente com a ajuda de Cecília, que conseguiu fugir da fortaleza do Homem, idealizam um plano para libertar Aléssia. O plano dá certo, porém ele vive durante algum tempo com as filhas e depois é assassinado pelos capangas do pai. Este acontecimento nos faz observar que, embora Gedeão tenha fugido da morte no início, acaba por se encontrar com ela quando volta. Sua batalha para libertar as filhas culmina no seu fim. De alguma maneira é necessário pagar pelo que se deve, algo que fica implícito na narrativa. A morte, destino de todo ser humano, se dá na vida de Gedeão como uma forma de punição por seus erros do passado.

O irmão gêmeo de Gedeão, Saul, tem o mesmo destino, é morto pela turma dos Filisteus que são os capangas do pai. Este também foi expulso de casa por reivindicar a herança materna, e do vilarejo, por ter uma relação incestuosa com a irmã.

Na narrativa, não temos a descrição da fisionomia de Saul. A única coisa mencionada é ele ser muito alto e magro; em contrapartida temos em demasia o fluxo de consciência dessa personagem, em forma de *flashback*. Assim, passado e presente se mesclam numa mesma proporção. Saul faz vários questionamentos sobre Deus, Jesus Cristo, o pecado, a culpa, a morte e estadia no mundo. À diferença de Betsabab e Gedeão, Saul é o que mais aparenta sentir remorso e arrependimento pelo ato praticado na juventude.

O martírio de Saul está visivelmente exposto na citação abaixo:

Trabalho e morte para os que infringiam as leis inscritas no portal do Paraíso... E anjos com espadas de fogo guardavam-lhe agora as portas fechadas... Mas Deus também era pecador, porque ele criava esses pecados e se comprazia neles figurados em nós, pobres mortais... Insurreição contra os mandamentos do Pai... Interdição ancestral de todas as tribos: o sangue é sagrado. E nós pecamos... Devemos morrer... Estamos voltando... Sei que estou voltando... para morrer... nas mãos do Pai... (DICKE, 2000, p. 76).

Em meio ao sofrimento, Saul questiona e coloca a culpa do que ocorreu em Deus e finaliza dizendo que retornará ao Pai. Entendemos que este “Pai”, com letra maiúscula não é o pai da personagem, o Homem, e sim Deus, o causador de toda a angústia do ser narrativo. Apesar de todo flagelo psicológico que vive por

<sup>1</sup> São Cipriano da Caravaca era ateu e trabalhava com as forças ocultas, até o dia que tentou por várias vezes realizar um despacho e não obteve êxito. Então, decidiu conhecer quem protegia a pessoa da encomenda. Assim, conhece o Deus Onipotente do Cristianismo, decide segui-lo, uma vez que era mais forte do que seu antigo amo Satanás. Pesquisamos o site: [www.apologeticacatolica.com.br](http://www.apologeticacatolica.com.br)

suas atitudes do passado, tenciona tirar de si a culpa e encontrar um ser a quem possa atribuí-las, neste caso, Deus. É próprio da natureza humana eximir-se de culpas, encontrando em outros seres os responsáveis por seus dolos. Quando não culpa Deus ou o Diabo, busca-se em outro homem a responsabilidade por seus atos. Assim como o irmão Gedeão, Saul é também punido com a morte.

Saul, a personagem bíblica foi escolhida por Javé para ser o rei de Israel. A princípio ficou com medo e temia a Deus, mas com a bênção deste, conseguiu libertar Israel da opressão dos amalecitas.

Depois de ser proclamado rei de Israel, Saul lutou contra todos os inimigos vizinhos: Moab, os amonitas, Edom, o rei de Soba e os filisteus. E saiu vitorioso em todas as suas campanhas. Realizou proezas de valentia, derrotou os amalecitas e livrou Israel de seus opressores. (1 SAMUEL, 14: 47-48)

Diferente do Saul dickeano, que morre nas mãos da turma dos filisteus, a personagem bíblica, Saul é quem elimina os filisteus. Contudo, o poder fez com que se sentisse forte e independente para governar o país e diminuiu a confiança em Javé. Por causa da desobediência e por glorificar a si mesmo, mandando construir uma estátua na cidade de Carmel, foi abandonado por Javé: “O espírito de Javé afastou-se de Saul, e ele começou a ficar agitado por um espírito mau, enviado por Javé.” (1 SAMUEL, 16: 14). A personagem Saul foi punida por Deus, que o atormentou por meio de um espírito mau durante todos os dias de sua vida. Só conseguia ficar calmo quando a personagem Davi, o ungido que o destituiria, tocava harpa para que ele ouvisse.

Semelhante à personagem dickeana, a bíblica também foi torturada e arruinada pela culpa, todavia não questionava os preceitos divinos. A personagem bíblica Saul tornou-se paranoico e tentou várias vezes matar o seu genro Davi, além de assassinar mais de 80 sacerdotes e adivinhos.

Saul, após ser ferido em batalha contra os filisteus, comete suicídio, porque não queria ser humilhado pelos inimigos que não eram circuncisados, isto é, não tinham a mesma religião: “Então Saul pegou a espada e atirou-se sobre ela.” (1 SAMUEL, 31: 3).

Na narrativa bíblica, a personagem Absalão é considerada um dos homens mais belos de Israel “[...] da planta dos pés ao alto da cabeça, ele era sem defeito.” (2 SAMUEL, 14: 25). Absalão surge na narrativa indignado com o que aconteceu à sua irmã Tamar, que fora violentada pelo irmão de ambos, por parte de pai, Amnon. Após o ato violento não quis se casar com a garota, e o pai dele, o rei Davi, não o puniu. Absalão ficou revoltado com a omissão do rei diante do ocorrido. A personagem arma uma emboscada e mata o meio irmão Amnon, o primogênito, para vingar “a honra” da irmã Tamar.

Foge de Jerusalém com medo da ira do pai e fica mais de três anos exilado e consegue o perdão do rei, retorna para a terra natal. Depois de alguns anos, Absalão prepara um golpe de estado contra o próprio pai. Sabendo da traição, o rei foge da fúria do filho para Maanaim.

Entretanto, o golpe de se auto proclamar o rei de Israel não dura muitos anos:

Ora, aconteceu que Absalão se encontrou por acaso com um destacamento de Davi. Absalão estava montado num jumento, que se meteu debaixo dos galhos de um grande carvalho. A cabeça de Absalão se prendeu nos galhos do carvalho, e ele ficou suspenso entre o céu e a terra, enquanto o animal foi embora. [...] Então Joab [...] Pegou três dardos e os atirou no coração de Absalão, que ainda estava entre os galhos do carvalho. Logo depois, chegaram dez jovens, escudeiros de Joab, que cercaram Absalão e o golpearam até matar. (2 SAMUEL, 18: 9, 14-15)

Com a morte de Absalão, termina o golpe de estado em Jerusalém. Sendo assim, o rei Davi volta a governar Israel em paz. Nesse sentido, constatamos que a personagem Absalão dickeana, tem um final similar à bíblica.

Um dia andava a cavalo, passou frente aos homens que sobraram de Os Ermos, da capangagem do Homem. Mestre D'Armas, Nhoão Turco e Joaquim Labrego, tinha bebido um pouco, pôs-se a insultá-los. [...] montaram em cavalos e saíram atrás dele em perseguição e por uma estrada espessa de árvores baixas, galopando a cavalo, com os cabelos flutuando atrás de si, se dependurou pelos longos cabelos que eram a sua vaidade nos ramos dos arvoredos e o cavalo foi-se embora. Ficou levitando no ar. Chegaram os perseguidores, [...] enchendo-o de balas. Estabeleceu-se morto entre o chão e a terra. (DICKE, 2000, p. 392)

Essa perseguição se deu porque Absalão algum tempo antes do ocorrido, foi pego em flagrante pelo pai, o Homem, namorando a sua meia irmã por parte de pai, Lou-Salomé. O Homem mandou dar uma surra nele e ficou assistindo. Na tentativa de escapar, a personagem morde o braço do pai e consegue fugir, ainda que temporariamente da morte. Mediante isso, extraímos da narrativa que não há *flashback* em Absalão, já que ele vive somente o presente, não existe culpa ou arrependimento nele. Questiona a existência de Deus, bem como porquê permite que ocorram as perversidades do Homem no mundo. Após a surra, Absalão ficou com vontade de se vingar do pai, mas com o tempo e a ambição de encontrar ouro no garimpo do tio Aparecido, esquece a vingança. Um ponto relevante em relação a Absalão são alguns momentos em que ocorre o *flashforward*, pois através deles a personagem visualiza a chegada e os encontros com Lou-Salomé.

Enquanto há mais de três capítulos narrando a vida da personagem Absalão, a personagem Lou-Salomé, não tem nenhum capítulo. Passa a existir na narrativa em forma de pensamento do namorado ou conversando com ele. E só tem voz quando dialoga com Absalão, fora disto, não aparece na narrativa dickeana.

Absalão descreve a namorada nos seguintes termos:

[...] ancas cheias, a cinturinha, os seios pequeninos como limões, o corpo esguio e fino e a cara de criança sabida e cheia de doçura, os grandes olhos que de repente o olharam de longe, maliciosa, convidativa, quente, dançando nos braços de outro, sabendo de tudo. Os olhos se olharam e se disseram coisas: um calor que subia ou vinha de Deus? (DICKE, 2000, p. 119)

Percebemos aí o surgimento de uma paixão. Os dois foram criados juntos e, somente nesse momento, Absalão a enxergou como mulher, bem como ela o viu como homem. Contrariando a vontade do pai continuaram namorando.

Lou-Salomé trabalha de cozinheira na casa do Homem, e às vezes à noite é obrigada a “[...] dançar nua ao som de flautas e tambores medievais” (DICKE, 2000, p. 126). Similar à personagem dickeana, Salomé, durante o banquete de aniversário do rei Herodes, entrou e “[...] dançou agradando a Herodes e seus convidados” (MARCOS, 6: 22). Após a dança o rei prometeu dar-lhe o que pedisse, até metade do reino. Salomé consultou a mãe Herodíades, que a instruiu a pedir a cabeça de João Batista em uma bandeja. Herodíades o odiava, uma vez que ele condenava o casamento dela com o cunhado Herodes Antipa, por adultério, pois era casada com Filipe.

Nesse contexto, o sagrado é tudo que está relacionado com o divino, um Deus, que deve ser respeitado, venerado e adorado como ser supremo e único. E profano é tudo que contraria os preceitos divinos. Desse modo, a conduta considerada como sagrada da personagem bíblica Gedeão, cumpre todos os desígnios

divinos; porém, percebemos que há uma hibridez em sua conduta, quando acusa Deus de abandono e pede que demonstre sua autenticidade, para depois seguir as orientações divinas. Conforme Mircea Eliade (1992, p. 51, 56), para o homem religioso das sociedades primitivas, os mitos constituem sua 'história sagrada', ele não deve esquecê-los: reatualizando os mitos, o homem religioso aproxima-se de seus deuses e participa da santidade. Portanto, ao reatualizar os mesmos acontecimentos míticos, constituem-se sua maior esperança, pois a cada reconstrução reencontra a possibilidade de transfigurar sua existência, tornando-a semelhante ao modelo divino.

A personagem tem a necessidade de ser submissa ao divino para ter o seu mundo organizado, assim jamais ousou contrariar os preceitos do Criador. Gedeão tem certeza que Deus um dia atenderá as preces do povo e os conduzirá à Terra Prometida, porque possui a força de transformar o Cosmos e, de certa forma, isto aconteceu; pois, Javé o tornou líder de seu povo na batalha contra os madianitas e, deste modo, saíram vencedores e livres de seus opressores. Por ser religioso, Gedeão bíblico deseja viver em um lugar sacralizado com o povo de Israel, que terá Javé como seu único Deus. Com a proteção divina consegue fugir do caos e do nada que a existência causa no ser, visto que acredita em algo superior a ele e que após a morte se unirá ao Pai.

Por sua vez, a personagem dickeana Gedeão vive em duplicidade (como veremos a seguir) entre o sagrado e o profano, visto que em alguns momentos possui comportamento sagrado e em outro profano. Assim, a "oposição entre sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre o real e o irreal ou pseudo real" (ELIADE, 1992, p. 14). O real se faz notar, na narrativa, quando, ao ser expulso da fazenda do pai, Gedeão leva consigo as filhas e constrói uma família com Evangelina, na cidade de Rio abaixo dos vaqueiros. A convivência familiar fora interrompida ao ser expulso novamente, mas desta vez foi obrigado a fugir da urbe, para salvar a sua vida. Assim, deixa as filhas e a esposa à mercê da sorte. Ao retornar à cidade supra mencionada, a primeira providência foi encontrar as filhas e a esposa. Mesmo correndo risco de morte, reconstruiu a família que é a sagrada e a propagadora do rito cristão, e o lar, que é o ambiente sacralizado dele. Algum tempo depois, a filha primogênita, Cecília, casa-se com João Batista de Samaria. O sagrado não é somente a ideia de um Deus, mas está relacionado também ao ambiente, natureza e aos seres que vivem naquele local.

Desse modo, percebemos na personagem Gedeão algumas atitudes consideradas profanas, como o incesto e a credence em vários deuses, além de estudar e seguir alguns rituais, como observamos no excerto:

Tempos atrás, leu que para que certa alma lhe mostre onde há um tesouro, é preciso que mate três galinhas pretas consecutivas, em três sextas-feiras diferentes, no cemitério, à meia-noite, e de seus fígados faça pó e jogue pelos caminhos. Três dias depois uma cruz aparece desenhada no lugar onde jaz um grande tesouro enterrado. Mas até hoje não achou o tal tesouro. E culpa a si mesmo, dizendo que o encantamento deve ter saído errado em alguma coisa. (DICKE, 2000, p. 25)<sup>2</sup>

Em consonância com o fragmento acima, compreendemos que o ritual pode ser um ato tanto profano quanto sagrado, depende apenas da perspectiva de quem o vê. Ao procurar as forças sobrenaturais profanas, Gedeão teve que fazer um cerimonial em prol do Diabo, para que este lhe concedesse o que cobiçava. Já que Deus não lhe concedeu a riqueza, encontrou outro templo que, para ele, era original. Não santo, porém mítico. A cerimônia foi realizada num clima impregnado de mistério e sombras, visto que foi necessário sacrificar três galinhas à meia-noite de três sextas-feiras diferentes, no cemitério, além de transformar em pó o fígado

<sup>2</sup> Início da citação está na página 3.

da ave para encontrar o tesouro escondido. Apesar de fazer tudo isso, o resultado foi negativo. Ponderamos que, neste contexto, tanto Deus quanto o Diabo realizam as coisas de acordo com suas vontades e que o homem não passa de uma marionete nas mãos deles. Dessa maneira, o ser humano sempre encontrará uma desculpa para aquilo que não deu certo e colocará a culpa em si mesmo pela falha. Assim, Deus e o Diabo sempre serão inocentes de qualquer ato falho.

De acordo com Nietzsche, o homem tem necessidade de um Deus para agradar, sendo assim;

Tal Deus deve poder servir e prejudicar, deve poder ser amigo e inimigo; dever-se-á admirá-lo tanto no bem como no mal. A castração *antinatural* de um Deus para converter num Deus unicamente do bem seria, neste caso, totalmente indesejável. Tanta necessidade se tem de Deus mau<sup>3</sup> como de Deus bom.” (2003, p. 49).

Com base na citação, entendemos que os deuses criados pela humanidade terão que contrariar as vontades do homem, pois, dessa forma, dará maior autenticidade à fé, a autonomia e a invenção mitológica dele. Desse modo, o homem vive bem com a sua criação, santa e mítica fazendo orações, sacrifícios e oferendas às divindades que lhe convêm.

Com esse ato profano de buscar as forças ocultas para enriquecer, Gedeão nos mostra uma das faces do homem contemporâneo, que segue vários deuses, ou melhor, religiões, com o objetivo de realizar os seus desejos. Frequenta a igreja católica, protestante, adventista, espírita, testemunha de Jeová, candomblé ou umbanda, sempre em busca de algo que o preencha, entretanto, nunca alcançará a riqueza, amor, felicidade, conquista amorosa, poder e beleza plena, porque é um ser fragmentado, falho, inconstante e mutável. O homem atual não questiona se essa ou aquela religião professa, de fato, o que está na *Bíblia*. O importante é sentir-se bem no ambiente sagrado e a palavra/homilia vir ao encontro da ambição que o levou àquele local sacro.

Em *Rio abaixo dos vaqueiros* o ser profano não consegue manter-se totalmente dessacralizado do cosmo, em razão de a consciência ou subconsciência trazer à memória fatos religiosos. Podemos dizer que o homem contemporâneo vive a dualidade entre o profano e o sagrado, alguns com crises existenciais, outros não.

A personagem Saul do romance, também vive a dualidade entre o sagrado e o profano, porém, é diferente da personagem bíblica. A crise do primeiro é existencial, pois na juventude viveu intensamente os prazeres da carne e, na idade madura, a consciência o cobra, julga e o condena ao inferno. Essa personagem é a que mais faz objeções aos preceitos divinos e também se questiona, pois conhece as Sagradas Escrituras. Compreendemos, então, com esses modos de Saul, que o ser humano na contemporaneidade busca Deus com o objetivo de acabar ou aliviar o remorso que possui por ter, em algum momento da vida, praticado crime contra a religião, isto é, ter sido profano. Isso ocorre mesmo não crendo, como nos primórdios da Idade Média, que tinha Deus como o centro do universo. Hoje o ser humano crê pelo medo da liberdade que possui, então prefere acreditar em uma força sobrenatural, que o livrará do caos da vida contemporânea e o levará para uma vida sublime.

Ao questionar Deus, a personagem Saul questiona a si mesmo no Cosmo:

Sou um homem como todos os outros, vivo, e um homem tem de morrer? Anjos com espadas flamejantes nos portais do Paraíso: suor, perdição, lágrimas, dores, o pecado. Preços do Homem. Simplesmente, assim, morrer? Morrer como um pinto, uma avestruz, uma avenca. Morrer como uma formiga morre sob seus sapatos... Um homem tem que

<sup>3</sup> Interpretamos como sendo o Diabo que é o grande contraditor de Deus Cristão.

morrer? Nunca alguém pensou nisso: Um homem tem que morrer? Um homem, o Homem. O Homem. Por quê? E também o Filho do Homem morreu... Se ressuscitou não sei, mas morreu morreu... E depois de morto apareceu aos discípulos de Emaús... [...] Deus consome as vidas. [...] E Deus, na mesa posta da morte, o Pai dos caçadores, dos matadores, o Pai dos gatos, o pai de todos, é muito mais gato que todos os gatos... *Pai de mel*... Bzum, bzum... E quem fez o mel? E quem fez o pai? O outro pai. O pai dos pais... O pai do mel do mistério (DICKE, 2000, p. 131. Grifo nosso.)

É viável ressaltarmos que através das inquirições de Saul, a sentença do homem é a morte, e a vida é um suplício de aflições e temor do que poderá acontecer. Porque o mundo está se dissolvendo, ou seja, “tudo que é sólido desmancha no ar”.<sup>4</sup> (BERMAN, 2007) e só resta ao ser humano acreditar em algo superior a si, pois a morte virá sem uma data prevista e nem distinção de etnia ou poder econômico.

Segundo a crença cristã, quando Jesus morreu e ressuscitou do reino dos mortos, foi selada a aliança e o homem libertou-se do pecado original, todavia terá que morrer! Porquanto, Deus assim determina e como juiz supremo estará sentado em sua mesa para dar a absolvição ou a condenação. Será que isto realmente acontecerá? Se Ele, de acordo com o romance, é o “pai de mel”, um ser misericordioso, então questionamos junto ao romance, porque Ele permite a morte? Ou ainda: quem criou Deus e o Universo e por que tudo tem um fim?

Por meio desse estudo, interpretamos que o homem contemporâneo, na configuração das personagens dickeanas, de certa forma, possui a vida pautada no Cristianismo, porém faz algumas alterações ao seguir essa corrente religiosa. Acredita que não deve satisfação ao padre ou ao pastor, que são considerados os representantes (intermediários) de Deus na terra. Para o homem da atualidade, a salvação tornou-se privada, sendo este o único responsável por ela, diante de Deus e do destino. Nesse caso, podemos concluir que o Homem é a própria religião/igreja, tendo em vista que segue a doutrina cristã de acordo com a sua razão particular.

A personagem bíblica Saul também viveu entre o sagrado e o profano. Escolhido por Javé para ser o primeiro rei do povo de Israel sem ter nenhuma noção de qual é a função de um rei, muitas vezes teve que tomar decisões sem a presença de seu guia espiritual, o profeta Samuel. Quando o profeta Samuel ficava sabendo do ato de Saul, condenava-o e dizia que Javé ia abandoná-lo. Saul governou Israel mais de 20 (vinte) anos, entre a pressão espiritual e a tensão das constantes guerras que o país sofreu.

Enquanto homem religioso, Saul aceitou a missão de Javé sem questionar, só tinha uma esposa, foi um pai presente, a corte era modesta, não era vaidoso e nem ambicioso, construiu templo para Javé e fez vários sacrifícios. Seu lado profano manifestou-se três vezes e, de acordo com a narrativa bíblica, estes três pecados foram gravíssimos para Javé, que não conseguiu perdoo-lo e nem ver o benefício que a personagem trouxe para a nação divina.

O primeiro pecado cometido por Saul foi antes de uma batalha, após esperar por mais de sete dias pelo profeta Samuel, para oferecer holocausto a Javé. O povo aflito pedia providências, alguns soldados estavam abandonando a causa. Num ato desesperado, a personagem se elevou como sacerdote e presidiu a oferenda, não teve paciência e nem perseverança. O segundo foi quando desobedeceu a seguinte ordem de Javé:

Assim diz Javé dos exércitos: ‘Vou pedir contas a Amalec pelo que ele fez contra Israel, cortando-lhe o caminho, quando Israel subia do Egito. Agora, vá, ataque, e condene ao extermínio tudo o que pertence a Amalec. Não tenha piedade: mate homens e mulheres, crianças e recém-nascidos, bois e ovelhas, camelos e jumentos’. (I SAMUEL, 15: 2-3)

<sup>4</sup> Título da versão em português do livro de Marshall Berman.

Saul poupou a vida do rei Agage e o que havia de melhor nos rebanhos de ovelhas e gados. Ao dar satisfação ao profeta Samuel, disse que salvou a vida dos animais para oferecer em sacrifício a Javé. Constatamos que tanto Javé quanto o rei Saul, não tiveram clemência de outras nações. No fragmento acima, vimos o lado humano, ou melhor, mau, cruel e vingativo do Senhor Supremo de Israel, que, em nome da sua vingança particular contra o rei de Amalec, não preservou sequer a vida das crianças e dos recém-nascidos, que são considerados inocentes, e foi extremamente rigoroso com o rei Saul. Por ter transgredido a vontade de Javé de exterminar totalmente os povos amalecitas, este é novamente rejeitado, pois suas justificativas não foram acatadas.

O terceiro ato profano da personagem ocorreu quando estava realmente abandonado por Javé e cercado pelos filisteus; Samuel, o profeta, já havia morrido. Diante desta situação caótica e do desespero que tomava conta de si, Saul procura uma necromante<sup>5</sup>. Foi condenado à morte juntamente com seus filhos que estavam na guerra; já que procurou outro deus, para ajudá-lo e Javé abominava tal ato, pois deveria ser o único Deus de Israel. Saul mesmo perecendo de angústia, mediante o fim da existência terrena, tinha que ser forte e fiel a Javé, única fonte de salvação dos israelitas.

Podemos fazer uma analogia da conduta profana de Saul com a do homem contemporâneo, que, na hora do desespero, faz o que a consciência estabelece. Apega-se ou esquece qualquer vontade divina e quebra as regras impostas pela religião na sociedade. Outra personagem que assim como Saul, também se destaca bíblicamente por romper as leis divinas é Absalão. Filho do rei Davi, Absalão rompeu a relação com o pai devido à sua falha em não “castigar” Amnon pelo estupro de sua irmã Tamar.

Revoltado e ambicioso Absalão faz justiça com as próprias mãos, cometendo o seu primeiro pecado tirando a vida do irmão. Observamos que a narrativa bíblica apresenta somente as atitudes profanas de Absalão, que após a morte do irmão seria o próximo na linha de sucessão ao trono de Israel. Entretanto, não teve paciência de esperar o monarca morrer. Por este fato, infringiu várias leis divinas: não obedecer a Javé, não honrar o pai, não cobiçar as coisas alheias, não cometer adultério, não roubar, não levantar falso testemunho. Exceto o primeiro pecado elencado, os demais foram exercidos contra o próprio pai. Por causa da sua ambição, atentou diversas vezes contra a vida do rei, além de dar um golpe de estado e se auto proclamar rei de Hebron. O golpe não dura muito tempo e a personagem tem o final esperado, a morte.

Assim como em Dicke, a personagem Absalão também tem um fim esperado, mas o que difere as duas personagens é que a dickeana não acredita em Deus, sendo assim, não poderíamos considerar suas atitudes profanas nem sagradas. No entanto, seguindo a orientação do professor, historiador de religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno Mircea Eliade (1992, p. 39), constatamos que o homem não religioso também conhece a descontinuidade e heterogeneidade do tempo. Para o homem, existe apenas o tempo predominantemente monótono do trabalho e o tempo do lazer e dos espetáculos, numa palavra o ‘tempo festivo’. Vive em ritmos temporais variados e conhece tempos diferentemente intensos: quando escuta sua música preferida, ou quando apaixonado, espera ou encontra a pessoa amada, experimenta a alegria de viver/ser feliz; evidentemente, um ritmo temporal diferente de quando trabalha, isso porque, o trabalho é considerado como obrigação, algo entediante, mas necessário a manutenção do ser.

Então, podemos dizer que Absalão adota atitudes sagradas, por ser fiel à sua namorada e esperá-la o tempo que fosse necessário para ficarem juntos, pela veneração a Lou Salomé e o ritual que segue em busca do minério precioso, o ouro e por não se vingar do pai, que quase o matou. Além disso, participa de festas religiosas celebradas pelos cristãos, como o natal, a santa ceia, a páscoa, que simbolizam o sagrado.

---

<sup>5</sup> Espécie de cartomante, advinha, feiticeira, médium.

Sendo assim, interpretamos por meio de Absalão dickeano que, para o homem profano<sup>6</sup>, a vida é um ciclo com começo, meio e fim. Ele acredita em si mesmo como um “super-homem” que tem o poder de modificar o seu destino, portanto, dessacraliza a mitologia cristã, isto é, Deus está morto ou nunca existiu para ele.

Comprovamos a ausência divina através da fala da personagem:

Ele se acabaria. Igual se acaba todas as coisas sem crença, sem importância. Tudo é sem crença sem importância. O que é sem crença sem importância? Nada. Crença em quê? Em Deus, por exemplo. Importância de quê? De nada, dinheiro, por exemplo. Quase não acreditava em Deus, nesse bondoso que aquelas velhas de bigode lá da igreja de Salvenosdeus ou Salve-O-Divino acreditavam. Triz das coisas. (DICKE, 2000 p. 211)

Para a *persona* narrativa, a morte é o fim, não há um recomeço e nem ressurreição da alma. A vida terrena é a única experiência que os seres vivos terão. Dessa maneira, a personagem é um homem livre, porque “dessacraliza o mundo, o sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem profano resulta desta dessacralização da existência humana, apesar disso, ainda conserva vestígios do comportamento do homem religioso, porém sem os significados religiosos”. (SHIGA, 2011, p. 01)

A personagem Betsabah desencadeia na narrativa o tema do sagrado e do profano e, diferente dos irmãos, a personagem aparece mais como recordação do Velho, Saul, Gedeão, Homem e Absalão e narra somente o capítulo 34 (trinta e quatro). Esse fato acontece porque Betsabah sente muito remorso dos atos profanos que praticou em sua juventude. Como forma de autopunição, decide fugir dos familiares, do vilarejo e de tudo que a martiriza em relação aos feitos do passado. O isolamento da personagem foi um jeito que encontrou para fugir do caos que se tornou a sua vida e ao mesmo tempo, uma forma de encontrar-se consigo mesma, para refletir tudo o que viveu e buscar a paz espiritual.

Portanto, Betsabah é também quem fecha o ciclo da tragédia familiar, retorna do mundo dos mortos porque tinha uma missão (matar pai/Homem) e posteriormente, narra sua própria morte.

Até que, tempo passando, um grande sono me tomou, e eu dormi. Enterraram-me com honras de vaqueiros, pelo grande povo dos vaqueiros, entre os mugidos dos bois e das vacas inumeráveis, no centro dos campos, na beira da restinga de um buritizal, por nome Brejo Azul. E eu repousava, dormia sempre, continuamente. Quem enterrou na minha sepultura um punhal de prata, que afasta os espíritos que bebem sangue? A prata acorda os mortos e afasta o mal. Eu dormia pesadamente sem parar, quando me despertaram. [...] Havia jogado pouca terra por cima. [...] Li todos os livros da biblioteca de meu pai. Com a essência das ervas se pode curar qualquer mal, até mesmo a morte. E foi o que fiz. (DICKE, 2000, p. 335, 336)

No fragmento acima, a personagem expõe a morte como um sono profundo e afirma que estava em seu descanso eterno, quando foi ressuscitada. Isto se deu devido ao fato de ter sido enterrada com um punhal de prata e conhecer o bem e o mal. Percebemos por meio do romance Rio abaixo dos vaqueiros, “que toda experiência humana é suscetível de ser transfigurado, vivido num plano, o trans humano.” (ELIADE, 1992, p.83).

Esse fato nos faz recordar da personagem bíblica Jesus Cristo, considerado santo, motivo pelo qual ressuscitou do reino dos mortos, para cumprir a profecia de Javé/Deus do Antigo Testamento e fortalecer a fé dos seus discípulos, que ficou abalada com a morte Dele. Em seguida, como recompensa pela boa ação terrena, vai para o reino celeste, onde deve ficar sentado à direita de seu Pai (Deus).

<sup>6</sup> No sentido de quem não segue uma crença.



Já a personagem dickeana – Betsabah – é considerada pelos irmãos, pelo Velho e por si mesma, satânica. Betsabah ressuscitou com a missão de pôr um fim à vida da última pessoa da árvore genealógica, o pai. Causador da decadência familiar que viveu, o Homem deve morrer para purificar a Terra. Eliminando-o, extermina a maldição no Cosmo.

Antes de ir para a missão, Betsabah rememora tudo o que tinha feito enquanto estava viva, sente-se culpada por todos os atos, visita os entes queridos e dá o poder da visão à personagem Noel Babilônia<sup>7</sup>, para que ele cumprisse a profecia, bem como lhe entrega um revólver com balas de prata, para matar o Homem.

Com a conduta de Betsabah em relação ao conhecimento adquirido com a ciência, notamos que o homem, no decorrer dos anos, tornou-se “deus”, ou melhor, tem o conhecimento do bem e do mal e cabe somente a ele usá-lo para o bem da humanidade ou para o mal da espécie humana. Alguns homens usufruem do poder que têm, como a personagem, para envolver o outro em atos ilícitos que aspira fazer. Muitos não têm coragem de agir, outros, por conveniência ou para preservar sua imagem na sociedade, acabam sucumbindo a um terceiro no crime. Ressaltamos que esse terceiro não é vítima, nem deixa de ser criminoso, por ter sucumbido, pois possui a opção de não aceitar fazê-lo. Usando desse artifício, Betsabah induz Noel Babilônia a matar o pai dela, uma vez que não tem coragem de praticar o crime.

As personagens dickeanas e bíblicas, Lou-Salomé e Salomé, respectivamente, por mais que tentaram ser omissas nas atitudes tomadas, não podem ser vistas como vítimas da situação, pois optaram por seguir o caminho que lhes convinha. Ambas, não têm voz nas narrativas e, quando aparecem em cena, é para realizar algo em prol do outro. A primeira, por ter somente o objetivo do casamento com Absalão, quando esse morre torna-se prostituta, visto não ter mais sentido viver. A segunda, por obedecer à mãe e pedir como prêmio ao rei, após uma dança, a morte de uma pessoa para agradar à genitora. Não deixam de ser profanas, posto que não existe a neutralidade. Até o ato de calar-se diante dos problemas acarretados ou de projetar a vida em função do outrem é uma decisão tomada.

A personagem Herodíades é apresentada na narrativa bíblica como uma mulher astuciosa, calculista e fria, por conseguir através da filha, manipular o rei Herodes a matar João Batista e sair inocente perante a realeza. Já Jezabel, esposa do rei Acabe, era uma rainha má, que em hipótese alguma poderia ser contrariada. Era também capaz das maiores atrocidades para manter-se no poder e ao lado do seu marido. Fazia diversos cultos aos deuses que ela acreditava poder tirar o país da crise. A personagem dickeana Jezabel Heliadora Herodíades não tinha tanta astúcia, nenhum poder, tendo em vista que é pega em flagrante pelo marido, o Homem, fazendo sexo com um peão da fazenda e, em consequência disso, é morta. Esses comportamentos de outrora vistos como profanos, na contemporaneidade, são vistos como algo normal; tendo em vista que o ser humano, para conseguir o que almeja, é capaz de usar o recurso disponível, independentemente de ser sacro ou profano.

As personagens João Batista (*Bíblia*) e João Batista de Samaria (*Rio Abaixo dos Vaqueiros*) são secundárias, porém têm um papel fundamental no desfecho de ambas as narrativas. João Batista bíblico é uma personagem de transição entre o Antigo e Novo Testamento, e é o último profeta a anunciar a vinda do Messias. João era um homem simples, de vida humilde e “usava roupa feita de pelos de camelo, e cinto de couro na cintura; comia gafanhotos e mel silvestre.” (MATEUS, 3: 4).

Ele seguia à risca suas pregações, que conhecemos pelo contexto bíblico porque acreditava que

[...] sua existência é de origem divina. Ela é expressão e parte da criação dos deuses. A vida, na sua totalidade, é suscetível de ser santificada. A vida é vivida num plano

7 De acordo com a narrativa, após a conversão da personagem ao Cristianismo, perfurou os próprios olhos, para purgar-se dos pecados cometidos.

duplo: existência humana que participa de uma vida trans-humana. A experiência carnal é transfigurada: atos fisiológicos e culturais são transformados em rituais. Atos habituais podem significar atos espirituais. É o que ocorre quando a vida sexual é santificada ou quando experiências fisiológicas – como alimentar-se – são santificadas. Para o homem religioso o corpo é santo. (KAUFMANN, [2014?], p. 05)

Por causa disso, a personagem levava uma vida rudimentar. Algo que para o ser humano não revela seu caráter. Não é por levar uma vida simples que algumas pessoas são bondosas ou dignas de confiança. Muitos se escondem por trás da aparente humildade para agir muitas vezes de forma profana.

A personagem do romance, João Batista de Samaria, também tinha uma vida simples e era visto pela esposa Cecília, como um homem que

[...] carregava na face aquela bondade que o fazia único entre todos os homens. A bondade não o deixava nunca, era sempre aquela bondade estampada no rosto, em tudo o que punha as mãos, em tudo que pensava. [...] sempre sorrindo ou em menção de sorrir, a bondade iluminada como um selo, um brasão natural. (DICKE, 2000, p. 99/100)

Entretanto, toda esta bondade desapareceu quando a esposa foi raptada por um desconhecido. Ao descobrir o local que Isidro, o sequestrador, trabalhava, foi à procura dele para vingar-se. Enquanto não identificava quem era Isidro, bebia friamente até o momento do encontro e, ao encontrá-lo, mata-o.

Com base na narrativa de Dicke, internalizamos por meio de João Batista de Samaria que o homem, por mais que aparente ter uma bondade angelical, no seu íntimo camufla o seu verdadeiro eu, capaz de realizar as ações mais extravagantes sem denotar nada em sua fisionomia. O comportamento da personagem evidencia o sagrado quando é atencioso, carinhoso, educado, amoroso, generoso e solícito com as pessoas. Em contrapartida, é profano por não saber perdoar, ser frio, calculista e, quando alguém tira algo que lhe pertence, resolve o problema matando e depois fica bebendo para esquecer-se do que fez. Após matar a *persona* Isidro, permaneceu no ambiente, bebendo pinga e provocando as pessoas que trabalhavam no local, enfrentando-as. Desta forma, procura e aguarda a própria morte como forma de purificar-se do pecado, já que simboliza a passagem da vida terrena e profana para o renascimento da existência sagrada e eterna.

Nesse sentido, constatamos que, independente dos nomes carregarem uma carga semântica negativa (profana) ou positiva (sagrada), podemos perceber através de nossa análise, que tanto o nome sagrado quanto o profano, não influenciam no comportamento humano, pois os portadores destes são apenas seres que buscam viver os seus desejos.<sup>8</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Mírian Schnaider-man. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Rio abaixo dos vaqueiros*. Cuiabá: Lei de incentivo a cultura, 2000.

DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Joaquim Pereira Neto. 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2008.

<sup>8</sup> Esse texto é resultado parcial da minha pesquisa de mestrado ampliado.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Paola Civelli. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

KAUFMANN, Carlos; SILVEIRA, José de Deus Luongo. *Dessacralização do cotidiano*. [s.n: s.l]. [2014?] Disponível em: <<http://www.unifra.br/portal>> Acesso em: 06 de nov. de 2014.

MACHADO, Madalena Aparecida. *A literatura de Ricardo Dicke, intervenções críticas*. São Paulo: Arte e Ciências, 2014.

MAZZOCHINI, Lucas Antônio e HACKMANN, Geraldo Luiz Borges. Pecado fragmentação do ser humano numa sociedade em mudanças. *Teocomunicação*, v. 39, n. 1, p. 107-125, Porto Alegre, 2009.

PERRONE-MOISÉS. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SHIGA, Vagner. *Comentário sobre o sagrado e o profano*. In: \_\_\_\_\_ Refletindo. 09 de jun. 2011. Disponível em: < <http://www.refletindo2.blogspot.com.br.2011/06> > Acesso em: 06 de nov. de 2014.

STORNILO, Ivo e BALANCIN, Euclides Martins. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Pastoral, 1990.

# O CHORO PELA FALTA: LAMENTAÇÃO E TÉDIO NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*, DE FERNANDO PESSOA

*Profª Ms. Luana Raquel da Silva Coimbra (UNEMAT, Universidade do Estado de Mato Grosso)*

*Nascemos e choramos. A nossa língua materna não é a palavra. O choro é o nosso primeiro idioma.*

*Mia Couto*

O choro de uma criança ao nascer, explicado biologicamente como o momento de abertura dos pulmões para o recebimento do primeiro oxigênio pelas narinas, pode revelar também uma aguda insatisfação pelo aconchego perdido no útero da mãe. Como uma voz emudecida, o choro na idade madura retoma sempre algo da infância, fase em que é a mais pungente expressão de comunicação daquele que ainda não fala. Mesmo com as faculdades linguísticas mais aperfeiçoadas, qualquer adulto repete o gesto quando se sente emudecido por algo que lhe é superior.

O trauma do nascimento ou “descontentamento primário”, como especifica Leyla Perrone-Moisés (2006), é o início de uma angústia que acompanhará o homem por toda a vida diante do real insatisfatório. Por isso, a literatura, como toda arte, não tem outra matéria e outro ponto de partida a não ser a falta sentida no mundo: “ela [a literatura] empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 104). Mas, porque existe na sombra desse real insuficiente, a literatura também é incompleta e apresenta a falta na sua composição limiar, a linguagem – que, por sua vez, não substitui o mundo nem o representa fielmente, mas somente o evoca “através de um pacto que implica a perda do real concreto”. (Ibidem, p. 105).

Por outro lado, a falha em que a literatura irremediavelmente cai ao pretender falar do real é justamente o que lhe permite um produto mais legítimo do que aquele primeiro que pretendia evocar (Perrone-Moisés, 2006). Aprofundando essa perspectiva analítica em torno da personagem de ficção, Antonio Candido (1970) explica que aspectos profundos relativos ao homem não são completamente comunicáveis por meio de conceitos, como se faz filosoficamente, mas revelam-se mais plenamente na concreção do ser humano individual, isto é, por meio da personagem, o que possibilita ao leitor contemplar-se com transparência.

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO, 1970, p. 48).

Clarice Lispector, autora de personagens marcantes e dramáticas, sabia que a sua Macabéa, quando entrasse no “era uma vez” da linguagem, seria quase como ela: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua”. (LISPECTOR, 1998, p. 19). Também há em Clarice, como em Candido, a menção de uma relação íntima que a personagem deseja estabelecer com o leitor, esse arrendatário de sua verdade.

A escrita literária assim como as demais manifestações artísticas, sempre pareceram ao homem uma forma de superar o abismo entre o infinito e o nulo. Mesmo em sua forma originariamente oral, as narrativas tentavam ocupar um espaço no vazio da existência; contavam-se histórias não apenas para ocupar o tempo das horas, mas para dar algum sentido à vida. Escritores que se detiveram sobre a temática do vazio no seu próprio processo composicional, como Fernando Pessoa e Clarice Lispector, para citar dois importantes nomes do século XX, sabiam da angústia de pertencer a um mundo incapaz de ser apreendido pela linguagem. Em *Um sopro de vida*, de Clarice, temos a luta pelo criar, um debater-se com a linguagem, o desejo de escrever um livro que esbarra na consciência da escassez das palavras: “Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente”. (LISPECTOR, 1999, p. 15). O vazio da linguagem é um *fac-símili* do vazio do homem, da falta sentida no mundo.

Quanto a Fernando Pessoa, principal nome em torno do qual giram as reflexões deste capítulo, a escrita é para ele um compromisso com a Vida, logo, com o insatisfatório que lhe é próprio. Embora lido com frequência sob a perspectiva do fingimento, o poeta português possui uma consciência clara do seu exercício, o que o impossibilita de fazer arte meramente pela arte e que lhe entrega um dever a cumprir para consigo mesmo e para com a humanidade. Daí o caráter com frequência metafísico de sua obra, aspergido também nos seus heterônimos, como declara ele mesmo a seu caro Armando Cortes-Rodrigues, em carta de 19 de janeiro de 1915: “Por isso é sério tudo o que escrevi sobre os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir”<sup>9</sup>.

A fim de observar como em Fernando Pessoa o processo de escrita fragmentária e conscientemente insatisfatória reflete o próprio homem faltante, proponho-me a leitura do *Livro do desassossego* sob a perspectiva do lamento e do tédio como sintomas de um choro pela origem perdida, tendo em vista a noção da dupla falta, uma sentida no mundo e a outra na própria linguagem, referida por Leyla Perrone-Moisés (2006).

O poeta fingidor de “Autopsicografia” continua inquietando o leitor na prosa de Bernardo Soares, semi-heterônimo pessoano do *Livro do desassossego*. Em uma carta destinada a Armando Cortes-Rodrigues, em 4 de outubro de 1914, Pessoa escreve: “O meu estado de espírito atual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do *Livro do desassossego*”. (PESSOA, 2018, p. 493). Assim, lê-se o diário quase considerando-o como uma expressão de Pessoa ele mesmo, posto que a teoria do fingimento pode dar-se também do avesso: finge-se que não se é, sendo. Se o poeta português, como sugere Otto Maria Carpeaux em sua *História da Literatura Ocidental* (2012), dramatiza-se dividindo-se em personagens, tal divisão está contaminada pela origem, que é a personalidade mesma do poeta. Por outro lado, Fernando Pessoa soube realizar o “Outro” como ninguém na literatura, o que se vê em seus cerca de setenta heterônimos, especialmente Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares. Esta é a sua identidade: a profusão.

De todo modo, interessa mais o fato de Bernardo Soares ser não Fernando Pessoa, mas uma concreção do ser humano individual, como propõe Candido. De fato, pela força de seu pensamento e de sua expressão clínica sobre o mundo e as coisas, Soares parece ter corpo e alma mais nítidos do que muitos daqueles de carne osso com quem se encontram no cotidiano real. Isso porque a personagem de ficção, a despeito de sua ficcionalidade, “comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. (CANDIDO, 1970, p. 55). Precisamente por isso, através das personagens, o homem é capaz de perceber a sua condição, num processo de transparência consigo mesmo.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3510>. Acesso em: 01/10/2019

Em termos de composição, o *Livro de desassossego* é considerado um não-livro, um livro-sonho, que não recebeu do autor uma forma final, mas foi produzido por cerca de vinte anos de sua vida e ainda permanece por se fazer. Como Soares, que é um quase-ser: “Sou um poço de gesto que nem em mim se esboçaram todos, de palavras que nem pensei pondo curvas nos meus lábios, de sonhos que me esqueci de sonhar até o fim” (PESSOA, 2018, p. 66), a obra é um quase-livro, pois permanece à espera de novas reuniões dos manuscritos inéditos sob a rubrica *LD*.

Definido pelo narrador-personagem, Bernardo Soares, como uma autobiografia sem fatos, uma história sem vida, confissões de um ser sem concretude existencial, o *Livro do desassossego* não tem propriamente um enredo. Constitui-se de fragmentos entre o confessional, o filosófico e o metafísico de um sujeito em crise, mergulhado profundamente em uma questão altissonante e desde sempre em aberto: a vida. “Sem nexos, nem desejo de nexos”, os escritos se formam pela dramaticidade do narrador-personagem e sua introspecção psicológica sobre temas profundos. O livro, que se compõe do diário de Bernardo Soares, estrutura-se por fragmentos enumerados de I a 481, somados dos “Grandes trechos”, espécie de segunda parte do livro, com reuniões variadamente intituladas.

No título, os termos *livro* e *desassossego* associam a inquietação ao produto escrito, o objeto de papel a um motivo da matéria viva. Diferentemente de formações afins, como “livro de fotografias”, por exemplo, ou “livro de registro”, o *Livro* não apresenta sentido de coisificação, mas de uma corporeidade necessária frente à incorporeidade que é o desassossego. Em outras palavras, o livro existe como casa para a angústia, e para nominá-la, torna-se um com ela; o desassossego, que dá origem ao livro, é o próprio livro, a angústia feita linguagem.

O que resulta daí, contudo, não é um preenchimento das falhas do real, mas o reencontro com a mesma falta existencial que se buscava relatar. Essa é a conclusão a que Bernardo Soares chega nos seus fragmentos: “A miséria da minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas, com que formo, pouco a pouco, o meu livro casual e meditado. Subsisto nulo no fundo de toda a expressão, como um pó indissolúvel no fundo do copo de onde se bebeu só a água”. (PESSOA, 2018, p. 26).

Bernardo Soares é ajudante de guarda-livros num escritório na Rua dos Douradores, rua na qual também mora, na cidade de Lisboa. Faz dessa vizinhança, entre a casa e o trabalho, uma analogia com a Vida e a Arte, elas também vizinhas da mesma rua, e cria uma máxima metatextual que repousará no seu livro como um pano de fundo temático, a de que a arte alivia da vida sem aliviar de viver. Isto é, ao viver as dores de uma personagem, o leitor esquece-se momentaneamente das suas; por outro lado, a vida permanece inalterável do lado de fora das páginas lidas. Esse é o paradoxo da leitura literária, alivia da vida sem aliviar de viver.

Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora. E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. (PESSOA, 2018, p. 24).

Vida e Arte moram na mesma rua desde sempre. Desde quando não havia papel, tinta a óleo ou partitura, as pessoas (re)criavam mundos e modos de ver o mundo em volta de fogueiras, de boca em boca, pela poesia cantada. Atravessando os tempos, a expressão artística jamais existiu sem sua relação e sua indagação profunda com a vida. Vida e Arte moram na mesma rua porque compartilham elementos de interesse, olhares, histórias, problemas, sonhos, ideias, novidades, modo de viver.

Bernardo é sozinho no mundo, postigo, não tem família. O pai, que sempre vivera longe, suicida-se quando o filho tinha três anos, portanto nunca se conheceram. A mãe, morta quando ele tinha um ano de vida, torna-se para ele uma falta decisiva ao que ele poderia ser e não foi: “Tudo o que há de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da saudade inútil dos beijos de que não me lembro”. (PESSOA, 2018, p. 36). Afetado pela ausência materna, o personagem escreve uma das passagens mais belas e significativas do *Livro do desassossego*, a qual segue reproduzida *in extenso*:

Onde está Deus, mesmo que não exista? Quero rezar e chorar, arrepender-me de crimes que não cometi, gozar ser perdoado como uma carícia não propriamente materna. Um regaço para chorar, mas um regaço enorme, sem forma, espaçoso como uma noite de verão, e contudo próximo, quente, feminino, ao pé de uma lareira qualquer... Poder ali chorar coisas impensáveis, falências que nem sei quais são, ternuras de coisas inexistentes, e grandes dúvidas arrepiadas de não sei que futuro... Uma infância nova, uma ama velha outra vez, e um leito pequeno onde acabe por dormir, entre contos que embalam, mal ouvidos, com uma atenção que se torna morna, de perigos que penetravam em jovens cabelos louros como o trigo... E tudo isto muito grande, muito eterno, definitivo para sempre, da estatura única de Deus, lá no fundo triste e sonolento da realidade última das coisas... Um colo ou um berço ou um braço quente em torno ao meu pescoço... Uma voz que canta baixo e parece querer fazer-me chorar... O ruído de lume na lareira... Um calor no inverno... Um extravio morno da minha consciência... E depois sem som, um sonho calmo num espaço enorme, como a lua rodando entre estrelas... [...]. Se um dia Deus viesse me buscar e me levasse para sua casa e me desse calor e afeição... [...]. Tenho frio demais. Estou tão cansado no meu abandono. Vai buscar, ó Vento, a minha Mãe. Leva-me na Noite para a casa que não conheci... Torna a dar-me, ó Silêncio imenso, a minha ama e o meu berço e a minha canção com que eu dormia... (PESSOA, 2018, p. 88-89).

A matéria do lamento, aqui, é o próprio choro pela falta, a queixa retomada da infância, na qual foi-nos instituída a nossa primeira língua. Como escreve Mia Couto em *O outro pé da sereia*: “Nascemos e choramos. A nossa língua materna não é a palavra. O choro é o nosso primeiro idioma”. (COUTO, 2016, p. 172). O frio demasiado que se sente é o abandono, a dor da desproteção iniciada no nascimento. O desejo de recuperar a infância e o calor materno não vivido, cria nesse adulto um espaço em branco, que é, metaforicamente, o espaço em branco que todo ser humano carrega: a perda do Paraíso, a sensação de abandono cósmico.

A evocação da mãe confunde-se, então, com a evocação do próprio Deus, ambos solicitados para lhe restituir algum sentido à existência. A mãe, ainda que para sempre ausente, é quem mantém mais proximidade com o ser pela corporeidade do abrigo; mas Deus, quem se procura para “rezar e chorar”, não só está ausente como também está sob a incerteza da existência. Bernardo Soares explica que nasceu em um tempo em que a maioria dos jovens tinha perdido a crença em Deus, mas que, quanto a ele, Bernardo, nem o abandonara tão amplamente como os demais, nem deixara de aceitar a Humanidade. Assim, vive-se entre o desejo de resposta no Divino, que poderia lhe suprir a falta e o ceticismo irônico, uma forma de defesa contra a mesma falta.

Profundo e poético, o lamento de Bernardo Soares assemelha-se ao do Jó bíblico, com a diferença de que, em Jó, as angústias dirigem-se a alguns amigos e sobretudo a Deus, de quem esperam-se respostas para o espírito inquieto, mas Bernardo não tem interlocutor além de seu papel, e o tom, irônico e cético, revela antes um sentimento de completo abandono na imensidão cósmica, do que qualquer ligação com o divino que lhe sirva de consolo: “Onde está Deus mesmo que não exista?”. (PESSOA, 2018, p. 88).

A expressão “A minha vida é como se me batessem com ela” (PESSOA, 2018, p. 82) confunde-se de livro e o leitor poderia atribuí-la tanto a Bernardo Soares quanto a Jó, pela semelhança enunciativa. Além da enfermidade física, Jó sofre um desassossego e um tédio agravados pelo seu silenciamento diante da dor, de modo que se torna inadiável falar sobre a angústia do seu espírito: “A minha alma tem tédio da minha vida; darei livre curso à minha queixa, falarei na amargura da minha alma” (Jó, 10:1). Então, Jó lamenta-se por muito tempo, ao final do que Deus lhe responde do meio de um redemoinho e, finalmente, sara suas feridas, restitui suas perdas e acrescenta-lhe um tempo de vida muito superior ao que tinha.

A resposta e a visita de Deus a Jó diz algo sobre a validade do “livre curso da queixa”: o choro não é indiferente ao Infinito, mas uma forma legítima de tocá-lo. O lamento é, em última análise, uma forma de relacionar-se com a verdade última do mundo por meios superiores e anteriores à linguagem; um meio de reclamar do real insatisfatório, o que a literatura segue realizando, tateando a linguagem em busca do dizer.

O silêncio e a abstração com os quais é revestido o mistério do mundo, somado à inquietação e incerteza das coisas, geram em Bernardo Soares um contundente tédio, “um tédio que inclui a antecipação só de mais tédio”. (PESSOA, 2018, p. 27). Por isso, o narrador-personagem do *Livro do desassossego* encontra-se sempre em um estado sonolento. O sono é também um estado do próprio universo, posto que é incerto, ébrio e fastidioso. “E durmo, ao meu modo, sem sono nem repouso, esta vida vegetativa da suposição, e sob as minhas pálpebras sem sossego paira, como a espuma quieta de um mar sujo, o reflexo longínquo dos candeeiros mudos da rua. Durmo e desdurmo”. (PESSOA, 2018, p. 38).

Em *Filosofia do tédio*, Lars Svendsen (2006, p. 32) descreve o tédio como um vazio, “um desconforto que comunica que a necessidade de significado não está sendo satisfeita” e pontua tipologias do tédio claramente distintas entre si: o situacional, o de saciedade, o existencial e o criativo. Entre esses, o situacional e o existencial estabelecem diferentes modos simbólicos de expressão. Enquanto o primeiro pode manifestar-se em um bocejo ou em uma mudança de posição numa cadeira de auditório, o outro, destacadamente um fenômeno da modernidade, não tem formas claras de expressão, porque é dotado de profundidade.

Enquanto a linguagem corporal do tédio situacional parece indicar que podemos abandonar a submissão, nos desvencilhar e seguir adiante, no tédio existencial é como se a falta de expressão contivesse a intuição implícita de que ele não pode ser superado por nenhum ato de vontade. Se há alguma forma clara de expressão para o tédio profundo é por via de algum comportamento radical e inovador, indicando negativamente o tédio como seu pré-requisito. (SVENDSEN, 2006, p. 45).

Bernardo Soares, no fragmento 263, percebe que até esse dia, não tinha se dedicado a meditar sobre em que consistia o tédio. Então, começa a fazê-lo. Nota que nele o tédio é frequente, mas que não “obedece a regras de aparecimento”. Porém, é perceptível que ele é acometido especialmente pelo tédio existencial e o seu diário torna-se essa forma “radical e inovadora” de manifestação que trata Svendsen, tamanha a expressão de seu enfado. Como interpretado em cenas incisivas do *Filme do Desassossego*, de João Botelho, o semi-heterônimo de Fernando Pessoa parece ter ataques compulsivos de escrita por longos ou curtos, mas sempre frequentes momentos com o papel. Pela forma que a obra recebe, vê-se logo que ela não poderia existir em poema, mas necessariamente em prosa, para expandir a linguagem, ébria e também incerta, como o mundo e o estado humano que se quer representar. Jean-Paul Sartre (2004), distinguindo o poeta do prosador, afirma que o primeiro não *utiliza* a linguagem, enquanto o segundo é alguém que *se serve* das palavras; a prosa é utilitarista por essência: “o escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua”. (SARTRE, 2004, p. 18). Sem essa abertura que a prosa concede e especialmente o diário, não seria realizável a manifestação radical e inovadora que o tédio profundo reclama.



O tédio de Bernardo Soares, porque é profundo, não lhe permite ter um objeto claro para aquilo que deseja.

O tédio... Pensar sem que se pense, com o cansaço de pensar; sentir sem que se sinta, com a angústia de sentir; não querer sem que se não queira, com a náusea de não querer — tudo isto está no tédio sem ser o tédio [...]. O tédio... Sofrer sem sofrimento, querer sem vontade, pensar sem raciocínio [...]. O tédio... E talvez, no fundo, a insatisfação da alma íntima por não lhe termos dado uma crença, a desolação da criança triste que intimamente somos, por não lhe termos comprado o brinquedo divino. É talvez a insegurança de quem precisa mão que o guie, e não sente, no caminho negro da sensação profunda, mais que a noite sem ruído de não poder pensar, a estrada sem nada de não saber sentir... O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio. O tédio é a falta de uma mitologia. A quem não tem crenças, até a dúvida é impossível, até o ceticismo não tem força para desconfiar. Sim, o tédio é isso: a perda, pela alma, da sua capacidade de se iludir, a falta, no pensamento, da escada inexistente por onde ele sobe sólido à verdade. (PESSOA, 2018, p. 230-231).

O vazio profundo na existência de que se constitui o tédio torna-o quase indescritível, porque exige uma positividade harmônica entre as demais esferas da vida. Contudo, por se tratar de uma ausência de significado pessoal (Svendsen, 2006, p. 47), não é possível que essa positividade de fato ocorra: “essa perda de significado reduz a vida humana a algo análogo a uma existência puramente animal”. O que se pode dizer sobre tal definição de tédio é que o paradoxo das ideias opostas, “Pensar sem que se pense; sentir sem que se sinta”, como ocorre no soneto de Camões, “Amor é fogo que arde sem se ver”, sugere uma procura, um tatear na linguagem, por recursos equivalentes que expressem tal sentimento. Por isso se vê que a literatura se faz na dupla falta, como reflete Perrone-Moisés (2006, p. 103): “uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta”.

O ajudante de guarda-livros, em outro momento, nos fragmentos 381 e 382, tenta novamente uma definição do tédio, dizendo que ninguém jamais o fizera em linguagem capaz de fazer-se compreender por aquele que nunca padeceu deste mal. Agora, ele chegara ao ponto em que o tédio é para ele uma pessoa, “a ficção encarnada do meu convívio comigo” (PESSOA, 2018, p. 315). Então, o tédio é definido outra vez como o aborrecimento do mundo, o mal-estar de viver e o cansaço de se ter vivido. É a sensação física do caos, no qual sente-se preso como a uma cela grande, e que, mesmo com a beleza plácida da tarde, com o céu alto e claro e o rio azul espelhado de um céu, o corpo sofre de angústia e desolação, como se as coisas fossem dotadas de um “tédio material próprio”.

O tédio é, de veras, a sensação carnal da vacuidade prolixa das coisas. Mas o tédio é, mais do que isto, o aborrecimento de outros mundos, quer existam quer não; o mal-estar de ter que viver, ainda que outro, ainda que de outro modo, ainda que noutra mundo; o cansaço, não só de ontem e de hoje, mas de amanhã também, da eternidade, se a houver, e do nada, se é ele que é a eternidade. (PESSOA, 2018, p. 314).

Embora sem regras de aparecimento, a expressão do tédio existencial do personagem do *Livro do desassossego* pode ser identificada em algumas situações típicas, como, por exemplo, nas experiências cotidianas no trabalho e em casa, no relacionamento com pessoas e nas viagens. De modo geral, o horizonte desse sujeito está marcado sempre pelo lamento, pela angústia da incompreensão da sua relação com o mundo e as coisas. “Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra [...]. Somos qualquer coisa que se passa num intervalo de um espetáculo” (p. 68).

O tédio manifestado nas experiências cotidianas, que permeiam a casa e o trabalho, surge de uma tranquilidade mórbida, como aquela típica do entardecer. No escritório, Soares se divide entre as contas a fazer e a escrita do diário. “Não me engano, escrevo, somo, e a escrita segue, feita normalmente por um empregado deste escritório”. (PESSOA, 2018, p. 21). O sossego e a paz do fim do dia, são, para ele, não um bem a que se deve prezar, mas um dispositivo para a angústia e a tristeza, caso o dia não receba algum bulício. A paz, para ele, dói e pesa, então sente-se afogado pelo tédio. “Nessas horas lentas e vazias, sobe-me da alma à mente uma tristeza de todo o ser, a amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está no meu poder de alterar”. (PESSOA, 2018, p. 19).

Svendsen esclarece que o tédio também surge da repetição. Assim, as atividades que uma pessoa executa cotidianamente tendem a desenvolver nela o sentimento de monotonia. Contemplando a Rua do Arsenal e a Rua da Alfândega, o personagem observa o movimento emudecido da paisagem, que, para ele, é indiferente: “Gente normal surge de vez em quando. Os automóveis ali a esta hora não são muito frequentes [...]. No meu coração há uma paz de angústia, e o meu sossego é feito de resignação. Passa tudo isso, e nada de tudo isso me diz nada, tudo é alheio ao meu destino, alheio, até, ao destino próprio”. (PESSOA, 2018, p. 19).

Nos relacionamentos pessoais, esse sujeito revela mais uma fria indisposição a ser amado do que qualquer euforia diante da ideia de uma paixão. Para ele, amar é sentir e causar fadiga.

A fadiga de ser amado, de ser amado deveras! A fadiga de sermos o fardo das emoções alheias! [...]. A fadiga de se nos tornar a existência uma coisa dependente em absoluto de uma relação com um sentimento de outrem! A fadiga de, em todo caso, ter forçosamente que sentir, ter forçosamente, ainda que sem reciprocidade, que amar um pouco também! [...]. Se o Destino der, que o dê. Sobre as emoções tenho curiosidade. Sobre os factos, quaisquer que venham a ser, não tenho curiosidade alguma. (PESSOA, 2018, p. 205-206).

Os momentos felizes são apenas aqueles em que se sonha, pois, para Soares, o sonho é o que se tem de “impenetravelmente e inexpugnavelmente nosso”. (p. 274). A viagem, que a muitos importa justamente para combater o cansaço dos dias, é para Soares não mais que a repetição do mesmo, pois, para ele, há nas coisas e nas ideias uma falsa aparência de novidade. “A ideia de viajar nauseia-me. Já vi tudo que nunca tinha visto. Já vi tudo que ainda não vi. O tédio do constantemente novo, o tédio de descobrir, sob a falsa diferença das coisas e das ideias, a perene identidade de tudo [...]. Paisagens são repetições [...]”. (PESSOA, 2018, p. 114).

O posicionamento de Soares diante da vida retoma um comportamento do autor do *Eclesiastes*, livro escrito na Palestina, aproximadamente no século III a.C. Para o rei Salomão, que, diferentemente de Bernardo Soares, viveu tudo o que se pode desejar do mundo, a vida também não tem sentido em si mesma, tudo é vaidade de vaidades e não há nada novo debaixo do sol. Na tradução do hebraico que faz do *Eclesiastes*, Haroldo de Campos, no seu *Qohetlet*, (re)cria a expressão “vaidade de vaidades” para “névoa de nada”, para designar o superlativo, que, no original hebraico, é impossível ser feito. A expressão está no cerne do *Eclesiastes* e pode comunicar tanto a efemeridade da vida, quanto o que é frívolo ou desnecessário. Embora Salomão tenha desfrutado muitos prazeres, tenha sido o rei mais rico e sábio que já existiu, tenha construído grandes e excelsas obras e adquirido conhecimento, continua sem compreender o sentido da vida, constituída de imprecisão e fria aleatoriedade. Para ele, a única saída possível é temer a Deus e guardar os seus mandamentos, sem esperar muito pela compreensão da existência, que, talvez, seja grande demais para compreender ou suportar.

Em todo o caso, tanto no *Eclesiastes* quanto no *Livro de desassossego*, o texto age como um conscientizador da condição humana. No fragmento 70 do diário de Bernardo Soares, há uma reflexão muito significativa sobre a situação humana em relação ao modo inconsciente de viver que muitos têm. Ao descer a Rua Nova do Almada, o personagem repara nas costas de um homem, um transeunte ocasional, que caminha à sua frente. Ele começa a sentir uma espécie de ternura por esse homem e estende o afeto a toda a humanidade, que segue seu caminho na inocência de viver sem analisar a vida. A reflexão se aprofunda quando o ajudante de guarda-livros da Rua dos Douradores associa tal figura a uma criança que dorme. Revestida de uma magia natural, qualquer pessoa, até mesmo o mais cruel criminoso, torna-se criança outra vez enquanto dorme. As costas daquele homem dormem, ou seja, o sujeito anda e vive inconsciente. A conclusão pungente desse episódio é que toda a humanidade vive a dormir.

Dorme, porque todos dormimos. Toda a vida é um sonho. Ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe. Dormimos a vida, eternas crianças do Destino. Por isso sinto, se penso com esta sensação, uma ternura informe e imensa por toda a humanidade infantil, por toda vida social dormente, por todos, por tudo [...]. Todos os movimentos e intenções da vida, desde a simples vida dos pulmões até à construção de cidades e de impérios, considero-os como uma sonolência, coisas como sonhos, ou repousos, passadas involuntariamente no intervalo entre uma realidade e outra realidade, entre um dia e outro dia do Absoluto. (PESSOA, 2018, p. 72-73).

Por apontar sempre para o que falta no mundo e em nós (PERRONE-MOISÉS, 2006), a literatura não supre o vazio sentido no mundo, mas torna o homem consciente dele – o que é, hoje, especialmente necessário à sociedade automatizada que nossa era tecnológica formou. A obra literária toma o caminho da Rua Nova do Almada, procura por homens dormentes e os desperta para contemplar a própria condição. Com isso, ela dá ao escritor aquela função que Sartre mencionou em *Que é a literatura?*: “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p. 21).

O choro é a forma que a criança tem de reclamar da falta do útero materno. Ela sabe intuitivamente que pertencia a algum lugar mais completo, mas perde na memória a noção dele. Com o objetivo de observar o lamento e o tédio e sua relação com o choro enquanto consciência de uma falta no *Livro do desassossego*, vemos que o lamento e o tédio da fase madura sejam, talvez, uma busca remota de recuperar o vínculo com a origem perdida, tipificada na relação mãe-filho. Bernardo Soares está em desassossego porque se percebe na amplitude da existência insatisfatória, retoma o choro infantil na configuração fragmentária do diário que é o seu *Livro* para, como Jó, livrar-se do peso que existe em calar-se.

Com passagens curtas, independentes entre si, o *Livro* pode ser lido de qualquer lugar em que o leitor abrir. Com uma enumeração que parece ser o único traço que lhe dá uma ordenação, o caráter dos pensamentos e sentimentos do narrador-personagem se realizam na forma que o autor propõe aos escritos: rápidos, acumulativos, sem conexão aparente, temas variados, confissões sobre tudo, o tom inalterável da tristeza...

O que permanece em segredo, onde nem o homem nem a linguagem conseguem chegar, é: Onde está a nossa origem? Por quais meios alcançá-la? Algo em direção do que a literatura não leva, mas faz saber que há, porque sensibiliza. Ela própria, como uma manifestação da falta, confunde-se com o caminho quando, momentaneamente, nos alivia da vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Estudo Dake*. Tradução João Ferreira de Almeida. Belo Horizonte: Editora Atos, 2012. 2005p.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970

CARPEAUX, Otto Maria. *O modernismo por Carpeaux*. Rio de Janeiro: LeYa, 2012

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

LISPECTOR, C. *Um sopro de vida*. São Paulo: Rocco, 1999

COUTO, M. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

PERRONE-MOISÉS, L. "A criação do texto literário". In *Flores na escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 100-110

PESSOA, F. *Obra poética*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

PESSOA, F. *Obra poética*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2018

SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004

SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

## A VIDA NA LITERATURA, UMA QUESTÃO DE CONHECIMENTO

*Profª Drª Madalena Machado (UNEMAT/Universidade do Estado de Mato Grosso)*

A obra de arte autêntica, mesmo a mais breve poesia lírica, deve sempre abraçar a totalidade do mundo, deve ser o contrapeso e o espelho deste universo.

Hermann Broch

Em tempos tão midiáticos quando se acumula informação e pouco conhecimento, a literatura ainda pode ser considerada um oásis em meio a um deserto de futilidades. Ambiente por excelência de conhecimento, o espaço literário que já foi reduto das histórias de amor, das impossibilidades de sua realização, fuga ou devaneio, tem se firmado cada vez mais como o conhecimento do homem, suas possibilidades, seus caminhos ou mesmo seus desrortos. Desde quando se lutava mais do que por um objetivo aparente, pela honra e glória da pátria, o homem tem se deslocado. Após a guerra, volta-se para casa, mas não de uma forma tranquila ou mesmo previsível, luta-se com o desconhecido, o outro nome das forças naturais. Na medida em que estas se avolumam e o homem ainda não sabe as causas racionais daquilo que voluteia dentro de si, meio acordado, meio em sonolência, busca respostas num outro plano que não o racional. Vem disso a explicação para problemas que sempre o atormentaram, desde a ciência de sua finitude. Seria mesmo a vida tão curta, tão rápida para acabar assim debaixo da terra, misturado a ela de forma definitiva? É o que faz o homem voltar-se às respostas arquitetadas de modo convincente pelo aspecto espiritual e os reinos não mais míticos, mas religiosos, de explicação da vida ao se encerrar e nascer para um além túmulo.

Em suas andanças em busca de respostas, a literatura sempre esteve presente ao lado do homem, conduzindo destinos, arrebanhando seguidores, uns cultos, outros nem tanto. A imagem que ela dá a ver nem sempre é agradável, às vezes o homem que ela faz ver tem o aspecto de uma triste figura, entretanto, de uma nobreza sem igual. Tem objetivos claros na sua trajetória que engrandece quem não esteja à sua altura, pode estar movido pela ambição ou mesmo pela mesquinharia, mas cresce enquanto aprende mais de si olhando, ouvindo quem tem mais experiência nas peripécias do mundo, embora estas possam ser mais livrescas que mundanas.

Uma busca por um motivo existencial também é comum em tramas literárias de todos os tempos. Procura que pode se refletir aos olhos externos como um mero capricho ou uma obsessão. Contudo, o homem que se move nestes termos é alguém obstinado em encontrar, mesmo que não se veja, não tenha ouvido falar sobre, mas sai em busca. É o que o faz levantar da cama todo dia, dá sentido a seu respirar, impulsiona-o a seguir em frente, enquanto o mundo lhe taxa de louco. Só ele, só lá dentro dele – e nisso a literatura é de um domínio sem precedentes – que o leitor tem acesso a seus sentimentos, a tentativa de nomeá-los. Aventuras, encontros, lugares remotos, por terra, por água, acompanhado, sozinho, o homem avança ao encalço de seu objetivo, por dias inteiros, semanas, meses, anos, uma vida gasta sem muitas vezes atingir o alvo. Porém, é na amostragem dada pelo narrador, o ser poético e mesmo o próprio personagem, na *persona* literária que se situa o valor da literatura.

A busca muitas vezes se encontra num motivo para viver. Assim que se descobre que o amor não é solução para todos os problemas, os personagens se deparam com dilemas, com escolhas feitas ou por fazer, envolvem destinos alheios. Enquanto não se efetivam, cada passo, cada titubeio, implicam uma consumação

final. De suicídios são feitas variadas histórias que a literatura emoldura, trazendo à luz muitas vidas que se tornaram emblemáticas de um tempo, de um povo, um modo de ser resplandecente a todo o gênero humano. Isto para não adentrar no número daquelas que se ocuparam em contar de um assassinato, os motivos, as causas e consequências daquela vida extirpada. Mistérios sem fim, enigmas solucionados após uma enxurrada de empecilhos, na maioria dos casos encerrando-se com um final feliz. Entretanto, quem acompanha a literatura, desde os clássicos até os contemporâneos, sabe que isso não satisfaz porque a vida caminha em outro sentido, sendo assim, requer uma literatura que acompanha o mesmo ritmo existencial.

Então, já não se trata de uma vida pinçada da coletividade que traz em si um laivo de exemplaridade a ser seguida. A literatura ambicionou muito mais ao focar na vida do homem sem nenhum referencial, sem uma trajetória que denote algum tipo de brilho social, político, religioso, econômico, militar. Por conseguinte, o homem sob os holofotes literários é alguém oriundo do cotidiano, sem expressividade ou sequer uma ambição maior a ser atingida. É simplesmente alguém que sai de casa cedo e cumpre sua rotina diária. Não há uma aventura a ser completada, só vive e, por vezes, o leitor acompanha apenas um dia desta vivência. Em alguns casos, há a projeção de um acontecimento, porém, o leitor só tem acesso à preparação, não à sua efetividade. O grande saldo dessa literatura mais afinada com o leitor é justamente a aposta no tempo do pensamento, saindo da ação para conhecer o homem que dá vida ao texto. As minúcias desta vida à mostra, diferente da época romântica em que a literatura fazia dos detalhes exteriores uma equiparação com a interioridade da *persona* fictícia, as miudezas enfocadas dão vazão àquela busca a que a exterioridade não corresponde. O leitor é confrontado com o que é imperioso mostrar, embora no sem-razão da lógica real, a minudência se transforma num requisito, no motivo de ser do homem literário. Assim, se já não basta uma vida inteira para se conhecer o sujeito literário, muito menos que os acontecimentos sejam dispostos numa ordem esperada, o homem vai ao mundo dos mortos ainda vivo, conta sua vida depois de morto, reconta-a sob vários ângulos, tudo isso guiado por uma nova experimentação com o tempo.

É na literatura que a subversão se sente em casa. Logo, entra em jogo não só a questão da queda das grandes narrativas, a perda da esperança na salvação que vem alheia à vontade do homem. Não se vê, inclusive, a verdade pelo aspecto da singularidade. Já não há também a história disponibilizada ao leitor numa ordem encadeada geralmente crescente de acontecimentos; ruíram até mesmo os acontecimentos, ainda mais aquilo que o leitor ingênuo espera diuturnamente ao ler literatura - as explicações prometidas. É na alta literatura, a de qualidade estética – aquela que não se subordina ao mercado dos mais vendidos, por isso os primeiros lugares das listas comerciais – que se encontra uma história, um poema afinado com a vida. Sem explicação, subversiva ao contrariar as expectativas do leitor, capaz de fazê-lo sentir-se adentrar no labirinto sem um fio que o retire de lá. Nessa literatura, é possível ler a vida com maior nitidez, quando se pensa na falta de perspectiva, na ausência de indicativo sobre qual caminho optar. Nela, o homem é o errante, o viajante, o andarilho que não se satisfaz em executar as mesmas coisas, não se enquadra na mesmice e por isso sai sem a certeza da chegada e, muitas vezes se refugia no silêncio, puro enigma. Dele, apenas se cogita, especula-se. O leitor adivinha uma iniciação em algo superior ao cotidiano. Sem ser espiritual ou algo deste teor, há a preparação de um ser maior do que o abafado pelo olhar externo. Isto não se dá sem sofrimento, incompreensão do mundo construído, solidificado pela razão. Ao contrário, o homem deste jaez abandona o emprego, ocupações, relações insatisfatórias e simplesmente caminha sem rumo, vê coisas que outras pessoas não olham. É o feio, o desajeitado, o fora da moda que doa seus bens, suas palavras, sua vida costumeira para embarcar em outra realidade. Motivo pelo qual os loucos, os mendigos, os palhaços, os refugos do mundo são monumentados pelas mãos dos grandes escritores.

Em se tratando das emoções inerentes à literatura, a linguagem que deu corpo àquilo que era considerado teoricamente como a arte das palavras no mundo ocidental, começa por desvendar o ódio que moveu a perda de uma batalha, dentro de uma guerra oriunda pelo ciúme. Isso para não aprofundarmos a respeito de tantas obras que se desdobraram para dar conta do amor, a busca da felicidade em verso e prosa. As ilusões e desilusões que acarretam a tristeza inundam narrativas e poesias há séculos. O texto poético que inaugurou a literatura, além de fazer experimentar as emoções básicas do ser humano como o ódio, amor, ciúme, vingança, amizade, traição, tornou-se fonte geradora de inúmeras outras histórias, outros textos poéticos que não só mostraram faceta diversificada dessas emoções, mas ousaram em outras veredas.

Arelada à vingança, seja por um trono usurpado, morte de um ente querido, injustiças cometidas, um cargo de relevância, soma-se a ambição que juntas, movem montanhas; os seres literários se descobrem portadores de uma força descomunal, as necessidades biológicas sequer são lembradas, tudo em função de um objetivo a ser atingido. Quantas não foram as linhas literárias construídas para dar vazão a essas duas emoções limítrofes entre a razão e a loucura, obstinação junto da obsessão, fazem muitas vezes o homem perder aliados, amigos, amores por se recusarem a enxergar além daquilo em mente. Neste contexto, avizinha-se a traição. Não apenas no quesito sentimental, amoroso, em que homens e mulheres habitantes da literatura dão formato ao que se passa na vida. Gerada na insatisfação pela rotina do casamento, ambição por uma vida mais glamorosa, dinheiro e poder associados, como saída de rotinas massacrantes, fazem os seres literários planejarem minúcias, executarem planos sórdidos, almejarem glória e fama a um só tempo.

Igualmente é de se notar que muitos poemas e/ou tramas literárias são soerguidos em cima do medo e da surpresa. Monstros são combatidos, princesas são salvas, faces horrendas são descobertas, o bem e o mal habitando num mesmo homem, que também pode ser transformado num animal. Heróis e lugares sombrios pelo aspecto, a cor, apavoram e ao mesmo tempo causam atração. Quantas não são as obras de literatura com casas mal-assombradas, vampiros, monstros horripilantes, seres de outro mundo, selvagens que matam civilizados ou mesmo civilizados que dizimam povos inteiros? Nessa mesma seara, é bom lembrar também das obras que invocam, junto da surpresa, o nojo. Não apenas falam de uma carniça por exemplo, mas o texto é construído com tal sinestesia que o leitor é levado a sentir o cheiro, visualizar a decomposição como sendo própria. Para ilustrar citemos apenas a primeira estrofe do poema “Uma carniça” do livro *As flores do mal* [1857] (2006) no qual Charles Baudelaire subverte tudo que se esperava como belo:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos  
Numa bela manhã radiante:  
Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,  
Uma carniça repugnante. (2006, p. 175)

Na mesma perspectiva, vemos o notável poema causador de repulsa em muitos espíritos sensíveis:

#### VERSOS ÍNTIMOS

Vês?! Ninguém assistiu ao formidável  
Enterro de tua última quimera.  
Somente a Ingratidão — esta pantera —  
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!  
O Homem, que, nesta terra miserável,  
Mora, entre feras, sente inevitável  
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!  
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,  
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,  
Apedreja essa mão vil que te afaga,  
Escarra nessa boca que te beija!

A imagem do asco substancializada em “escarro”, “chaga” junto do beijo ou o ato de beijar, culmina no verso final forjado num tom imperativo ao leitor: “Escarra nesta boca que te beija!” é precedido por outro não menos conhecido, “A mão que afaga é a mesma que apedreja”, encontrados no poema “Versos íntimos” (1901) no livro *Eu* de Augusto dos Anjos. Isso propicia enxergar no poema toda uma mescla de impotência e revolta pelo que a vida faz ao sujeito lírico, assim como ele não consegue fazer na vida que tem.

Também importa acrescentar outro poema na mesma linha perceptiva, desta vez do poeta Manuel Bandeira, no qual o leitor pode visualizar aquele ser a vasculhar na lata de lixo em busca de comida, igualando o homem a qualquer outro animal. E, agindo assim, demonstra a precariedade em todos os sentidos, tanto do entorno quanto no seu íntimo. Vejamos:

#### O BICHO

Vi ontem um bicho  
Na imundície do pátio  
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,  
Não examinava nem cheirava:  
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem. (1947)

O corpo visto como sede não só das necessidades biológicas, mas ao perambular por inúmeros espaços tais como: pátio abandonado, tavernas imundas, becos desconhecidos, ruelas onde corre esgoto a céu aberto, cortiços onde se divide não só a vida, mas, a miséria em todos os aspectos. Transforma-se, assim, no próprio espaço que experimenta por meio do cenário, somando tanto a aversão, quanto repugnância, no qual impera uma sensação de repulsa.



A literatura em seus primórdios no mundo ocidental surgiu na forma de um poema. Seus versos curtos, os quais auxiliaram a memorização, contam histórias que se entrecruzam como, por exemplo, para conhecermos a origem e o desfecho de uma guerra entre dois povos. Deste marco em diante, a literatura tem esta tendência de contar histórias, inicialmente grandes acontecimentos provocados por homens de igual estatura. Quando esses diminuíram, o homem seguiu no mesmo sentido. Por extensão, é de se notar a atenção dada pela literatura na forma de narrar uma experiência humana. O mais comumente encontrado é perceber ações e pensamentos estipulados numa sequência esperada, retilínea. Versos curtos, estrofes fixas, rimas encadeadas. Também é possível encontrar versos brancos, anômalos, intercalados longos e curtos, sem rimas, sem fixidez no ritmo desenhado. Uma vez temos relato de um acontecimento inteiro, outras, parte da experiência encontrada em fragmentos.

Varia a maneira de preencher o branco da página, da tela. É reiterado o preenchimento total da esquerda para a direita, de cima para baixo; titulação, capítulos, enumeração de partes, sequências. Letras capitais para iniciar um capítulo, até mesmo caprichosamente parecendo escritas à mão. Mas é possível encontrar romances sem capítulos, sem divisão destes, sem palavras, só sinais gráficos, separados por um espaço em branco, preto, espedaçados, sem sequência, eternamente iniciando, narrando o mesmo fato sob variados ângulos. Em alguns, o leitor ignora o que sucederá na vida dos personagens, só encontrando as respostas ao final da leitura. Em outros, o leitor é sabedor de todos os detalhes os quais são ignorados pelos personagens e, assim, se procede até o desfecho, causando uma sensação de impotência naquele que empreende a leitura. Neste ato, aquele que faz a literatura circular, em determinadas obras é quem se empodera da história e se torna o próprio personagem em questão.

Um fator determinante na literatura acompanhando o ritmo existencial é sua atenção ao tempo. Isto faz com que a forma da escrita literária acompanhe a relatividade na percepção da vida. É a explicação para que, em algumas obras literárias, a história comece pelo fim ou em um vai e vem entre as instâncias temporais; sempre em minúsculo; não haja respeito por sinais de pontuação, empreendendo um ritmo alucinado, que perturba a leitura. Várias foram as obras literárias escritas na forma de carta, aforismos, romance de tese, de formação, ensaios, fragmentos, peças teatrais, capítulos soltos publicados em jornais. Todavia, na sua gênese, a poesia alçava o ponto da prosa; no seu desenvolvimento, a prosa toma ares poéticos. Muita descrição e pouca narração e vice-versa fazem o texto literário assumir a forma do relato em construção, ora um jogo, um lance de dados, um conjunto de linhas que em alguns momentos chega ao inclassificável, apenas a certeza de se tratar da literatura devido à expressividade, a imagem criada, o dado sensível, sem os quais não há tal forma de conhecimento. O relato de uma memória para dar conta de uma vida sem consciência no meio dos acontecimentos, perfaz uma busca quase sem fim do tempo perdido. Ora há um passeio ou mesmo uma viagem sem meio de transporte convencional, conhece-se em minúcias uma região, um país por meio daquilo que o protagonista experiencia.

Para estar junto daquilo que chamamos vida, a literatura cria personagens cujas ações não são mais o elemento decisivo para que os conheçamos. A capacidade da literatura de entrar no interior do personagem, saber de seus pensamentos, emoções, sonhos, imaginação é, por assim dizer, o veículo mais apropriado para que se possa distinguir o que é do campo da essência e o da aparência. Na trama em que está envolvido, o personagem em certas ocasiões não se dá a conhecer como é na sua inteireza, principalmente em se tratando de seus interesses, do meio social, familiar ou de amor e/ou amizade. É estando sozinho que temos a oportunidade de saber quem realmente é, o que almeja.

Importante observar que, na descrição física das *personas* fictícias, já temos indícios de seu caráter, isto se apontamos àquelas obras mais tradicionais, românticas principalmente. Se a aparência é desleixada, a

vestimenta escura, cabelo, barba compridos, tem algum gesto ou fala desagradável, o narrador já prepara o leitor às ações surpreendentes deste personagem, sinônimo de antagonista nas tramas. Ao contrário, quando o bem vem revestido num personagem de aparência chamativa, costumeiramente de altura elevada, cabelos loiros e olhos claros, roupa no mesmo tom, conversa mansa, geralmente popular e com iniciativa em todos os sentidos, é este o foco das atenções literárias, é sobre quem se saberá das dificuldades e superações.

Com o desenvolvimento da literatura isso se torna cada vez mais difuso. O mal, sendo quase rotina, é mais atraente, munido de inteligência, e o bem geralmente é receoso quanto ao passo seguinte. Não há mais uma fronteira nítida que propicie a diferenciação entre um e outro. Como não se trata mais de acompanhar os percalços de uma vida inteira, a definição do caráter dos personagens também é cambiante. De momentos, impulsos são feitos à vida desse homem literário mais próximo do ser que o acompanha do lado de cá da página lida.

Na sua ancestralidade a literatura, mais precisamente na comédia feita divina por Dante, há um episódio do encontro de um casal situado no ciclo infernal por dar vazão ao amor que sentiam, movidos pela influência da literatura que apreciavam no momento fatal de suas vidas. Não adentraremos o motivo de ambos estarem mortos por infringirem a moral cristã, ela casada com o irmão daquele com quem estava no momento da morte. Importa-nos deste episódio, justamente a presença da literatura dentro da literatura que se desdobra à frente. Uma tendência muito forte desta arte de palavras afinada com o tempo presente. É o que nos permite afirmar com uma precisão esperada que esta é uma tendência bastante trabalhada. Após a perda de referências, das grandes histórias, verdades, esperanças, autores, a temática também se mostra subversiva na mão daqueles que manipulam a linguagem com intuítos literários.

Assim, pois, a literatura se coloca a tratar da literatura. Foi de modo semelhante com Miguel de Cervantes, que inova a literatura ao colocar seu herói para viver aventuras que não existiam mais, herói este movido por ideias encontrados na literatura que lia. Gustave Flaubert, ao construir sua heroína Ema Bovary, o faz de modo a ser uma apreciadora de romances e sonhar com a vida lida nos livros. Numa outra vertente, Marcel Proust, enquanto o Marcel que vive aquilo que rememora, precisa de um motivo para escrever e escreve para viver em busca de um tempo perdido; nas poesias de Drummond, quando se referenciam no próprio ato de escrever e saber o que seja a poesia; no mesmo caminho, diríamos da poesia de Mário Quintana, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros. Todos com poesias que tratam do ofício de escrever unindo razão, emoção e imaginário. E o que dizer de Italo Calvino quando escreve um romance eternamente começando por falta de um motivo ou de um complemento para sua história? Na própria condição do título (*Se um viajante numa noite de inverno*) já existe um impacto para uma reação nada esperada, assim como o próprio leitor se espanta quando se vê personagem do livro que lê.

O trabalho literário empreendido por Rainer Maria Rilke, em cartas para responder ao jovem Franz Xaver Kappus sobre o ofício de ser escritor, o que aquele entendia e fazia com o nome de literatura deu origem a dez escritos que, na nossa opinião, não podem ser tomados como se fosse apenas correspondência entre um autor consagrado e um aspirante a literato. É literatura se mostrando, gerando reflexão e emoção conjuntamente. Nestas, não há menosprezo por quem começa, nem empáfia de quem já está laureado por reconhecimento público. É perceptível a sensibilidade em cada pensamento, como o elemento humano é defendido, requisitado, indicado enquanto alicerce de toda obra de arte. Uma vez que o escritor faça um mergulho na sua interioridade e busque a fonte daquilo que o impulsiona a escrever, estará aberto o caminho para a literatura. Por vezes tortuoso, a certeza vem apenas da necessidade da solidão, indispensável ao trabalho paciente do escritor. Algo que nos faz lembrar dos ensinamentos de Georg Lukács para quem o romance, enquanto gênero, inicia da condição de isolamento do escritor para tratar da solidão do homem, numa inovadora abordagem da literatura fora do âmbito dos deuses manipulando o destino humano na

epopeia. É desta condição já propugnada por Lukács, numa introdução dos estudos sociológicos literários que Rilke aperfeiçoa na sua vida/literatura, a fim de dar conta da solidão, não no aspecto do individualismo como prevê o autor húngaro, mas o sujeito que não mais representa nenhuma faceta coletiva ou classe social. O alemão trata tão somente do isolamento como uma ferramenta sem a qual a literatura não seria possível.

A solidão de um personagem homem ou mulher extraído da multidão, alguém que não se submete, não se adapta, não segue os padrões de comportamento, gera atração por parte de narradores que priorizam seu olhar sobre este alguém ímpar no meio da igualdade. À semelhança do que acontece com Ulrich, o homem desprovido de qualidades a quem Robert Musil dedica seu gigantesco romance; Hans Castorp daquela montanha mágica, cercado de personagens vivendo seus últimos dias, ainda assim se isola pela condição de reflexão mais que aguçada; esta, que Thomas Mann avulta com a vida do músico Adrian Leverkühn contada pelo amigo Zeitblom, cercada de mistérios, acima de tudo erigida na solidão. Na acepção máxima na nossa perspectiva, responsável pela construção literária de uma vida, a novela de Herman Melville, "Bartleby", é singular. Nesta, não há apenas mistério, silêncio que inunda o protagonista, a solidão é a marca desta vida. Não se sabe nada do passado de Bartleby, o escriturário, apenas sua eficiência no escritório, posteriormente sua recusa em executar o serviço, seus horários, o que come no local de trabalho, a descoberta de que também dorme neste lugar, não tem família, amigos, amores, perspectiva. Sua morte ocorre num total abandono. De Bartleby podemos dizer um exemplar do que referenciamos na discussão do quanto pode, quanto a solidão é sugestiva, capaz de mostrar a vida se desenrolando nas linhas, páginas, na própria condição da existência literária.

Mediante tais apontamentos, observamos que cada obra literária em sua opção de gênero, exige do escritor uma forma adequada para expressão da experiência de vida que se quer revelar. Por ser assim, entendemos que a criação literária é muito mais que um simples relato ou um testemunho de uma situação vivenciada. Por outro tanto, a escolha pura e simples de uma forma específica de escrita literária, não é garantia de sucesso, ou seja, que granjeará leitores. Tal complexidade exige um adensamento nos pontos de vista, o qual só é possível se abrirmos um espaço para uma concepção teórica, asseguradora da retidão em nossa linha de raciocínio.

Então, na esteira do que pensa Hermann Broch no livro *Création Littéraire et connaissance* (1985)<sup>10</sup>, o conhecimento propiciado pelo texto literário, especificamente no que diz respeito ao enfoque de nossa pesquisa, ocorre inicialmente quando o escritor busca a apreensão da totalidade do indivíduo, sem restrições psicológicas ou sociais. (p. 51). Para este autor, uma veracidade artística só é alcançável por meio de símbolos originais para haver uma edificação da linguagem nova. É deste requisito a ideia de que toda literatura exigente, preocupa-se com o enriquecimento de sua língua, descobrir maneiras novas de dizer aquilo que sempre foi vivido pelo homem, mas que somente os grandes escritores souberam enxergar e fazer o leitor olhar.

Trabalho, disciplina, labor, etapas irrecusáveis àquele que cria literatura. O que significa dizer igualmente que o escritor em cada obra, busca captar o essencial do ser, o essencial do homem no patamar da universalidade. Por isto os temas ora grandes, ora pequenos, tratam sempre do que é humano, a vida em ebulição é o mais importante a ser apreendido. Importa, sobretudo, como disponibilizar isto ao leitor. Acontece por vezes, fazer a releitura de um mito, surpreender a linguagem poética, refundar a tradição, desenvolver novas associações simbólicas, contudo, ainda e sempre, é da vida que se trata. Esta, é tanto mais visível e/ou audível quanto houver preocupação em ser elaborada enquanto uma obra de arte.

<sup>10</sup> Criação literária e conhecimento (1985). Todas as traduções deste livro para o Português são minhas.

Hermann Broch ensina que o conhecimento neste nível pressupõe o delineamento do símbolo essencial, aquele que apreende e resume numa única imagem, num único evento, o destino de uma coletividade (p. 67). Explicação para que defendamos o aspecto da universalidade em se tratando de emoções, sensibilidade, escolhas que os seres de papel executam, graças às artes do ofício da criação literária. A obra digna deste nome, desenvolve, afina a humanidade no homem; por vezes dissocia o que é racional, inaugura um novo jeito de ser, comportar, influencia sem fazer disso um engajamento. Na medida em que “a obra de arte se torna espelho do vazio” (BROCH, 1985, p. 74) é porque a vida presente no texto emana um vazio de valores, conforme encontramos poemas, narrativas que pelo olhar da racionalidade, não dizem nada, não informam nada, não se comprometem com esta ou aquela ideologia reinante. De certa forma, enxergam o que passa despercebido, concentra-se onde a pressa não permite, sente, num tempo em que não mais se valoriza o sentimento. Podemos dizer, inclusive, respaldados nessa premissa, que as obras literárias têm maior envergadura quanto mais decifra o homem no seu projeto existencial. Não sendo assim, o que pensar do famoso verso de Manoel de Barros: “Conforme o viver de um homem, seu ermo cede”? (BARROS, 2010, p. 218)

Em *Création Littéraire et connaissance* encontramos respaldo para defender na obra estética a manufatura, o cuidado necessário com o deslindar da vida. Em meio a inúmeros acontecimentos, sentimentos, recortes do ato de viver, a literatura elege momentos ou ao tratar de um amadurecer, o faz de modo a dar ênfase nos seres que tomam consciência de si no mundo. O que Broch denomina de “criadores de estilo” são justamente os escritores que trabalham nessa senda. Observadores atentos ao que se passa ao seu redor, apreciadores do silêncio e a solidão, razão para que muitos destes artesãos da palavra, façam destes elementos, temas primordiais de suas criações. As criaturas literárias resultantes desse artifício muitas vezes personificam-nos; seres introspectivos, casmurros por natureza, por isto mesmo, instigam reflexões agudas uma vez que dão a conhecer pensamentos e sentimentos que na vida concreta não seria possível. O artista que vive o dilema de superar a si mesmo, busca maneiras novas de dizer o mundo, no caso, “a tarefa da poesia é recriar sem cessar o mundo” (BROCH, 1985, p. 143).

O conhecimento da vida que apontamos como ideário da literatura, não deixa de ser o conhecimento da realidade e vice-versa; caminhar por meandros nunca dantes trilhados, assim ocorre a superação de si mesmo de que tratamos acima. O escritor seleciona, associa, ousa ao expor a vida perante o leitor, com todos os recursos de que lança mão, com isto, torna a imagem palpável, as sensações afloradas. E, assim, decifra o que ao contrário permaneceria escondido a todos os outros.

Hermann Broch (1985), defensor do cuidado estético na criação literária, indica por todo o livro que o escritor, artista da palavra, é preocupado com a forma, da mesma maneira com a linguagem, assim como de sua perfeição. O que implica o surgimento da tensão entre o eu e o mundo presente na forma literária (1985, p. 159). Na luta diária pela expressão mais condizente com a vida, o escritor no esmerilar o verso, desdobrar a prosa, almeja a perfeição estética. Para tanto, tem na mira o sujeito absorvido no objeto estético, o que o faz se colocar na “busca de realidades ainda mais profundas” (p. 163), é a poesia distante dos temas “belos” ou a prosa desarticulada em sua ordem esperada. Por conseguinte, a ênfase de Broch ao afirmar que a “exigência do grande romance da literatura mundial é a vida na sua totalidade” (p. 166), convém para que pensemos mais detidamente sobre seus detalhes.

Ora, a investigação da vida na linguagem literária não significa abordagem unicamente de temas rebatidos tais como o amor, vingança, adultério, guerras ou algo do gênero. Tanto prosa quanto poesia muito mais modernamente se ocupam de fatos banais, o cotidiano desprovido de brilho, assim a vida se fazendo, assim a literatura se encarregando da amostragem.

Todas as linguagens de que o mundo se vale, a literatura contempla, portanto, é na vida, na alteridade, constantemente naquilo que é corriqueiro, reside o foco do conhecimento oriundo da criação literária. Foi assim desde que Arthur Rimbaud optou por se “apropriar” de tudo que lhe parecia improvisado, caótico, estranho, falso, e encorpar suas *Iluminuras* (1886); o jogo das memórias construído por Marcel Proust no romance mosaico *Em busca do tempo perdido* (1913); o romance monumento de James Joyce, *Ulisses* (1922). No Brasil o poeta que ilustra melhor este quesito é Manoel de Barros ao dar voz às coisas miúdas da vida, os restos da sociedade de consumo, inclusive a escória da humanidade, isto por toda sua obra, mas para ficar apenas num exemplo, preferimos o *Livro sobre nada* (1996).

Na realização da obra literária temos uma espécie de conformidade com seu tempo sem, contudo, se reduzir a isso. Daí que discutíamos acerca da universalidade, embora a literatura possa tratar de insignificâncias no campo da lógica, ainda assim, não se restringe na temática. Ao captar a essência da vida, a importância da obra pode ser mensurada na capacidade demonstrada pelo escritor no domínio compreensivo das relações humanas. Logo, é possível haver conformidade com uma época se, reduzida de valores, esvaziada de sentimentos, manipulada por interesses escusos, ainda permaneça certo estado de consciência, lógica ou alguma técnica estampada não apenas na observação. As minudências, por outro tanto, destinam-se ao sujeito da observação, assim como a linguagem problematizada servem igualmente de intermediários daquilo que se vê. Isto é, o objeto estético. Se este não é algo previsível, bonito ou desejável, ainda sim, é plausível tratar da ausência.

Caso a literatura tenha uma função, é a de conhecer, uma experiência possível que exige, conclama novas formas de expressão com vistas à evolução infinita da humanidade. É o que faz a obra verdadeiramente artística, uma vez que traz em si o princípio da formação do ser, ao leitor é dado o acesso à sua interioridade. Aspecto que muitas vezes está na contramão do que se passa no mundo, as arbitrariedades, inconformismos, sublevações, o ritmo desigual de sentir, tem como resultado estético não o que apazigua, consola, tranquiliza, mas se posta enquanto problema. Portanto, se o que lemos hoje em literatura a fim de se conhecer a vida, propicia uma angústia em termos universais, lembramos que tanto irracionalidade quanto o obscuro, igualmente são modos distintos de se conhecer.

Na criação de um poema ou de uma narrativa, o escritor cria antes de tudo um mundo próprio que se faz necessário conhecer. À parte o domínio do enredo ou mesmo a entonação correta numa declamação poética, o que buscamos compreender nesta pesquisa é justamente a expressão das necessidades humanas, o universo singularizado cujo centro irradiador é o homem enquanto tal. Ele é o mistério ainda não solucionado, impulso à novas criações, esforço por novas interpretações.

O livro *A lógica da criação literária* [1957] (1975) de Käte Hamburger apresenta conclusões similares. Nele, a linguagem é a matéria prima com a “qual se realiza a vida humana” (p. VIII). Situada na tensão entre a realidade e a ficção, a matéria age, designa o ritmo, cria a “ilusão da vida” (p. 42) graças a qual personagens, seres poéticos podem se expressar e mesmo por meio de seu silêncio, dão margem para deduções do leitor. Sobretudo quando o texto literário é o espaço onde os habitantes da literatura se dizem, sem intermediários, são sujeitos de suas falas, pensam, sentem, recordam como se o objeto de discussão se presentificasse, num amálgama temporal impensável em outra forma de conhecimento. É neste sentido que Hamburger diferencia o fato de que o romancista não narra sobre as pessoas, mas as narra (1975, p. 115), ao que compreendemos como o momento em que o criador cede a voz à criatura propiciando o discurso vivenciado. O equivalente de uma forma estética única, trabalho incansável do escritor dividido entre mostrar ou relatar, dar vida e fazer viver, assim o mundo plasmado na ficção. Sabedores de que “a realidade em si é apenas, mas não significa. Somente o não-real tem o poder de transformar o real em sentido, significado” (1975, p. 165), somos guiados

ao encontro do elemento humano, o eu se dizendo em poesia e/ou prosa que ao extrapolar a ideia de símbolo, vivifica sua experiência graças à leitura literária.

Hamburger (1975) ainda esclarece em seu livro, no que respeita à nossa pesquisa, que a criação literária, ao trabalhar no nível da ilusão da realidade, aprimora o lado estético. Este, feito de escolhas seja de recursos linguísticos, rítmicos, métricos ou sonoros os quais, no embate com o dado objetivo, torna mais difícil qualquer associação significativa. Premissa da qual podemos concluir que, mesmo que ainda prematuramente, a vida transborda no texto literário, mas não pode ser considerada um retrato. Sujeito e objeto colocados no mesmo palco do mundo criado pelo dom literário, comprimem-se na tensão variável em que disputam a primazia do significado. Por ser assim, entendemos que a forma lógica bem como a estética da criação literária, devem equivaler-se.

Logo, pensar a literatura em termos universalizantes requer compreendê-la como um conhecimento que, ao ser elaborado, traz consigo referências, projeções, não aleatórias nem inocentes, mas de efeitos construídos com a tinta da audácia e a forma genuína. Isto porque, quer tratemos de Cervantes, Shakespeare, Alighieri, Joyce, Kafka, Machado de Assis, Ruffato ou Bernardo Carvalho, temos em vista que todos eles com suas peculiaridades estilísticas, sempre se preocuparam em “mostrar” o mundo, interior ou exterior na configuração de sua verdade. O que não deixa de ser um modo de se eternizar, por isso há o combate direto com a angústia universalizada, ponto de encontro das grandes questões humanas cujas obras se encarregaram de abrigar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Disponível em: A Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> Acesso em 01/10/2019

BANDEIRA, Manuel. *Belo, belo*. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, s/d

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010

BROCH, Herman. *Création Littéraire et connaissance*. Traduit de l'allemand par Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1985

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975

# UMA ARTISTA EM CONFLITO: O ATO CRÍTICO-CRIATIVO DE VIRGINIA WOOLF

*Profª Ms. Marcilene Rodrigues da Silva (Núcleo de Pesquisa Manoel de Barros)*

A prosa elisabetana de um modo geral foi, sem dúvida, a paixão mais primária de Virginia Woolf (1882-1941). Aos quinze ou dezesseis anos, ela já se mostrava impulsionada a ler o compêndio de exploração e descoberta das primeiras viagens da nação inglesa, instigada pelo historiador e biógrafo Richard Hakluyt (1552-1616). Ela costumava ler e sonhar com aquelas aventuras obscuras e isso, talvez, despertaram tanto sua imaginação quanto seu talento para a escrita ficcional. De acordo com Pomeroy, a ficção de Virginia Woolf sugere um resultado de muitas leituras elisabetanas, mas “as fontes e a influência são difíceis de rastrear, pois ela leu tão ampla e criticamente quanto qualquer romancista moderno fez e passou todas essas mensagens literárias recebidas como o alambique de sua própria imaginação.” (1979, p. 505).<sup>11</sup>

Romancista e crítica literária, Woolf iniciou sua carreira escrevendo resenhas, artigos e ensaios para o suplemento literário do jornal *The Times* em 1905. Sua produção crítica e literária abrange aspectos tanto de sua estética artística, quanto de sua visão acerca da produção feminina. Quando jovem, fez parte de um círculo de intelectuais chamado Grupo de Bloomsbury, em grande parte responsável por sua formação cultural. Mesmo ligada a estéticas modernistas do grupo, sua atividade crítica antecedeu a de romancista. Consciente do preconceito que persistia em inferiorizar a capacidade mental feminina, Woolf refletiu intelectualmente sobre a condição social da mulher inglesa da era vitoriana.

Em seu artigo póstumo “Profissões para mulheres” (1942), Woolf revela que escrever, até então, era uma “atividade respeitável e inofensiva”, pois, de acordo com ela, nos últimos dias do reinado da rainha Vitória, era preciso que toda mulher, quando fosse resenhar sobre romances de homens famosos, “se quisessem se dar bem”, precisaria saber agradar e ser submissa. Sobre a expressão “se dar bem”, Woolf acrescenta que o mais importante naquela época era concordar com as opiniões e vontades dos outros. As mulheres eram domesticadas e excluídas dos espaços públicos, pois lhes era proibido mencionar o que pensavam “ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo.” (WOOLF, 2013, p. 13).

Os frutos das suas leituras continuadas possibilitaram tanto um registro altamente rico de sua vida, seus sentimentos, sua época, quanto sua manifestação crítica sobre a literatura do passado e do presente. Sempre se posicionando como escritora e crítica ao mesmo tempo, Woolf, com sua capacidade de entender e questionar o mundo, deixa claramente explicitado que fazia parte da atividade de uma escritora ter opinião própria e tratar as questões sociais com liberdade e franqueza.

Assim, numa experiência inevitável, Woolf começa a delinear de forma cada vez mais evidente sua consciência crítica como artista. Seus ensaios são reflexões apreciativas sobre o posicionamento e a atitude que, a seu ver, todo autor deve ter ante à vida e à arte. Seus escritos críticos foram pensados num momento em que a arte inglesa, de uma forma geral, segundo a autora, estava condicionada a uma técnica em que os escritores pré-modernistas “Criaram mecanismos e estabeleceram convenções que trabalhavam por eles.” (WOOLF, 2009, p. 12).

Os primeiros escritos críticos de Woolf estão voltados para a importância da liberdade estética da arte, porque, em seu juízo, a missão do romancista é abdicar-se das formas e “basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção”, como faziam os eduardianos. (WOOLF, 2014a, p. 109)<sup>12</sup>. À crise da

<sup>11</sup> POMEROY, Elizabeth W. Garden And Wilderness: Virginia Woolf Reads The Elizabethans. *Modern Fiction Studies*, Baltimore-EUA v. 24, nº 4, p. 505. “Sources and influence are difficult to trace, for she read as widely and critically as any modern novelist has done and passed all these incoming literary messages through the alembic of her own imagination.” (tradução minha).

<sup>12</sup> As obras de Virginia Woolf usadas para nosso estudo datadas nas edições de 2014 estão seguidas das letras a, b, c e d para haver distinção de livros.

literatura inglesa, Woolf contrapunha a servidão dos escritores da primeira fase do realismo e propunha que os romancistas modernistas se esforçassem para “chegar mais perto da vida e para preservar com mais sinceridade e exatidão o que lhes interessa e comove, mesmo que para isso tenham de se livrar da maioria das convenções seguidas pelo romancista.” (WOOLF, 2014a, p. 110).

Em sua visão, os romancistas eduardianos faziam um esforço narrativo para provar a aparência da vida, mas estavam longe de alcançar o que os modernistas procuravam representar. Os pré-modernistas falhavam porque insistiam em encher as páginas ao modo habitual e se negavam a ver que a existência, “essa coisa essencial, que chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade” não mais podia estar contida nas formas inadequadas da era vitoriana.

Para a autora, por volta de 1910, o mundo havia mudado e as relações humanas também; e, quando as relações humanas mudam, da mesma forma muda a literatura. Nesse sentido, Woolf argumenta que o modelo de escrita defendido pelos eduardianos não servia para os georgianos, porque em sua visão, os romances lidam com personagens e sua função é expressá-las.

Desse modo, manter a escrita na moda em vigor da época, não só ocultava o caráter das personagens, como também os incumbiam de “pregar doutrinas, entoar canções ou celebrar as glórias do império britânico”, num estilo extremamente convencional. (WOOLF, 2009, p. 6). O mundo moderno exigia uma arte em que o mais importante não era mostrar “esquisitice e maneirismos” das personagens, mas sim, olhar “para dentro” dos seres e perceber seu caráter.

Para Woolf, a missão do romancista é aguçar o desejo do leitor para que este, ao terminar de ler a obra, não tenha outra vontade se não a de “lermos o livro novamente para entendê-lo melhor.” (WOOLF, 2009, p. 8). Sua crítica era de que os eduardianos nunca se interessaram pela personagem em si; com o olhar inquisitivo, apenas descreviam propriedades e multas. Diferentemente dos escritores modernistas, que buscavam uma forma de representar o interior da verdade dos seres, os pré-modernistas “observavam o lado de fora da janela, as fábricas, as utopias até mesmo a decoração e o estofamento do trem”, mas nunca “olharam para a vida, para a natureza humana.” (WOOLF, 2009, p. 12).

Ainda de acordo com Woolf, os mecanismos usados pelos eduardianos foram vantajosos para aquela geração, contudo completamente inúteis para a sua, que tinha como visão registrar “os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência.” (WOOLF, 2014a, p. 110).

Os modernistas buscavam transcender o materialismo, mas para que a literatura se libertasse do estilo convencional imposto, era preciso experimentar novas formas de representação. Em oposição à literatura realista da era eduardiana, Woolf propunha pensar uma nova concepção de realidade, de modo que os escritores deixassem de mostrar o exterior, definidos pela autora como “marcas de expressão” das personagens, e, se interessassem por examinar a “mente comum num dia comum por um momento.” (WOOLF, 2014a, p. 109).

Em 1919, quatro anos depois da publicação do seu primeiro romance, *A Viagem [The Voyage Out]* (1915), Woolf faz-se notar através do ensaio “Ficção Moderna”, com uma proposta estética em que o escritor assumisse com sinceridade e coragem uma “coisa misteriosa e vaga que se chama atitude ante à vida.” (WOOLF, 2014b, p. 207). Exigia que os modernistas ousassem experimentar, já que via os realistas como escritores que tinham se tornado escravos dos compromissos rentáveis que a profissão lhes oferecia; e, que, por isso, eles se ocupavam de um fazer literário que contemplava o corpo e descartava o espírito das personagens.



Nesse mesmo ensaio, Woolf esclarece ainda que é missão do crítico saber ou pelo menos supor a direção que a arte poderia alcançar um dia. Nesse sentido, ela propõe pensar ou presumir uma direção para a escrita romanesca do futuro. Ligada à sua ideia de liberdade estética, ela deixa claramente visível que sua perspectiva crítica de escritora modernista era “inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe;” e optando por “isto” (introspecção) e não “aquilo” (exterioridade) compor algo totalmente novo. (WOOLF, 2014a, p. 112).

É nesse contexto de liberdade artística que nascem os primeiros experimentos romanescos modernistas de Virginia Woolf, no início do século XX. Em contraposição àquela convenção exercida pela primeira geração dos realistas, numa coragem quase única, Woolf molda seu projeto estético na ficção deixando transparecer, numa obra após outra, que o artista é sempre capaz de transcender em suas escolhas formais. Quando, em 1919, publicou pela primeira vez “Ficção Moderna”, a autora apresentou uma proposta de liberdade estética em que o artista sentisse desobrigado a propiciar enredo no estilo convencional e passasse a olhar para todos os lados, as miríades de impressões que a mente recebe, pois é “de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; [...]” (WOOLF, 2014a, p. 109).

Sempre buscando manter um diálogo de duas vias entre leitores e escritores, Woolf procurou deixar claro em seus ensaios que os escritores devem ter responsabilidades e obrigações enquanto participantes da aventura de escrever, visto que considerava a obra literária um fruto saudável e/ou uma forte aliança entre autor e leitor. Na conversa que Woolf procurou manter com seus leitores, parece que uma variedade de Virginia Woolfs surgiu. Harold Bloom em seu ensaio “Orlando de Virginia Woolf: Feminismo como amor à leitura” (2001), chega a perguntar se “Haverá duas Virginias Woolfs, uma precursora de nossas atuais menades críticas, a outra uma romancista mais notável que qualquer escritora desde então?” Essa pertinente indagação, o próprio Bloom nos responde: “acho que não, embora haja profundas fissuras em *A Room of One’s Own*”. (2001, p. 416).

Ao escrever ensaios e ficção, Virginia Woolf amalgamou em cada um de seus escritos sua característica poética própria, pois, se cultivou sua sensibilidade enquanto ensaísta, também o fez enquanto ficcionista. Essa característica peculiar torna “Um Teto Todo Seu” quase “tanto um poema em prosa como *The Waves*, e tanto uma fantasia utópica quanto *Orlando*.” (BLOOM, 2001, p. 419).

“Ficção Moderna”, assim como muitos de seus ensaios são antecipações teóricas e críticas que Woolf viria aplicar em sua ficção a partir de 1922. Com a publicação do seu terceiro romance, *O Quarto de Jacob* [*Jacob’s Room*] (1922), Woolf começa a dizer com sua própria voz o que teorizava em seus ensaios. Foi em *O Quarto de Jacob* que, segundo ela mesma, descobriu como começar a dar os primeiros passos em direção a “algo que quero escrever; meu ponto de vista pessoal.” (WOOLF, 1989, p. 74).

Em *O Quarto de Jacob*, Woolf começa a romper, por meio da caracterização das personagens, com certos padrões estéticos tradicionais, dando início a um tipo de narrativa ficcional muito peculiar e inovadora. Jacob Flanders é um personagem envolto em mistério, dúvidas e silêncio. Sobre Jacob, as palavras eram “inaudíveis” ou talvez ele fosse “impressionável”; mas como esclarece a voz narrativa, “esse adjetivo [no caso de Jacob] é contrariado pela postura que fechava a mão em concha para abrigar um fósforo. Era um rapaz de substância.” (WOOLF, 1981, p. 38). As experiências sucessivas de Woolf foram-lhe rendendo um estilo de escrita em que os fatos são narrados de acordo com sua intuição de realidade como processo.

Nessa lógica, a narrativa modernista sofre as consequências de “um desaparecimento progressivo daquele realismo que esteve tanto tempo associado ao romance; a linguagem deixa de ser o meio através do qual vemos e transforma-se no que vemos.” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 328). Ao fazer uma ligação entre a arte e a realidade, Woolf estabelece no plano da escrita muito mais que acontecimento estético.

Ela cria um estilo individual que trouxe à tona a consciência refinada que, conforme esclarece Bradbury e Mcfarlane, “foge às convenções da apresentação dos fatos e da narração da história, dessubstancializa o mundo material e põe em seu devido lugar, transcende as limitações e simplicidades vulgares do realismo, de modo a servir um realismo superior.” (1989, p. 334). *O Quarto de Jacob*, a obra até então mais experimental que Woolf lançara, trouxe traços particulares do que ela chamou de “estranha individualidade”, mas nada tão moderno quanto o que viria experimentar em alguns romances subsequentes.

Sempre unindo sua crítica à tentativa de uma narrativa modernista, Woolf, em seu ensaio “O Senhor Bennett e a Senhora Brown” [The Sr. Bennett and Mrs. Brown] (1923), discute longamente o conceito de realidade defendido pelos pré-modernistas e o conceito de realidade pensado pela segunda geração dos realistas. Para Woolf, os realistas e os modernistas divergiam nesse conceito porque, enquanto os modernistas buscavam relatar o interior da verdade da personagem, os romancistas eduardianos acreditavam que as personagens eram verdadeiras quando descreviam a maneira como elas usavam “um broche baratíssimo comprado no bazar Whitworth e como ela consertara as luvas: o polegar da mão esquerda havia sido substituído.” (WOOLF, 2009, p. 9).

Em sua opinião, os romances realistas estavam tomados de existência corpórea com ênfase nos fatos exteriores; faltava inserir as personagens em sua realidade, física, social e cultural problematizando a formação da personalidade individual por meio das experiências vividas. Foi nesse espírito de problematização que Woolf, dois anos depois da publicação do referido ensaio, nos presenteia com uma das mais importantes obras do modernismo inglês: *Mrs. Dalloway* (1925).

Em *Mrs. Dalloway*, Woolf inova a arte romanesca alternando o foco narrativo de uma personagem para outra e acompanha os sentimentos, as sensações e as reflexões dos seres fictícios através do monólogo interior e do fluxo de consciência. Um livro de liberdade estética voltada para o interior, uma narrativa livre das velhas convenções e cronologias, uma obra em que o pensamento crítico e o criativo se unem para retratar uma cidade imperial que sobreviveu a uma grande guerra.

A trama sutil criada por Woolf liga simultaneamente os destinos de suas personagens no cenário de uma Londres moderna na década de 1920. *Mrs. Dalloway* narra um dia qualquer na vida da ilustre Clarissa Dalloway, que dará uma festa para receber a aristocracia londrina em pleno período pós-guerra. Uma ação totalmente banal, mas que reúne de modo memorável o passado e o presente da protagonista e de outras personagens que com ela convivem. Sem nenhuma ação no sentido clássico do termo, a trama se inicia quando Clarissa decide que “ELA PRÓPRIA IRIA COMPRAR AS FLORES”; pois Lucy, “já estava com o serviço determinado.” (WOOLF, 2006, p. 11).

Todo percurso das personagens é narrado sob a perspectiva da cinematografia do monólogo interior e o fluxo de consciência. Essas técnicas usadas por Woolf permitem que o narrador oscile entre o espaço geográfico e a reminiscências das personagens. Tendo como foco central a festa dos Dalloway, a narrativa sugere uma tensão que engloba o passado e o presente dos convidados, como também o da anfitriã. Woolf capta a ação banal de promover uma festa e transforma, sob frágeis fios, uma rede que liga concomitantemente os destinos dos seres fictícios. Nesse sentido, Woolf inovou em pelo menos três elementos que ajudaram a compor a narrativa modernista: a distância entre o narrador e a personagem, a realidade por meio da visão subjetiva e o abandono da cronologia em favor da narrativa introspectiva.

A escrita do mundo caótico dos inícios do século XX dispensa o narrador, que tinha a capacidade de controlar a totalidade dos acontecimentos; ele chega quase a desaparecer para dar lugar às reflexões das personagens, visto que se instala nas intimidades deles para representar o que Woolf chamou de “espírito ou vida, de verdade ou realidade”, descaracterizando, assim, a concepção de herói clássico. (WOOLF, 2014a,

p. 108). Assim sendo, tanto o fluxo de consciência quanto o monólogo interior passaram a representar a verdade concreta, renunciando a precisão de contornos claros, porque a narrativa passa a se relacionar com as lembranças no tempo e no espaço de profundas reflexões e revelações.

Após interromper o ritmo do tempo e quebrar a cronologia do enredo e da personagem em *Mrs. Dalloway*, Woolf sentiu que poderia aprofundar em seus experimentos formais. No mesmo ano em que *Mrs. Dalloway* (1925) foi publicado, registra em seu diário o desejo de criar um novo nome para substituir o “romance.” “Mas o quê? Elegia?” (WOOLF, 1989, p. 113). Esse questionamento da autora, não só mostra que ela pretendia realçar poeticamente as percepções da consciência das personagens, mas também não partiria das tradicionais representações da realidade e provavelmente não optaria por criar enredo no estilo convencional. A partir das técnicas experimentais aplicadas em *Mrs. Dalloway*, Woolf observou que o livro serviu para provar que ela só sabia escrever por esse caminho e que pretendia nos romances vindouros, centrar “mais e mais, [no caráter das personagens] e nunca, louvado seja Deus, vou me aborrecer nem por um instante [em apresentá-los].” (WOOLF, 1989, p. 103).

Sua persistência em experimentar novas técnicas era em grande parte, como ela mesma admitiu em seu diário, para “saciar meu apetite de escrever”, pois “saciar” e “apetite” eram o seu “grande conforto, e o flagelo.” (WOOLF, 1989, p. 115). Para cada produção ficcional, buscou, de acordo com seu princípio de arte “do meu jeito”, uma estética que revitalizasse o romance, porque ela acreditava que a vida “é sempre e inevitavelmente mais rica, muito mais, do que nós [romancistas] que tentamos expressá-la.” (WOOLF, 2014b, p. 223).

Procurou, de acordo com seu juízo estético de criação, produzir uma ficção mais livre não só no sentido de ser mais poético, mas também em ser mais verdadeira em relação ao sentimento da vida. Dentre tantas obras que Virginia Woolf experimentou novas técnicas destacam-se, *Passeio ao Farol [To the Lighthouse]* (1927), *Orlando: uma biografia [Orlando: a biography]* (1929), *As Ondas [The Waves]* (1931), e *Entre os Atos [Between the Acts]* (1941).

Woolf conquistou sua independência profissional e preservou sua liberdade de criação ficcional defendendo a ideia de que, independente do problema com o qual o romancista se defronte, ele precisa ter “coragem de dizer o que lhe interessa” e “inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe.” (WOOLF, 2014a, p. 112). Na busca por um espaço nas letras inglesas, Woolf enquanto ensaísta não só acusou os romancistas realistas de serem “materialistas”, e escreverem “sobre coisas desimportantes”, mas também propôs uma nova forma de conceber a arte para libertar o romance da convenção à que estava estipulada.

Via os realistas como escritores que não se esforçavam para chegar mais perto da flama interior, pois estavam preocupados “não com o espírito, e sim com o corpo”; e, por isso, os modernistas propunham não somente “sinceridade e coragem”, mas um empenho “para chegar mais perto da vida e para preservar com mais sinceridade e exatidão o que lhes interessa e comove [...]” (WOOLF, 2014a, p. 110). Em contraste com os “materialistas”, Woolf argumenta que o artista modernista trabalha “de modo um pouco diferente; a ênfase é posta numa coisa até então ignorada; de imediato se torna necessária uma outra ideia de forma, de difícil apreensão por nós e, para nossos predecessores, incompreensível.” (WOOLF, 2014a, p. 113).

Em sua apreciação, a arte inglesa dos inícios do século XX estaria com sua juventude renovada se cada característica do cérebro e do espírito entrasse em causa; entretanto, isso só seria possível se o romancista tomasse consciência de que era livre para expressar “o que bem quisesse.” Sob essa perspectiva, não há no campo da arte nenhuma experiência proibida nem mesmo a mais extravagante; e, para dar ênfase à sua visão artística, Woolf abre a probabilidade de romper com a classificação aristotélica dos gêneros, quando admite que provavelmente, não optaria por criar “enredo, nem comédia, nem tragédia, catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito [...]” (WOOLF, 2014a, p. 109).

Woolf não se filiou em nenhuma teoria, antes, buscou construir sua própria; baseada na sua concepção de realidade, com seu espírito estético de criação, mostrou que não há limites para a ficção e nenhum método específico para a arte, pois acreditava que a “matéria apropriada para a ficção não existe: tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos; todos os pensamentos; [...]” (WOOLF, 2014a, p. 115). Está claro que, para Woolf, a arte modernista exigia uma nova forma de representação; e, que, os romancistas mais se aventuravam fazê-la que sustentá-la, pois sabiam que a sinceridade dos modernistas era profunda, mas o resultado podia ser difícil ou até mesmo desagradável. A própria Virginia Woolf julgou *Ulisses*, (1922) de Joyce, um livro “iletrado e vulgar”. Segundo ela, ainda que inovador em muitos aspectos, *Ulisses* representava uma obra falha que tentou ascender, entretanto Joyce havia fracassado, pois gastou nela muita energia para buscar maneiras de dizer a verdade, e, mesmo assim, a verdade da personagem nos chegara “um tanto exaurida e em condições caóticas”. (WOOLF, 2009, p. 16).

Mas, se para Woolf, *Ulisses*, em sua totalidade, representa um livro que não resulta da fluidez de uma energia, o que tinha ela a dizer sobre seus próprios experimentos? Três anos depois da publicação de *Ulisses*, anota em seu diário que achava *Mrs. Dalloway* (1925) um livro obscuro e fragmentário, entretanto, a obra era fruto de um esforço para chegar mais perto do que acreditava ser a aparência da vida.

Mesmo que Woolf tenha deixado um vasto legado de resenhas e ensaios críticos, apenas uma pequena parte do seu prodigioso trabalho foi reconhecida com a mesma intensidade que sua ficção ou seus ensaios feministas. A combinação de uma extraordinária gama de questões intelectuais como história, cinema, política, consumismo e psicologia, moveu a leitura de seus ensaios para uma posição mais central nos seus estudos.

Eles estão sendo relidos, agora, como:

[...] partes cruciais na grande rede complexa no cruzamento de Woolf entre romances, histórias, diários, cartas, cadernos, críticas, esboços, ensaios, ensaios-histórias, romances-ensaios: uma enorme conversa ao longo da vida no papel que só agora está começando a serem vistos e entendido em sua totalidade. (LEE, 2010, p.93)<sup>13</sup>

A junção entre ensaios e ficção nos escritos de Woolf é um ato comum. A construção do ensaio “Poesia, Ficção e Futuro” (1927) é um brilhante aparato crítico sobre a literatura do futuro que Woolf antecipa quatorze anos da escrita do seu último romance *Entre os Atos* [*Between the Acts*] (1941). Em *Os Anos* [*The Years*] (1931), o ensaio ganha uma roupagem diferente, pois está intimamente agregado ao gênero romance. Considerado um ensaio-romance, a obra alterna episódios políticos da vida de uma família britânica de classe média com a história dos Pargiters.

Os ensaios, muitas vezes lidos como ficção, é uma mistura inextricável de crítica, história, biografia, moda, períodos literários, sexualidade, etc. Sempre procurando inventar novas formas para os gêneros literários, Woolf trouxe suas críticas tão perto da ficção que fica evidente que ela “tornou-se cada vez mais impaciente com todas as distinções de gênero.” (LEE, 2019, p. 97)<sup>14</sup>.

As críticas de Woolf não se detêm apenas aos ensaios e a ficção. Ela também se posicionou enquanto produtora de artigos-resenhas. Teceu fortes comentários sobre a visão tradicional da mulher da era vitoriana, expondo de maneira criativa e sutil as dificuldades da inserção feminina no mundo intelectual e profissional da época.

13 LLE, Hermione. Virginia Woolf's essays. In: \_\_\_\_\_. The Cambridge Companion to Virginia Woolf. (Edited by) Susan Sellers. 2ed. New York-EUA: Cambridge University Press, 2010, p. 93. “[...] as crucial parts in the great complex web of Woolf's crisscrossing between novels, stories, diaries, letters, notebooks, reviews, sketches, essays, story-essays, essay-novels: a huge lifelong conversation on paper which only now is beginning to be seen and understood in its entirety.” (tradução minha).

14 Ibidem, p. 97 [...] became increasingly impatient with all genre distinctions: [...].

Seu crescente interesse na vida e na escrita das mulheres não se restringiu apenas aos seus ensaios de cunho feministas, mas também se estendeu à sua produção resenhista. Sua ênfase nos detalhes domésticos, sua busca por mulheres antepassadas, mostra que Woolf não lutou apenas, por um lugar em que sua ficção pudesse estar intimamente ligada a pensar em mulheres, política e sociedade, mas também contra opressões editoriais inibidora de uma longa tradição masculina. Seu sentimento de autoconsciência censurada como escritora feminina foi profundamente explorado em seu artigo-resenha “Profissões para Mulheres” (1931).

Nesse artigo em especial, a voz narradora questiona a exclusão da mulher nos espaços públicos e a omissão dos seus pensamentos. Nos últimos dias do reinado da rainha Vitória, a atividade de uma escritora não envolvia opiniões próprias para tratar das questões sociais. Era preciso que toda mulher, quando fosse resenhar sobre romances escritos por homens famosos, soubesse agradar e fosse submissa, “se quisessem se dar bem.” (WOOLF, 2013, p.13).

Os questionamentos e suas reflexões sobre as atividades de um escritor estão intimamente ligados entre a crítica e sua arte. Em vários de seus escritos não ficcionais, reflexões sobre o posicionamento e a atitude em que o escritor deve ter ante à vida e à arte, estão latentes. Sua capacidade de entender e questionar o mundo mostrou sua autoconsciência quanto ao seu juízo de que uma escritora deve ter opinião própria para tratar das questões sociais com liberdade e franqueza. Sua consciência crítica como artista está delineada de forma cada vez mais evidente em seus escritos. A própria Woolf chega a confessar em “Profissões para Mulheres” que “na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo.” (WOOLF, 2013, p. 13).

Esse gênero que à diferença dos ensaios, é narrado em primeira pessoa do singular não nega que também é uma conversa não ficcional entre Woolf e seus leitores. Tanto os ensaios quanto os artigos-resenhas contêm traços fortemente detectáveis da vida individual de Virginia Woolf, entretanto, os materiais pessoais encontrados nos ensaios “nunca assume[m] uma forma de confissão”, já que ela “odiava o tipo de ensaio que dizia ‘eu’ o tempo todo.” (LEE, 2010, p. 104).<sup>15</sup>

A reputação de Woolf enquanto escritora não ficcional mudou muito nos últimos anos. Estudos recentes apontam o renascimento de Virginia Woolf, não como autora de ficção, mas sim como ensaísta-crítica. Esse aspecto de seu trabalho está fortemente ligado à sua visão de criação estética e o tipo de romancista que ela queria ser. Sua arte ficcional foi trabalhada em grande parte à luz dos ensaios críticos concebidos e moldados entre uma publicação e outra.

Assim, se em seus ensaios encontramos uma aglutinação de ideias, apreensões e emoções em seus escritos ficcionais não é diferente; ela atinge sua culminância numa fusão ensaística-ficcional, pois como afirma Bloom, “A realidade para ela tremula e oscila a cada nova percepção e sensação, e as ideias são sombras que ladeiam seus momentos privilegiados.” (BLOOM, 2011, p. 417). Suas produções ensaísticas continuariam profundamente interligadas com a sua ficção até o resto da sua vida. Essa intercomunicação entre os gêneros diretos ou indiretamente, atraiu Woolf para os temas de mutabilidade dos elisabetanos e criou um fio de continuidade desde a escrita de seus ensaios até o último de seus romances.

Vários de seus escritos críticos fazem referências reveladoras condizentes ao momento histórico da era elisabetana. Em “Um Teto Todo Seu” (1929), Woolf se move direto da história para a ficção com o intuito de responder de forma objetiva “Quais eram as condições em que as mulheres viviam, na Inglaterra, digamos, no tempo de Elisabete?” (WOOLF, 2014c, p.63). Seduzida pelos temas elisabetanos, Woolf transita entre os ensaios e os romances de modo natural e contínuo. Em *Orlando: uma biografia* (1928) e em *Entre os Atos*

15 Ibidem, p. 104 [...] never takes the form of confession. [...] she loathed the kind of essay that said ‘I’ all the time.

(1941), a autora aborda passagens do Renascimento inglês traçando uma continuidade da cultura literária formada naquela época.

Em *Orlando*, Woolf redefine e questiona simultaneamente o período elisabetano quando parodia as fantásticas intercessões da personagem com a história. “Orlando não podia deixar de comparar esse cenário tão disciplinado com os bairros irregulares e atravancados que constituíam a cidade de Londres no reino da rainha Elizabeth.” (WOOLF, 2014d, p. 206). Em *Entre os Atos*, a atmosfera da era elisabetana surge entre risos da plateia, pois Elisa havia esquecido os versos da sua participação na representação. “Todos batiam palmas, rindo. De trás dos arbustos emergiu a Rainha Elizabeth – era Elisa Clark, a vendedora de tabaco.” (WOOLF, 1981, p. 64).

O reinado da rainha Elizabeth cumpre no romance *Entre os Atos* um desfecho totalmente diferente do que foi apresentado no ensaio “Um Teto Todo Seu.” Se, no ensaio Woolf discorre com envolvimento intenso e pessoal a tradição imperativa do patriarcado, mostrando a assimetria dos papéis sociais entre homens e mulheres, em *Entre os Atos*, parece que o reinado é marcado por uma abundante ironia.

Por entre o “tique, tique, tique” do tempo e o “chhh... chhh... chhh...” do gramofone, Isabella anuncia em voz alta sua presença. “– Olhem só para ela!” (WOOLF, 1981, p. 64). Ornada de broches baratos e cetins lustrosos, a rainha sobe num caixote de sabão, no centro do palco; e, apesar de pérolas rebrilhando sobre o corpo a voz narrativa nos informa que suas vestes na verdade, tratava-se de um material metálico usado para lustrar painéis, entretanto “ela parecia a personificação do seu tempo.” (WOOLF, 1981, p. 65).

Magnificamente trajada, com sacerdotes e servos dançando ao seu redor, Elizabeth é recebida pela plateia sob o ritmo de uma oscilação ébria de divertimento. A Sra. Manresa batendo os pés e cantarolando domina a ação da peça. Com a cabeça ordenada de pérolas, “imensa e dominadora”, ela, “A Rainha desse imenso país...”, (WOOLF, 1981, p. 65), ordena que uma peça seja representada. “– Representem - comandou a grande Elisa.” (WOOLF, 1981, p. 68).

O aprofundamento dessa ideia foi longamente discutido pela autora em seu ensaio “Poesia, Ficção e Futuro”, publicado pela primeira vez em 1927. O projeto filosófico explorado em detalhes nesse ensaio trata-se, sem dúvida, de um novo experimento ficcional que Virginia Woolf poria em prática em seu último romance, *Entre os Atos*. Tal romance teve seu projeto estético voltado para a visão de que a prosa, por ser um gênero flexível, poderia assimilar muitas outras formas de arte, e assim, comportar a mescla dos gêneros (prosa, poesia e drama) para compor seu projeto ambicioso.

O argumento de Woolf era de que a prosa, por ser um gênero humilde e democrático, “a qualquer lugar pode ir; não há lugar, por mais baixo, por mais sórdido, por mais indigno, em que ela deixe de entrar.” (WOOLF, 2014b, p. 218). Assim, por ter o poder de devorar outros gêneros, viria num futuro bem próximo a assumir “algumas das obrigações de que outrora se desincumbia a poesia” e que ainda serviria para “expressar alguns daqueles sentimentos que no momento parecem ser pura e simplesmente enfeitados pela poesia e que constatam que o drama também lhes é inospitaleiro.” (WOOLF, 2014b, p. 215-216).

A arte estava caminhando em direção à prosa; e, por ser a prosa tão destemida, Woolf esclarece que no futuro “Seremos forçados a inventar novos nomes para os diferentes livros que se disfarçam sob esse único rótulo”, (WOOLF, 2014b, p. 215), pois o romance do futuro devoraria muitas formas de arte; porque assumiria dimensões a que a poesia não mais se manteria à parte, e o drama se distanciaria da sua forma convencional. Desse modo, a prosa sofreria uma transformação em que o drama viria a ser infiel à sua forma; e a poesia daria contorno para expressar nossas “emoções em relação a coisas como os rouxinóis e as rosas, o nascer do dia, o crepúsculo, a existência, o destino, a morte; [...]” (WOOLF, 2014b, p. 222).

Em termos mais íntimos, Woolf teoriza o escopo do romance do futuro e sua natureza.

Ele [o romance] será escrito em prosa, mas numa prosa que há de ter muitas características da poesia. Trará algo da exaltação da poesia, mas parte considerável da normalidade da prosa. Será dramático, sem ser porém uma peça. Será lido e não representado. [...]. Há de assemelhar-se à poesia porque dará não só ou principalmente as relações das pessoas entre si e suas atividades em grupo, mas também a relação da mente com ideias indefinidas e seu solilóquio urdido em solidão. (WOOLF, 2014b, p. 216).

Pensada sob a perspectiva de que “tudo numa obra de arte deve ser controlado e organizado” (WOOLF, 2014b, p. 223), o romance *Entre os Atos* compreende uma união lírica e dramática que Woolf julgou adequada às necessidades do dramaturgo poético do futuro. Com as mudanças propostas por Woolf, a peça em prosa deixa de ser fiel à sua forma totalmente rígida e passa a possibilitar que o autor deixe escapar suas emoções em relação às coisas e por entre o efeito emocional do drama “toda riqueza que ele pretende dar.” (WOOLF, 2014b, p. 222).

Totalmente sensível e consciente do seu papel social, Woolf une o crítico e o criativo num experimento estético inteiramente novo. De modo individual, reordena elementos já existentes na literatura, contudo, buscando dar a esses elementos tanto um novo significado quanto um novo uso para sua transformação. Transformação esta que propõe uma arte em que a natureza e o homem se relacionem, pois molda e abriga em *Entre os Atos* o que é comum e o que é complexo, expressando de “modo intenso e atento as emoções e ideias dos personagens, mas a partir de outro ângulo.” (WOOLF, 2014b, p. 216).

*Entre os Atos* culmina na prática-teórica que o romance do futuro daria às relações do homem com o destino; mas daria “também o escárnio, o contraste, a contestação, a intimidade e complexidade da vida.” (WOOLF, 2014b, p. 218). Altamente lírica, a obra trabalha com elementos que põe o eu em oposição ao mundo; uma narrativa que agrega vários temas: a solidão, as paixões reprimidas, cultura histórica, religião, o amor e o ódio, o matrimônio, representação social, entre outros. Fundamentada numa tradição histórica e cultural que traz como ponto reflexivo “Nós mesmos”, o romance, busca “flagrar-nos assim como somos, sem ter tempo de assumir” uma fantasia ante a vida, pois a voz que narra almeja que as personagens se defrontem com a realidade do mundo sem precisarem “vestir fantasias para representarem o tempo presente.” (WOOLF, 1981, p. 129-132).

Toda a intenção dramática que perpassa a narrativa faz com que as personagens, numa época atual, rememorem suas *vias-crúcis*, e, desde então, deixar-se mostrar “como somos, aqui e agora. Todos deslocados, afetados, falseados; as mãos erguidas, as pernas fora do lugar.” (WOOLF, 1981, p. 133). Uma decisão de encenar ao ar livre contribui para que a voz que narra teça o convite para que as personagens reflitam sobre seus papéis no mundo, pois, concentrados numa convenção social, todos sofrem de uma “inversão monstruosa” e se debatem entre o uso exaustivo de reticências, interrogativas, exclamações, enfáticos travessões e pausas. Todos padecem suas inconstâncias, mas foi em Isabella, uma poetisa “deprimida”, que Woolf depositou uma sensibilidade extrema e um lirismo a florado; contudo, um tenso contraste entre ela e a vida.

Extremamente poética e dramática Isa representa a consciência e a trajetória de um espírito que transita entre o sonho e a realidade com mesma veemência. Dividida entre dois sentimentos, Isa vibra entre a paixão imaginária pelo misterioso fazendeiro e o amor pela família. Ora amando o marido (Giles), ora odiando-o, os sentimentos da personagem ao mesmo tempo em que se aglutina, se contrastam, pois o amor interior que sentia pelo fazendeiro “achava-se nos olhos;” enquanto “o exterior, [que sentia pelo marido]

sobre o toucador.” (WOOLF, 1981, p. 16). O contraste estabelecido entre o interior e o exterior fica mais perceptível quando as reminiscências da personagem vêm à tona.

Mas em torno dela, no lavatório, no toucador, entre as caixas de prata e as escovas de dente, estava o outro amor; o amor pelo marido, o corretor – ‘pai dos meus filhos’, acrescentou, caindo no clichê convenientemente fornecido pela literatura de ficção. (WOOLF, 1981, p. 16).

Poeticamente, aqui e ali, a narrativa oscila entre a alma entediada e a alma sublime de Isa, que, diante das insatisfações e limitações da vida, se questiona baixinho: “– Para que escuro recanto de terra desabitada ou floresta varrida de ventos iremos agora? Ou giraremos de estrela em estrela, dançando ao incerto luar? Ou...” (WOOLF, 1981, p. 43). De rosto pesado e belo, Isa, assim como Bartolomeu, Giles, Lucy e Manresa carregam uma carga emocional que se abre continuamente no decorrer da narrativa. Cada um a seu modo, vai deixando transparecer, através do monólogo interior, os conflitos gerados entre o que eles eram e o que gostariam de ser. Assim como Woolf teorizou em seu ensaio “Poesia, Ficção e Futuro”, *Entre os Atos*, um romance dramático-lírico, é considerado pela crítica um dos experimentos ficcionais mais ousados de Virginia Woolf. Dentre todos seus experimentos, *Entre os Atos*, talvez seja o que a autora mais diluiu os elementos romanescos das narrativas tradicionais. O romance surge em meio à música do gramofone, a dança dos aldeões e a representação dos entre-os-atos das personagens testando os limites da prosa, unindo simultaneamente história e poesia, drama e lírica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. Orlando de Virginia Woolf: Feminismo como Amor à leitura. In: *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994, p. 414-426.

BRABBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. O Nome e a Natureza do Modernismo. In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

BRADBURY, Malcolm. Virginia Woolf. In: *O Mundo Moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HUMPHREY, Robert. As Formas: Para que servem os padrões – A rede labiríntica de Joyce - O delineamento simbólico de Virginia Woolf – A Síntese de Faulkner. In: *O Fluxo de Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LLE, Hermione. Virginia Woolf's essays. In: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. (Edited by) Susan Sellers. 2ed. New York-EUA: Cambridge University Press, 2010, p. 89-106.

POMEROY, Elizabeth W. Garden And Wilderness: Virginia Woolf Reads The Elizabethans. *Modern Fiction Studies*, Baltimore-EUA v. 24, nº 4, p. 497-508, Cambridge, 1978.



WOOLF, Virginia. *Entre os Atos*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WOOLF, Virginia. *O Quarto de Jacob*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOOLF, Virginia. *O Senhor Bennett e a Senhora Brown*. Trad. LourinelsonVladmir [S.l.: s.n.]. 2009. Disponível em <<http://processovirginiawoolf.blogspot.com.br/2009/02/o-senhor-bennett-e-senhora-brown.html>>. Acesso em: 05 de Abril de 2018.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014d.

WOOLF, Virginia. *Os Diários de Virginia Woolf*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virginia. Ficção Moderna. In: *O Valor do Riso e Outros Ensaios*. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

WOOLF, Virginia. Poesia, Ficção e Futuro. In: *O Valor do Riso e Outros Ensaios*. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

WOOLF, Virginia. *Profissões para Mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2003.

WOOLF, Virginia. *Um teto Todo Seu*. Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014c.

## O LIVRO DO FUTURO OU O FUTURO DO LIVRO?

Prof<sup>a</sup> Ms. Nandara Maciel Leite Tinerel  
(Núcleo de Pesquisa em Literatura Manoel de Barros/UNEMAT-PL)

O que é ou como seria o livro do futuro? Em um mundo cada vez mais tecnológico e em constante movimento, no qual informações, ações, situações acontecem com tamanha rapidez, somos lançados a pensar que esse questionamento, inicialmente, se refere às infinitas possibilidades de configuração do livro no mundo moderno, seja relacionado ao seu conteúdo, seja a sua estrutura física, estejam eles ligados aos meios digitais, eletrônicos e/ou virtuais.

Mergulhados numa sociedade heterogênea, assumimos, consciente e/ou inconscientemente, diversas funções, assimilamos uma gama de informações e estamos cada vez mais conectados digitalmente. Por isso, ao nos indagarmos sobre o livro do futuro, somos lançados, pelo imediatismo do cotidiano, a fazer tais relações.

Entretanto, pensar o “livro do futuro” está, justamente, ligado ao oposto daquilo que o imediatismo da sociedade moderna nos apresenta. A busca simplista por respostas prontas e soluções práticas nos priva, constantemente, de pensar além do que está posto de forma alienante. Pensar o “livro do futuro”, metáfora daquilo que é literário, tem como objetivo, neste capítulo, ir além das impressões que aquele primeiro questionamento nos causa e nos remete, a princípio. Calvino (1990), afirma que

[...] numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 1990, p. 58)

Nesse sentido, pretendemos pensar o livro do futuro, primeiro questionamento desse capítulo, como representação daquilo que é literário, não apenas em sua estrutura física, mas esteticamente, o que nos levaria também a refletir sobre como ele se apresenta por meio da linguagem, de suas relações com o mundo, autor e leitor. Assim, percebemos que a obra perpassa o tempo cronológico e se estabelece no porvir. Contudo, como podemos entender esse processo de constituição da literatura? Que elementos consolidam a literatura através dos séculos e permitem que determinadas obras se estabeleçam na posteridade?

O livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) nasce após Ítalo Calvino ser convidado pela Universidade de Harvard, em Massachusetts, para proferir seis conferências no *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*. O termo “poetry”, no entanto, segundo Calvino, faz referência à comunicação poética que envolve, de maneira geral, literatura, música, artes plásticas, etc. Ao ser convidado para essas conferências, Calvino se preocupa em definir, primeiramente, segundo sua formação e experiência, a literatura como universal, sem distinções, considerando passado em relação ao futuro. Assim, Calvino define, que:

O milênio que está para findar-se viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploram suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar. O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na

era tecnológica dita pós-industrial. [...] *Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar.* (CALVINO, 1990, p. 11, grifo nosso)

Assim, a literatura, com suas características que lhes são próprias, nos mantêm sempre despertos, em busca do porvir. Abarca o cotidiano, a sociedade e seus avanços tecnológicos, seus movimentos cada vez mais rápidos e transitórios. Pensar no que expõe Calvino sobre “saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar”, nos lança numa tentativa de compreensão, não só sobre o meio em que vivemos, suas nuances políticas, históricas e sociais, mas, sobretudo, sobre o modo como apresenta todas essas questões, pelas diversas maneiras e pontos de vista criados e, ainda assim, pela possibilidade de ser sempre mais, mantendo em aberto outras tantas probabilidades de ser e estar.

As propostas apresentadas por Calvino: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, permeiam o ser/fazer histórico da literatura. Dentre elas, está ligado o modo como a literatura se constitui por meio da linguagem, pelo uso de elementos linguísticos e temas que denotam e refletem o mundo diverso, incluindo suas mazelas e frivolidades, e o modo como a literatura se apropria do poético/estético para adentrar caminhos tão densos e complexos, na mesma medida em que o peso do mundo se dilui pela leveza da linguagem.

Em outras perspectivas, as propostas apontam para a linguagem como processo matemático, calculado, minuciosamente estudado, buscando dar sentido ao que, muitas vezes, não tem sentido. Elas lançam-nos além das páginas dos livros, do tempo vivido e presenciado, bem como do espaço palpável e visível. A narrativa, segundo Calvino, é um cavalo. E neste ponto retomamos, mais uma vez, nosso primeiro questionamento sobre o livro do futuro. A imagem do cavalo, apresentada por Calvino e exemplificada por ele na obra de diversos escritores, é simbólica. Essa imagem é responsável por representar um ser veloz, ágil e rápido que se assemelha com a fluidez e rapidez do pensamento. Esse ser nos transporta por caminhos diversos, “[...] cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado...” (CALVINO, 1990, p. 52). Calvino ainda cita Giacomo Leopardi, que, na obra *Zibaldone*, estabelece relação dos cavalos com a velocidade, vejamos:

[...] seja quando a vemos ou quando a experimentamos, transportados por eles, é agradabilíssima em si mesma, ou seja, pela vivacidade, a energia, a força, a vida que tal sensação nos proporciona. Ela suscita realmente uma quase ideia de infinito, sublima a alma, fortalece-a[...] (ibidem, p. 54-55)

Igualmente, vemos no texto literário tais sensações. A velocidade do cavalo está para a velocidade do pensamento. E essa velocidade do pensamento imprime no leitor um prazer “que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar”. O prazer de vencer o tempo e o espaço – seja pela agilidade do pensamento em si e/ou do estilo narrativo num jogo metafórico de palavras, tempos, espaços e temas, que saltam de um assunto ao outro – lançam o leitor, demasiadamente, nas possibilidades existentes, que se perdem e se encontram em outras tantas possibilidades (até inexistentes). E, nessa confluência, permitirmo-nos as divagações, a magia e a imaginação causadas pelo texto literário.

Sobre a precisão do texto narrativo, a exatidão, Calvino, aponta três pontos importantes: “1) Um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis (...); 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 71-72).

Assim, os três pontos levantados por Calvino dialogam entre si, na medida em que se somam ao processo literário e retomam o prazer citado anteriormente pela imagem evocada dos cavalos. Ainda segundo Calvino, a humanidade parece, muitas vezes, assolada por uma peste, por meio da qual o uso da palavra perde a função comunicadora e reflexiva. Tal qual o uso da palavra, da linguagem como forma de expressão, o uso das imagens também parece assolada por tal peste, pois a multiplicação delas em toda parte e em todos os cantos, submerge sua ação também comunicadora, carregada de sentido e significado. E nessa infinidade de elementos acaba, por fim, não comunicando. Não significando. “Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória” (CALVINO, 1990, p. 73), além disso, Calvino afirma na sequência que

[...] talvez a inconsistência não esteja na linguagem e nas imagens: está no próprio mundo. O vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias informes, fortuitas, confusas, sem princípio nem fim. Meu mal-estar advém da perda de forma que constato na vida, à qual procuro opor a única defesa que consigo imaginar: uma ideia de literatura. (Ibidem, p. 73)

Assim, estabelece-se no texto literário uma bifurcação, que busca dar conta das relações existentes entre a linguagem calculada e pensada; a significação das imagens que buscam dar sentido ao dizível, ao escrito, retomando suas acepções mais profundas. A exatidão advém do/no detalhe, da ação, da escrita, da forma e do conteúdo.

Tão importante como os pontos anteriores citados, chegamos à visibilidade, que está intrinsecamente ligada a imaginação, ao sonho, à fantasia, ao poder sobrenatural de nos envolver em circunstâncias outras, além daquilo que nossos olhos podem ver e nossas mãos podem tocar. Conforme Calvino, “[...] a imaginação como instrumento de saber e como identificação com a alma do mundo (...) a da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas poderia ter sido” (CALVINO, 1990, p. 106) e, ainda, de como essa velocidade espantosa em que as relações são construídas, leva o risco de perder a capacidade humana de ir além do imediato, do palpável, daquilo que os olhos podem ver, de estabelecer sensações que brotam do alinhamento de letras e formas no papel em branco e, ainda, de estar no mundo e ler um segundo mundo no papel e, partindo-se das experiências e relações imagéticas, construir e criar quantas vezes e de formas variadas um terceiro universo.

Seja como for, todas as ‘realidades’ e as ‘fantasias’ só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, parênteses; páginas inteiras de sinais, representando espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto. (CALVINO, 1990, p. 114)

Finalmente, em sua última conferência – Multiplicidade - Calvino destaca o texto literário como uma rede comunicativa, variada e ampla, um conjunto de experiências, visões e informações, uma rede enciclopédica, um hiper-romance, capaz de capturar a multiplicidade do mundo, dos seres e dos aspectos que o circundam, observando que nenhum deles é isolado, pelo contrário, dialogam entre si e que mesmo um texto curto pode capturar, representar o múltiplo universo em que vivemos. Ao encerrar essa última conferência, Calvino destaca que

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (...) quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes aos nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico... (CALVINO, 1990, p. 138)

O que transparece nos valores deixados por Calvino é o intenso desenvolvimento da linguagem, do uso das imagens e da imaginação que se configuram e significam em cada valor dado por ele, em cada característica apresentada que se torna transcendente à medida que caracteres, fontes, pontos e vírgulas ganham forma; que todas as relações existentes e não existentes, sejam elas imagéticas, físicas, químicas, históricas, políticas e sociais são importantes para a construção do texto. Nem todo texto, contudo, pode ser chamado literário. Há, sem dúvidas, um conjunto peculiar e significativo de ocorrências que o tornam literário.

O leitor pode conceber o narrável e suas infinitas possibilidades, abarcando suas mais sutis e vãs relações, absorvendo o imagético, físico, químico, histórico, político e social e, ainda assim, não estar necessariamente em contato direto com nenhuma dessas relações, recriando outras tantas relações possíveis, em um processo que o lança, sempre, ao infinito. E que infinito seria este? Do texto? Do leitor? Do escritor? Do futuro?

Antecessor de Calvino, Maurice Blanchot em *O Livro por vir* (2013), propõe uma discussão sobre o futuro da literatura. Nesse aspecto, ele levanta questões pertinentes sobre a linguagem, a escrita, o estilo, as relações externas e internas ao texto literário e o tempo da narrativa que se configura em um espaço, determinando-se no imaginário e encontrando caminhos em um constante movimento.

Tanto Calvino quanto Blanchot dialogam no sentido de compreender a obra literária como um sistema vivo, constante, repleto de especificidades e comunicativo, que se desdobra e se realiza em caminhos diversos e verossímeis. Quando Calvino nos apresenta a exatidão e o projeto de obra bem definido e calculado, por exemplo, a ideia está mais ligada ao processo minucioso do pensamento reflexivo do que as fórmulas matemáticas, que buscam dar valores fixos às coisas.

Nessa perspectiva, a literatura busca sua exatidão naquilo que significa, naquilo que nos permite dar sentido às coisas. Ela é por si mesma. Não existe uma fórmula definida e fixa que a explique. Vai além de passado, presente e se instaura no futuro, imbricada de maneira significativa nos eventos humanísticos. É o/um mundo. Um outro mundo além daquele que descreve e cria (ou des-cria?). E, talvez por isso, faça tanto sentido e dê tanta significação ao viver. Os elementos que a permeiam existem dentro e fora da obra. Como afirma Blanchot (2013, p.293), “um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro”.

Para Blanchot, a literatura ultrapassa limites, tempo e espaço, ainda que existam. É linguagem e comunicação, mas não apenas isso. É um salto além daquilo que se apresenta na compilação de páginas e pontos. É uma experiência total, segundo ele,

A língua imediata não é imediata, e sobretudo, isso é essencial, logo que aquele que escreve quer agarrá-la, ela muda de natureza sob sua mão. Reconhece-se, aqui, o “salto” que é a literatura. Dispomos da linguagem comum e ela torna o real disponível, diz as coisas, dá-nos as coisas afastando-as, e ela mesma desaparece nesse uso, sempre nula e

inaparente. Mas, transformada em linguagem de “ficção”, torna-se inoperante, inusitada. Sem dúvida acreditamos receber ainda o que ela designa como na vida corrente, já que, ali, basta escrever a palavra “pão” ou a palavra “anjo” para dispor imediatamente, em nossa fantasia, da beleza do anjo e do sabor do pão – sim, mas em que condições? Com a condição de que o mundo em que nos é dado usar as coisas seja primeiramente destruído, que as coisas se afastem infinitamente delas mesmas, tornem-se novamente o longínquo indisponível da imagem; e que, também, eu não seja mais eu mesmo, e que não possa mais dizer “eu”. Transformação assustadora. (BLANCHOT, 2013, p. 304)

Para ambos os autores, Calvino e Blanchot, a linguagem que nos leva à imaginação se dá como força motriz daquilo que é literário, a confluência entre prazer e transformação: “Transformação assustadora”. Imaginação não pode nos levar, única e exclusivamente, a palavra dada, *ipsis litteris*, mas transformar a imagem e seu sentido pré-estabelecido em algo superior, que nos permita redescobrir e realinhar sentidos já existentes e concebidos. Talvez, nesse sentido, a literatura se perpetue, justamente pela possibilidade de requerer aos que se interessam por ela, sejam por quaisquer motivos, um passo que os leve a quebrar paradigmas. Se seguirmos a analogia dada de “anjo” e “pão” em seus sentidos superficiais e evidentes, teremos apenas palavras e conceitos. O que o texto literário nos pede é que penetremos e reformulemos sentidos que permitam conceber o além “anjo” e “pão”.

Blanchot ainda afirma que:

Sabemos que só escrevemos quando o salto foi dado, mas para dá-lo é preciso primeiro escrever, escrever sem fim, escrever a partir do infinito. Querer recuperar a inocência ou a naturalidade da linguagem falada... é pretender que essa metamorfose possa ser calculada como índice de refração, como se tratasse de um fenômeno imobilizado no mundo, um apelo que só ouvimos se nós mesmos tivermos mudado, uma decisão que entrega ao indeciso aquele que a toma. (BLANCHOT, 2013, p. 305)

É um caminho de busca transformadora, aproximando-nos do mundo enquanto seres pertencentes a ele, mas nos distancia, na medida em que, nos permite avaliar em que condições pertencemos a ele.

A experiência que é a literatura é uma experiência total, uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão de linguagem (a menos que, sob esse único ponto de vista, tudo se abale). Ela é exatamente a paixão de sua própria questão, e força aquele que atrai a entrar inteiramente nessa questão. Assim, não lhe basta tornar suspeitos o cerimonial literário, as formas consagradas, as imagens rituais, a bela linguagem e as convenções da rima, do número e da narrativa. Quando encontramos um romance escrito segundo todos os usos do passado simples e da terceira pessoa, não encontramos, é óbvio, a “literatura”, mas também não encontramos aquilo que faria malograr, nada, na verdade, que impeça ou garanta sua aproximação. (BLANCHOT, 2013, p. 306-307)

Nessa experiência total, nos permitimos entender sua relação com o futuro e, por conseguinte, com as relações humanas. Retomando o questionamento que dá início a este capítulo, afirmaríamos, a princípio, que o livro do futuro está na configuração de si mesmo, pois rompe com subjetividade/objetividade do autor, com a tradição, com formas estabelecidas, acentuando a falta, o incompleto, mas também dando sentido ao que se apresenta na completude ou na possibilidade dela, que se opõe como texto de servidão e se instaura como processo.

Calvino discute sobre o processo de imagens e de transformação do mundo moderno que nada comunicam, apesar do amontoado de coisas lançadas,

[...]numa fantasmagoria de jogos de espelho – imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. (CALVINO, 1990, p. 73)

Nesse panorama, Blanchot também demonstra sua preocupação com a literatura e com as perspectivas infrutíferas e miseráveis que assolam toda a sociedade humana, tal qual a peste anunciada por Calvino. Paralelamente à afirmação de Calvino sobre as imagens que não comunicam, Blanchot ao discutir sobre o último escritor, afirma que:

Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós. Se, nesse Tibete imaginário onde já não se descobriram em ninguém os sinais sagrados, toda literatura cessasse de falar, o que faria falta é o silêncio, e é essa falta de silêncio que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária. (BLANCHOT, 2013, p. 321)

Assolados, então, pela peste, apresentada por Calvino e pela “imensidade falante que se dirige a nós”, a humanidade recai diante do caos imediatista, frívolo, longe do pensamento reflexivo que, deliberadamente, é sustentada pelos excessos. Blanchot adverte, ainda, para o possível desaparecimento do silêncio da arte, da literatura; da possibilidade desse silêncio, peculiar e importante que compõem os livros, desaparecerem dando, assim, espaço ao que ele chama de “ditadores”.

A ideia de um ditador e de uma ditadura, que se instauram sobre o pensamento, sobre a legitimidade e liberdade do homem absorver as grandes narrativas, as obras de arte e aquilo que estas representam para humanidade, nos faz pensar sobre a rarefação das possibilidades estéticas da literatura. O ditador que vocifera em cólera e suas mais diversas posições é a imagem perfeita do que não acrescenta, do poder e da expansão do discurso vazio. “Com certeza, um grande nojo dos livros se apossará de todos: uma cólera contra eles, um desamparo veemente, e a violência miserável que observamos em todos os períodos de fraqueza que atraem a ditadura” (BLANCHOT, 2013, p. 322).

Enquanto isso, a literatura se estabelece no avesso do processo ditatorial. Procura se fixar no contexto humano de forma a buscar, vorazmente, pela leveza, exatidão, pela busca de imagens, pela falta que preenche e pelo silêncio que anuncia.

Para Blanchot,

[...] os ditadores vêm naturalmente tomar o lugar dos escritores, dos artistas e dos pensadores. Mas, enquanto a fala vazia do comando é o prolongamento assustado e mentiroso do que se prefere ouvir, berrando nas praças públicas... o escritor tem uma tarefa muito diferente e também uma responsabilidade muito diversa: *a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado.* (BLANCHOT, 2013, p. 323, grifo nosso)

E, se esse autor morresse e com ele a literatura, dando espaço tão-somente as servidões narrativas e a proliferação de ditadores? Não obstante essa ideia apresentada por Blanchot, veríamos cada vez mais

a dispersão de sociedades inteiras abarcadas pelo ódio, pelo grito e pela certeza de uma fala que em nada forma, informa ou comunica. É preciso, então, que o escritor encontre espaço nas frequentes e aparentes ditaduras, dando lugar à experiência total da literatura, em que é possível se perder para se encontrar, transformando a impotência em poder, a fala não comunicativa em silêncio anunciador e, desse modo, dar sentido à existência, atribuindo ao homem o constante retorno e possibilidade do devir.

Nesse diálogo entre Calvino e Blanchot, acrescentamos ainda o pensamento de Tzvetan Todorov (2019), em “Uma comunicação inesgotável”, que referencia a relação com as obras literárias e seus sentidos, levando a entender a existência humana.

[...] “O estudo de Letras implica o estudo do homem, sua relação consigo mesmo e com o mundo, e sua relação com os outros.” Mais exatamente, o estudo da obra remete a círculos concêntricos cada vez mais amplos: o dos outros escritos do mesmo autor, o da literatura nacional, o da literatura mundial; mas seu contexto final, o mais importante de todos, nos é efetivamente dado pela própria existência humana. Todas as grandes obras, qualquer que seja sua origem, demandam uma reflexão dessa dimensão. (TODOROV, 2019, p. 89-90)

Essa experiência máxima, que toda obra nos propõe, deixa caminhos em aberto para a compreensão da existência e sua condição. Todorov (2019, p. 92) afirma ainda que, tendo a literatura a condição humana como objeto, àqueles que se nutrem dela, lendo-a e compreendendo-a, serão mais que especialistas em análise literária. Serão conhecedores da própria condição de ser humano.

Seria possível, diante do que já foi exposto, determinar com clareza e genuinidade aquilo que nos questionamos no início deste capítulo? Talvez, a resposta para tal esteja diretamente direcionado ao processo que permite fazer essa indagação e, não necessariamente, em encontrar e determinar respostas absolutas.

Entretanto, sabemos que a literatura, com suas especificidades que lhes são próprias, sua linguagem que anuncia, suas imagens que comunicam, as confluências entre o mundo narrável e o vivido, são experiência máxima de existência, como já mencionado.

A questão última a que se propõe Blanchot é transmitir essas questões desde aquilo que anuncia e é: o texto literário. Se essas questões são possíveis e passíveis de argumentos, análises e conjunturas, só o são porque a literatura existe, antes de mais nada como obra de criação (e não apenas de análise). Assim, chegamos ao Livro Por Vir. O livro do futuro, que se apresenta como o futuro do livro.

Para Blanchot, *Um lance de dados*, de Mallarmé, é o livro do futuro. O livro por vir, que se materializa e se realiza no devir. Por isso, para Blanchot (2013, p. 352), “A obra é a espera da obra”, justamente, por ser essa espera capaz de concentrar “atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem. Um lance de dados é o livro por vir” (BLANCHOT, 2013, p. 352). E o é, precisamente, por Mallarmé romper com os versos tradicionais. O espaço narrativo é o do próprio livro, assim como sua linguagem, que excluem o que chamam de “tempo ordinário”, sem sentido.

*Um lance de dados* só existe na medida em que exprime a extrema e requintada improbabilidade desse poema, dessa Constelação que, graças a um talvez excepcional (sem outra justificativa a não ser o vazio do céu e a dissolução do abismo), se projeta “sobre alguma superfície vacante e superior”: nascimento de um espaço ainda desconhecido, o próprio espaço da obra. (BLANCHOT, 2013, p. 344, grifos do autor)

A grande questão que nos move pensar, pautados nas concepções de Blanchot, *Um lance de dados* como o livro do futuro é: por que? O que torna esse poema, especificamente, o livro por vir? Talvez, o segredo



determinado pelo livro do futuro está no por vir. Em suas dimensões temporais e nos desdobramentos do espaço. Está naquilo que se mantém enquanto processo de busca e divagação em direção ao futuro, ao horizonte.

*Um lance de dados* é um complexo conjunto de significados e sentidos que dialogam entre si por meio de sua estrutura física e semântica. O poema, primeiramente, causa estranheza, pois, rompe com o verso tradicional. Aí está seu caminho rumo ao futuro: extrair, ao máximo, as sensações e reflexos propostos pelo texto, instaurando-se por sua função altamente comunicadora.

Essa comunicação proposta pelo texto, entretanto, não é meramente “ilustrativa”, mas subversiva. Faz-se necessária uma operação conjunta entre significado e significante, entre o leitor e a obra. Blanchot afirma que, para Mallarmé, o leitor é um operador e, conseqüentemente, a leitura da obra sua operação, ligando também o sentido de operar ao ato cirúrgico, de extrema técnica. Desse modo, a imagem que nos remete é a do leitor, em pleno ato cirúrgico, operando, passo a passo, a obra literária. E, mesmo sob essa posição de “operador”, a obra se destaca por seu movimento, supressão, silêncio, pela linguagem poética, pelo refinamento de ideias, ao mesmo tempo em que é caos e vazio.

*Um lance de dados* é o Livro Por Vir, como propõe Blanchot, pois consegue exprimir um conjunto de fatores que lhes são intrínsecos, desde a construção de sentidos explorados em sua estrutura mais formal até a significação dos versos quebrados e das imagens que entoam o balanço da linguagem comunicativa e poética. Elas que não apenas comunicam pelas palavras dadas, (se retomarmos a ideia de “anjo” e “pão”), pura e simplesmente ao longo do poema, mas, sobretudo, pela maneira como se configuram, pela confluência entre o texto-escrito e o texto-sentido.

Por esta via, o leitor ao se deparar com *Um lance de dados* é, imediatamente, lançado em “operação”. O poema se inicia com “Um lance de dados”, seguido de uma página em branco. Que sentidos denotam o primeiro verso ao que se segue? Para o “operador” em ação, significa, lançar os dados junto com o eu lírico do poema. A página em branco é o espaço entre o lançar e o cair de dados ainda no ar. O branco enquanto vazio, profundo silêncio, fala comunicativa.

Posteriormente, os versos de Mallarmé permitem que façamos, como operadores, parte desse lançar de dados. Os sentidos evocados pelo poema se significam, primeiramente, por sua configuração que nascem desse lance de dados no primeiro verso até os versos que se seguem, ditando seu ritmo, como em um naufrágio, assim como apontado em um dos versos, “do fundo de um naufrágio”. Sua construção, que parece um vai-e-vem, turbilhão de ondas, sentidos, significados, acontecem e se realizam nesse naufrágio.

Percebemos, dessa maneira, que o romper de Mallarmé se caracteriza também pelo espaço em que os versos se constituem. Não é qualquer espaço, qualquer situação. É do fundo de um naufrágio. Onde a quietude não se instaura, pois, como em naufrágio, os versos se significam pela força mobilizadora que causam, pelos ecos que emitem e se solidificam. Em Blanchot vemos que: “[...] escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar; é pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, sobre o pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele.” (BLANCHOT, 2013, p. 303), desse modo, Mallarmé nos põe, igualmente, no naufrágio, nos obrigando também a destruir concepções de ritmo e estrutura, de sentidos e significados, permitindo-nos questionar sobre as servidões às quais, como leitores inoperantes, nos prestamos.

Para Calvino (1990, p.72), “A literatura – quero dizer, aquela que responde a essas exigências – é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que, na verdade, deveria ser”. Igualmente, vemos em *Um lance de dados*, uma ruptura com os versos tradicionais, essa busca pela “Terra Prometida” e, ao mesmo tempo, o eterno retorno aos mesmos versos tradicionais com que busca romper. É o que apresenta, também

Blanchot, citado anteriormente, ao afirmar a necessidade de destruir antes de edificar. E, nesse mesmo intuito, se faz necessário, ainda, conhecer o modo como se edifica para poder destruir. Para que não se recline no ciclo eterno de servidões vãs. É, talvez, nesse movimento paradoxal que o poema se estabelece como devir.

Em outros versos, é possível perceber elementos que nos obrigam a operar, realinhar sentidos já concebidos. A linguagem nos remete ao naufrágio, mas também, nos remete, por meio das imagens que provoca a vivenciar esse naufrágio. Quem o vivencia? O escritor que se apropria, baseado no texto, do ato de comunicar e é lançado para “fora de antigos cálculos”; o leitor como parte operante desse processo; e a própria obra como espaço de experimentação e significação.

Então, tudo que se vê e lê, a princípio, de maneira despretensiosa, em *Um lance de dados* é um complexo conjunto de experimentação linguística e imagética, que remete a um passado existente e reflete, possivelmente, na possibilidade de um futuro excepcional. Posteriormente, com o rigor essencial que se pede ao texto literário, observando, minuciosamente cada detalhe, vemos *Um lance de dados* diante do movimento que propõe, permitindo-nos perspectivas diversas de leitura, estejam elas ligadas ao seu sentido semântico, retomado pelo naufrágio em sua essência e configuração, estejam ligados a ordem (ou desordem) dos elementos linguísticos e estruturais.

Noutro ponto, temos em *Um lance de dados* o seguinte verso: “vigiando duvidando rolando brilhando e meditando”, sobre o qual Blanchot afirma:

[...] Cinco palavras muito puras de toda provocação mágica e que, na tensão indefinida em que parece elaborar-se um novo tempo, o tempo puro da espera e da atenção, solicitam somente o pensamento para que este vigie o brilho do movimento poético. (BLANCHOT, 2013, p. 344)

Cinco palavras, cinco definições diferentes e, todas elas, juntas, somando-se a uma única equação: o da poesia, do movimento poético que entrelaça-se ao movimento estético e significa. Não obstante, poderiam ser títulos de novos valores literários, tais quais os apresentados por Calvino para a virada do milênio. Vigiar, duvidar, rolar, brilhar e meditar, ou seja, expressões capazes de captar o íntimo da experiência total que a literatura é capaz de provocar.

A (des)ordem causada por *Um lance de dados* nos impulsiona, paralelamente, a reordenar sensações infinitas e nos questionar sobre o que seria da literatura se se propusesse sempre a dizer tudo. Certamente, não seria literatura, uma vez que, nesse espaço de criação, de razões e emoções, do vazio eterno e da fala comunicativa, descobrimos que há sempre mais a dizer, a buscar, nada é completo e dito por inteiro. Desse modo, todo fim é um recomeço e, nessa medida, a oportunidade de uma nova existência, tanto para o livro, que passa a se ressignificar quanto para o leitor, que a absorve e vivencia depois de cada página lida.

Há, sobretudo, no poema de Mallarmé, além do que já foi mencionado, dois versos importantes que legitimam essa nova experiência total proposta pelo poema. O primeiro se refere a: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Diante do naufrágio, do caos instaurado e das possibilidades existentes de reordenamento de sentidos, significados e experiências, somos convocados pela força brutal do espaço que o constitui, a atravessar tudo que advém dele.

Se (de maneira um pouco apressada) admitimos que Mallarmé sempre reconheceu, no verso tradicional, o meio de vencer o acaso “palavra por palavra”, veremos que há, em *Um lance de dados*, uma estreita correspondência entre a autoridade da frase central, declarando invencível o acaso, e a renúncia à forma menos causal de todas: o

verso antigo. A frase “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” não faz mais do que produzir o sentido da forma nova cuja disposição ele traduz. Mas, assim fazendo, e já que há uma correlação precisa entre a forma do poema e a afirmação que o atravessa, sustentando-o, a necessidade se restabelece. O acaso não é liberado pela ruptura do verso regrado: pelo contrário, sendo precisamente expresso, ele está submetido à lei exata da forma que lhe é correspondente e à qual deve corresponder. O acaso é, senão vencido, pelo menos captado no rigor da fala e elevado à figura firme de uma forma em que ele é encerrado. Daí, novamente, como uma contradição que abranda a necessidade. (BLANCHOT, 2013, p.343)

Além disso, o verso capaz de “vencer” o naufrágio, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, se estabelece cortando o poema do início ao fim. De maneira intencional, pois as palavras que formam este verso estão grafadas com fontes maiores que as demais no poema. Parece-nos que, além de enfrentar o naufrágio, somos também chamados a operar, lenta e silenciosamente, cada palavra desse verso e, ao final, compreender a dualidade advinda da força brutal do naufrágio, com a leveza do verso que o transpassa. Somos chamados a compreender ainda que, mesmo diante do emaranhado de palavras, imagens e situações, há sempre uma possibilidade de busca, de reencontro, que se apresenta pelo tempo, silêncio e leveza. É a retomada de que ao fim do naufrágio há um recomeço de possibilidades e existência. É o espaço em movimento, diálogo constante entre os seres e as coisas e também a possibilidade de compreensão, de devir, como afirma Blanchot:

*Um lance de dados* nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão. (...) Nada se cria e nada se diz de maneira criativa senão pela aproximação prévia do lugar de extrema vacância onde, antes de ser falas determinadas e expressas, a linguagem é o movimento silencioso das relações, isto é, “a escansão rítmica do ser”. (BLANCHOT, 2013, p. 346)

Já o outro verso que destacamos em *Um lance de dados* é o que põe fim ao poema: “Todo pensamento emite um lance de dados”. Este verso vem antecedido pelas cinco palavras “vigiando duvidando rolando brilhando e meditando”. O que o poema nos remete é que “vigiar, duvidar, rolar, brilhar e meditar” devem ser caminhos que precedem qualquer ponto final e crucial, pois todo pensamento emite um lance de dados.

O verso encerra o poema, mas não suas possibilidades, pois não há fim ou limites para o pensamento, pelas probabilidades de conexão, o que leva mais uma vez ao início do próprio poema e sua folha em branco. O pensamento é um eterno lançar de dados, pois nos impulsiona sempre adiante e num movimento constante e de infinito.

Em Blanchot, vemos que “Todo pensamento emite um lance de dados”:

É a cláusula e é a abertura, é a invisível passagem em que o movimento em forma de esfera é constantemente fim e começo. Tudo está acabado e tudo recomeça. O Livro é assim, discretamente, afirmado no *devir* que é talvez seu sentido, sentido que seria o próprio devir círculo. O fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados sejam o próprio lance da fala mestra que, impedindo a Obra de ser – *Um lance de dados jamais* -, deixa voltar o último naufrágio em que, na profundidade do lugar, tudo sempre já desapareceu: o acaso, o pensamento, EXCETO na *altitude* TALVEZ... (BLANCHOT, 2013, p. 359, grifos do autor)

Conseqüentemente, ao nos depararmos com as considerações feitas por Blanchot acerca de *Um lance de dados*, retomamos, também, o primeiro questionamento desse capítulo: o que é ou como seria o livro do futuro? No decorrer de nossas discussões fica evidente que, mesmo diante das relações humanas perante a modernidade em que vivemos, do aparecimento das tecnologias e nossas relações com elas, o livro do futuro está para a possibilidade do devir.

Compreender que *Um lance de dados* não só rompe, ao mesmo tempo em que comunica com versos tradicionais, mas também abre a possibilidade de pensarmos este poema como reflexo da literatura, uma literatura que não diga tudo, mas que possa comunicar; que crie tantos e quantos universos forem necessários, mas que em cada um deles possamos, minimamente, entender nosso próprio universo; que ela possa ser emoção e razão, por meio de cada palavra expressa, nos levando e nos trazendo para dentro e fora de nós.

Percebemos que, assim como para Blanchot, *Um lance de dados* é o livro por vir, todo texto literário é capaz de nos retirar de nós mesmos pela possibilidade do devir, do silêncio comunicador, pelo trabalho estético da linguagem e da estrutura ficcional, do tempo e espaço em movimento.... Certamente, este livro também se estabelece no por vir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés – 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Introdução, organização e tradução: Álvaro Faleiros. – Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2013

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. – 9ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2019

## MELANCOLIA E MORTE: ABORDAGENS PARA A PERCEPÇÃO DE VIDA

*Prof. Dr. Ricardo Marques Macedo*

*(IFMT – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso)*

A proposta original do capítulo era uma reflexão sobre literatura e vida. No entanto, nesta abordagem, adotamos um caminho oposto: o de perceber como a melancolia e a morte, principalmente, contribuem para nossa compreensão e percepção de vida.

Os estudos sobre a melancolia e o luto estão cada vez mais recorrentes em pesquisas sobre literatura. No entanto, apesar de parecer haver um consenso generalizado a respeito dos significados acerca da melancolia, ainda há muito a discutir e desmistificar. Em rápido questionamento, somos tentados a definir este estado como de grande e profunda tristeza. Tais dados podem ser verificados, por exemplo, ao consultar dicionários como o Michaelis ou mesmo o Houaiss. Diante disto, ficamos com a impressão de uma conceituação simplista e excludente.

Investigando uma possível genealogia dos estudos sobre a melancolia, é possível marcar o livro *Problema XXX* de Aristóteles como sendo o primeiro a relacionar este estado a uma possível genialidade. O pensador grego move-se instigado a compreender o que tornaria um gênio em um ser melancólico ou mesmo se haveria uma relação indissociável entre processos criativos e melancolia.

Aristóteles parte de uma investigação médica (e biológica) para explicar a origem e funcionamento da melancolia no corpo humano. O grego credita à bile negra a responsabilidade por provocar um estado de melancolia. Tal concepção persiste entre os estudiosos no assunto por diversos séculos (desde antes do século VII a.C. até pouco depois do século XVII d.C.).

Uma boa qualidade de vida era conseguida, cria-se, pelo equilíbrio entre quatro elementos produzidos pelo corpo humano: sangue (coração), fleuma (cérebro), bile amarela (fígado) e bile negra (baço). Estes líquidos eram classificados de acordo com critérios rudimentares que incluíam temperatura (quente e frio) e estado (seco e úmido). Acreditava-se que o predomínio de um dos elementos e de sua classificação poderia constituir a personalidade de um determinado indivíduo. Assim, aqueles considerados “sanguíneos” seriam mais resistentes, confidentes, otimistas ou alegres. Já os dominados pela bile negra teriam mais tendência à tristeza e ao abatimento.

Aristóteles utiliza, como método de investigação, a comparação entre os efeitos causados pela água e pelo vinho no ser humano. Para o filósofo, a ingestão de grande quantidade de vinho pelo homem, poderia resultar em estado semelhante àquele notado na melancolia. Assim, se observou que embebecido por água (ou leite), os homens não apresentam nenhuma reação adversa, ao contrário do observado em homens inebriados por vinho que podem apresentar uma tendência à cólera, filantropia, piedade ou audácia (variando de acordo com intensidades ou temperaturas).

Um fato a se observar a crença em que a natureza (e, incluindo, o vinho) possuía o poder de modelar o comportamento humano por um princípio bem marcado, o calor. Para Aristóteles, havia três estágios de temperaturas que poderiam provocar alterações na bile negra e, conseqüentemente, provocar comportamentos diversos. O torpor e a idiotia seriam características marcantes de uma bile negra, estado frio e o oposto, altas temperaturas, seria responsável por causar sensações de loucura e/ou desejos sexuais. A melancolia é descrita, então, como sendo o resultado de um processo em que a temperatura da bile negra se encontra em um padrão mediano, nem tão quente, nem tão frio.

Desta forma, os processos de genialidade e criatividade humana ocorreriam justamente quando a bile negra se encontra neste estado temperado e de equilíbrio. Outro ponto abordado por Aristóteles se refere ao estado de aflição, observado em certos indivíduos melancólicos.

Frequentemente, com efeito, nós nos encontramos em um estado de aflição; a propósito de que? Não saberíamos dizê-lo. Às vezes, em compensação, nós somos eutímicos; mas a razão disto não é clara. (ARISTÓTELES, 1998, p. 97)

Este estado de aflição observado, que não se consegue explicar, liga-nos a um pensador do século XX que também tratou do assunto: Freud. Entre os anos de 1914 e 1915, o psicanalista lançou uma série de estudos metapsicológicos, iniciando com uma pesquisa sobre narcisismo e encerrando com suas reflexões sobre luto e melancolia.

Vale ressaltar que Freud adota um termo amplamente discutido (melancolia), mas o faz atualizando seus significados. Além disto, o psicanalista não tem mais o interesse em verificar as relações existentes entre melancolia e genialidade pois, para ele, tudo não passaria de coincidência. Freud privatiza a melancolia. Este estado humano deixa de estar ligado diretamente à arte e à vida pública, passando a um caráter de vida privada.

Maria Rita Kehl (2011), ao comentar a abordagem de Freud, retoma a concepção aristotélica dos humores para esclarecer que a dualidade entre os opostos (quente e frio) é justamente o que possibilita ao sujeito melancólico uma identificação e aproximação da criação poética. Na transitoriedade (e no habitar) entre os extremos, o homem se permite observar e transformar em “outro”.

Boa parte dos estudos nos últimos séculos sobre a melancolia decorrem de tentativas de sujeitos melancólicos descreverem as angústias ocasionadas pelo embate com este outro.

Vem daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que *teria perdido seu lugar no laço social* e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem. Essa perda de lugar pode ocorrer quando o sujeito não se sente capaz de adaptar-se às exigências do Outro (KEHL, 2011, p. 27)

Acredita-se que é justamente esta perda de seu lugar no laço social que provoca no ser humano (essencialmente melancólico) um intenso e marcado desejo de refletir/compreender o mundo. Tal fenômeno permite ainda dois movimentos: o de buscar seu lugar no momento e o de permitir uma reinvenção da ordem do mundo e das coisas.

(...) que esta morte não me destrua completamente, isso significa que decididamente desejo viver perdidamente, até a loucura, e que, portanto, o medo de minha própria morte continua aqui, não foi deslocado nem uma polegada. (BARTHES, 2011, p. 21)

Roland Barthes relata sua experiência de luto num livro que começou a ser escrito em 26 de outubro de 1977. Nele, e no trecho acima, o pesquisador apresenta a relação paradoxal entre vida e morte. Diante da morte da mãe, o homem (Roland) deixa fluir a vontade insaciável de viver intensamente, ao mesmo tempo que reconhece que o medo da própria morte permanece cada vez mais presente e próximo.

O *Diário de Luto* (2011) é fruto de um trabalho de quase dois anos com início em 26 de outubro de 1977 e último relato registrado em 15 de setembro de 1979. Nele, Barthes registra quase religiosamente o dia-a-dia de seu processo de luto pela morte da mãe. O diário e por fim, a versão em livro, se revela um misto de autoanálise e literatura de dor e perda.

Grande estudioso da literatura e teoria, Barthes vai revelando ao longo da narrativa uma negação/queixa. Havia um embate quase diário para não romantizar ou dar um ar mais poético ao texto:

Não quero falar disto por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será -, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades. [...] Meu luto é o de uma relação amorosa e não o de uma organização da vida. Ele vem a mim através das palavras (de amor) que surgem em minha cabeça... (BARTHES, 2011, p. 23, 38)

As pessoas lidam de modo diferente com o luto. Alguns se entregam à depressão, ao recolhimento e introspecção, outros mascaram a dor em uma aparente liberdade superior. E há ainda, claro, aqueles que resolvem de modo rápido e indolor a perda. Barthes opta por lidar com o sentimento através da palavra, sua fonte de labor. Ao fazer isto, o crítico materializa sua dor e a torna palpável, mensurável.

Afinal, o que é luto e como se relaciona com a melancolia? Recuperando os estudos de Freud (2011), é possível perceber um alerta ao leitor mais desavisado. O conceito é oscilante, mesmo na psiquiatria, sugerindo posições somáticas de diversas e variadas características que se agrupam e excluem para, em um dado momento, servir como modelo de classificação. Assim, se torna imensamente difícil tentar atribuir um conceito que seja considerado único e universal. Se Aristóteles tomava a oscilação e variação de temperaturas e densidades para chegar à melancolia, Freud fica atento a processo semelhante para caracterizar o luto.

Para o psicanalista, há uma certa similaridade entre luto e melancolia. No entanto, esclarece que o primeiro não deve ser considerado, ao menos inicialmente, uma patologia.

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. (FREUD, 2011, p. 47)

Esta definição freudiana provoca a constatação de três pontos chave: deve ser classificado como reação de perda de uma pessoa querida ou de uma situação semelhante (mudanças, casamentos, separações e etc); o processo não deve ser visto como patológico, mas como uma necessidade para se resolver “naturalmente” a saída deste estado; e, por fim, o luto pode ser substituído pela melancolia e, somente neste caso, identificado como uma doença a ser tratada pelo psiquiatra ou psicanalista.

Quanto à melancolia, o conceito apresentado inicialmente por Freud traz que:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2011, p. 47)

Tanto o luto quanto a melancolia são dois conceitos muito próximos, com traços semelhantes e que se confundem por vezes. A principal diferença entre eles é a falta que faz do luto uma perturbação da autoestima.

Coisa estranha, sua voz que eu conhecia tão bem, da qual se diz que ela é o próprio grão da lembrança (“a querida inflexão”), não a ouço. Como uma surdez localizada... [...] Por um lado, ela me pede tudo, todo o luto, seu absoluto (mas então não é ela, sou eu que a encarrego de me pedir isto). E, por outro lado (sendo então de fato ela mesma), ela me recomenda a leveza, a vida, como se me dissesse ainda: “vá, saia, distraia-se...” (BARTHES, 2011, p. 14,32)

Em sua autoanálise, Barthes reconhece, em seu processo de luto, aquilo que Freud identifica como um processo necessário para superação, ou seja, “a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (FREUD, 2011, p. 49). Em outras palavras, o sujeito enunciator no diário de luto de Barthes reconhece aos poucos que deixa de ouvir a voz da mãe falecida, ao mesmo tempo que passa a substituir esta voz por um desejo de liberdade e vida. O enunciator entra em uma luta para se ver livre, definitivamente, de todas as amarras que o prendem ao objeto perdido.

Vale lembrar que todo este processo não se dá de modo tranquilo e automático para o homem. Se de um lado temos uma vontade desesperadora de liberdade, por outro, há uma cobrança infernal para que o luto seja vivenciado intensamente em cada etapa e possível variação. Ao final, espera-se que o trabalho de luto resulte na liberdade do ego e na “normalidade” do homem.

Como exemplo deste processo, podemos recorrer a um poema de Hilda Hilst publicado no livro *Baladas* (2003):

Tenho pena

das mulheres que riem com os braços  
e choram de mentira para os homens.  
E descobrem o seio antes do convite  
e morrem no prazer... olhos fechados.

Tenho pena

do poeta feito para só ser pai... e ser poeta.  
E daqueles que dormem sobre o papel  
à espera do vocábulo  
e dos que fazem filhos por acaso  
e dos doidos e do cão que passa

e de mim... que não espero a morte  
na confusão e no medo. (HILST, 2003, p. 116)

O poema traz um enunciator que se mostra despedaçado e desacreditado no mundo. Nada mais resta que a pena. Um sentimento de dó perante o outro, capaz de revelar fraquezas múltiplas.

Os versos 2 e 3 retratam a dualidade feminina observada pelo eu lírico diante dos homens. Seres femininos capazes de rir e chorar sem qualquer cerimônia, sem qualquer motivo. A estrofe encerra com os “olhos fechados”, como se revelasse uma autorrecriminação melancólica que não permite o contemplar, o olhar.

A pena se liga duplamente ao poeta. Primeiro por um desânimo latente “tenho pena” que, em seguida, revela uma diminuição do interesse pelo mundo e das funções no mundo, “feito para só ser pai e ser poeta”. Há um empobrecimento, uma destituição de poder, sobre as figuras de paternidade e autoria, como se estas posições sociais nada representassem na realidade e fossem quase um insulto.

O eu lírico clama o insulto ao acaso e à casualidade. Perde a capacidade de amar, mostra uma inibição de toda atividade, comparando o ato de escrever à passividade de se sentar frente a uma folha em branco



e aguardar alguma vontade divina ou inspiração mágica surgir e completar os espaços. O poeta sem palavra “à espera do vocábulo” e o pai ao acaso são comparados aos doidos (a loucura é uma faceta exagerada da melancolia) e ao “cão que passa”, como aquele sem rumo à espera de algum chamado para afago.

O que diferencia o luto desta sensação ilustrada pelo enunciador no poema de Hilst? O objeto perdido. Para Freud (2011, p. 51), no caso da melancolia, o objeto perdido “não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor”.

Em outros casos, ainda nos acreditamos autorizados a presumir uma perda deste tipo, mas não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu [...]. Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente. (FREUD, 2011, p. 51)

Desta forma, o que diferencia luto e melancolia é a forma como a perda é trabalhada pelo indivíduo. No primeiro, o homem tem consciência da perda, embora, muitas vezes, possa não elaborar racionalmente. No segundo, há uma perda do objeto amado da consciência sem que o homem se dê conta.

Para Freud (2011), a inibição e falta de interesse (e demais aspectos) são resolvidos pelo trabalho de luto desde o momento em que se esclarece absorção do ego. “Na melancolia um trabalho interno semelhante será a consequência da perda desconhecida e, portanto, será responsável pela inibição da melancolia” (FREUD, 2011, p. 51-53). Em síntese, no luto se sabe/conhece o objeto perdido, na melancolia este é desconhecido.

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. (FREUD, 2011, p. 53)

Desta forma, o luto age no homem em um movimento rumo ao exterior. O mundo se torna vazio. Há um espaço outrora preenchido que passa a marcar o vazio. Neste caso, o mundo não se encaixa na visão que ainda persiste. É um mundo novo que precisa ser compreendido e absorvido.

Na melancolia, o movimento é inverso, tende ao interior. É o próprio ego, o próprio eu, que se vê vazio. Há um não se encaixar no mundo posto. O lugar do eu no mundo é altamente questionado e problematizado.

Para exemplificar esta problematização do eu diante da vida, recorreremos ao poeta Augusto dos Anjos que revela em *Eu* um nível elevado de cinismo, amargura e desespero existencial. Confirmamos:

Vês! Ninguém assistiu ao formidável  
Enterro de tua última quimera.  
Somente a Ingratidão – esta pantera -  
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!  
O homem, que, nesta terra miserável,  
Mora entre feras, sente inevitável  
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!

O beijo, amigo, é a véspera do escarro,  
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,  
Apedreja essa mão vil que te afaga,  
Escarra nesta boca que te beija! (ANJOS, 1995, p. 280)

O enunciador mostra-se um ser completamente irônico, amargurado, capaz de celebrar a solidão e o abandono do outro. Reúne em um único verso a paixão de um beijo e o asco do escarro. Reforça a dualidade melancólica enxergando o feio (escarro) como parte integrante do belo (beijo). O mesmo é mostrado com a “mão” que ora traz carinho, ora traz sofrimento.

Vê-se, neste poema, o retrato de um enunciador melancólico, adianta-se, um eu em monólogo dirigido a si mesmo, um diálogo entre o EU e o OUTRO que habita o mesmo ser. Desta forma, o “amigo” mencionado no verso 10 nada mais é que o próprio eu a quem, em autoapreciação, dirige-se.

Para Freud (2011), o melancólico pode apresentar exagerada autocrítica, revelando-se muitas vezes um homem mesquinho, egoísta e frágil.

Em outras de suas acusações, ele nos parece igualmente ter razão e capta a verdade apenas com mais agudeza do que outros, não melancólicos. Quando, em uma exacerbada autocrítica, ele se descreve como um homem mesquinho, egoísta, desonesto e dependente, que sempre só cuidou de ocultar as fraquezas de seu ser, talvez a nosso ver ele tenha se aproximado bastante do autoconhecimento e nos perguntamos por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como esta. (FREUD, 2011, p. 53-55)

Neste ponto, há duas observações a ressaltar: a) não há na autodegradação melancólica qualquer vínculo ou correspondência com sua real justificativa; e b) o melancólico tende a apresentar a ausência de uma vergonha ou constrangimento em imputar a si mesmo características tão depreciativas. De acordo com Freud (2011), em vez de vergonha e recolhimento, o homem afetado pela melancolia tende a buscar a comunicação, o uso da palavra, para alcançar uma espécie de “satisfação no autodesnudamento”.

Apesar deste desnudamento, Freud (2011) ressalta ser importante observar que o autodesnudamento e a autocrítica não implicam, necessariamente, em uma coincidência no julgamento de valor dos outros em sua volta. Desta forma, o melancólico faz uma descrição de sua condição psicológica, em que o ser perdeu o próprio respeito e deve ter alguma razão para isto. Em outras palavras, temos uma contradição em que a autocrítica nem sempre é real perante o olho do outro, mas reflete uma “realidade” sentida unicamente pelo melancólico.

Ó meu coração, torna para trás.  
Onde vais a correr desatinado?  
Meus olhos incendiados que o pecado  
Queimou! Volvei, longas noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.  
A cinza arrefeceu sobre o brasido.  
Noites da serra, o casebre transido...

Cismai, meus olhos como uns velhinhos.

Extintas primaveras, evocai-as.  
Já vai florir o pomar das maceiras;  
Hemos de enfeitar os chapéus maias.

Sossegai, esfriai, olhos febris...  
Hemos de ir a cantar nas derradeiras  
Ladainhas... Doces vozes senis.  
(PESSANHA, 2009, p. 65)

O poeta Camilo Pessanha (2009) traz no poema “Paisagens de Inverno” não apenas o retrato de um enunciador senil e desesperança perante o mundo que o cerca, mas o próprio espaço parece estar em comunhão direta com o desânimo melancólico do eu. O enunciador parece dividido entre o presente contemplado e o passado desejado pelo “coração” que cavalga velozmente em busca de algo que pudesse preencher o vazio que agora ocupa seu espaço.

Os olhos são apresentados em estado de calor, a exemplo do que descrevia Aristóteles ao tratar do humor melancólico. No entanto, eles se contrastam com o frio da neve que preenche a geografia observada. Temos, assim, um embate entre o quente do eu e o gelado do outro (o espaço).

Não há uma gama variante de cores. Há o branco da neve e o cinza que restou da brasa (do que antes ardia). Não há flores, a primavera ainda não chegou. O cenário é monocromático. E diante de tal situação, parece desinteressante para o enunciador. O desinteresse do mundo, descrito por Freud, é reiterado a todo momento.

Na última estrofe há um clamor para que o calor dos olhos se torne brando, frio, pronto para a chegada da morte. O enunciador recrimina o desejo posto pelos olhos e coração.

Freud (2011) aponta que normalmente o quadro clínico do melancólico pode ser descrito como um estado em que muitas vezes as recriminações, críticas e ironias não se aplicam diretamente sobre si, mas inconscientemente se adéquam ao objeto amado perdido. Ele explica que, deste modo, “tem-se à mão a chave do quadro clínico, na medida em que se reconhecem as autorrecriminações como recriminações contra um objeto de amor, a partir do qual se voltaram sobre o próprio ego” (FREUD, 2011, p. 59).

Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o fel de seu querer: me vergastava com socos e chutes. No final, quem chorava era ele para que eu sentisse pena de suas mágoas. *Eu era a culpada por suas culpas*. Como o tempo, já não me custavam as dores. (COUTO, 2009, p. 70, grifo nosso)

De forma análoga ao comportamento da narradora e personagem do conto *O fio das missangas* (2009), de Mia Couto, para Freud (2011), o melancólico tende, em algum momento e de alguma forma, a tomar para si todo o sentimento observado/apreendido no objeto amado.

O psicanalista resume a situação ao atentar que “queixar-se é dar queixa”, recorda o princípio do verbo queixar. Tal hipótese explicaria a razão pela qual não se percebe nos melancólicos qualquer sinal de vergonha ou constrangimento com a autocrítica, uma vez que toda depreciação se remete originalmente ao outro e

não a si mesmo. Deste momento, tanto o melancólico quanto a personagem do conto de Mia Couto tomam para si as dores, angústias e culpas que seriam do outro, mas que por algum motivo se voltaram contra o próprio ego.

Houve uma escolha de objeto, uma ligação da libido a uma pessoa determinada; graças à influência de uma *ofensa real* ou *decepção* por parte da pessoa amada, essa relação de objeto ficou abalada. O resultado não foi o normal, uma retirada da libido desse objeto e o seu deslocamento para um novo, mas foi outro, que parece requerer várias condições para sua consecução. (FREUD, 2011, p. 61, grifo do autor)

Deste modo, podemos entender que, na melancolia, em alguns casos, embora não possa ser conscientemente identificado o objeto perdido, este tende a apresentar uma relação com um outro em situação de desagravo. O trabalho psicanalítico esperado em situações semelhantes seria o deslocamento da libido para um outro objeto, mas nos melancólicos ela é retirada para o próprio ego (eu).

Como exposto no início deste capítulo, é difícil encontrar um único conceito ou modo de observar a melancolia. Por tendência, somos levados a crer apenas na melancolia como um estado de tristeza ou mesmo nos casos mais graves em uma ausência completa de qualquer sentimento. No entanto, interessou aqui uma outra abordagem da melancolia, menos observada e estudada: quando o sujeito se torna reflexivamente pensativo.

Neste sentido e retomando a possibilidade levantada por Aristóteles de que nem todo melancólico é um gênio, mas todo gênio é em si um tanto melancólico, a manifestação deste estado normalmente se apresenta como uma dada resposta a um estímulo ou incremento de um processo de autoconsciência.

Se recorrermos à fenomenologia da vida, é possível notar que sua maior percepção consiste exatamente no ato de viver. Ao contrário do sujeito alienado, que tende a reduzir toda gravidade e ação, o sujeito melancólico amplia e aprofunda a percepção de tudo e sobre todos de tal modo que, quanto maior a melancolia sentida pelo sujeito, maior será sua percepção de vida e, proporcionalmente, maior sua angústia.

Os sujeitos melancólicos e os enlutados encontram-se mediados afetivamente pela vida. Quanto mais questionam e percebem seus estados, mais compreendem e desejam viver. Barthes ganha vida e liberdade ao compreender e se desprender de seu luto. O melancólico não resolve tão facilmente, ele se encontra num estado constante e latente por libertar-se, pois o objeto supostamente perdido tende a permanecer ausente e indecifrável.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Augusto dos. *Poesias de Augusto dos Anjos: Eu e Outras Poesias*. São Paulo: Letras & Letras, 2003

ANTUNEZ, Andrés Eduardo Aguirre; MARTINS, Florinda; FERREIRA, Maristela Vendramel. Apresentação - A fenomenologia da vida de Michel Henry e a psicologia clínica. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 26, n. 3, p. 316-317, Dec. 2015. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642015000300316&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642015000300316&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 17 set. 2019

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia – o problema XXX,1*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011

- BERLINCK, Luciana Chaui. *Melancolia: rastros de dor e de perda*. São Paulo: Humanitas, 2008
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Ivã Carlos Lopes e outros. Bauru: EDUSC, 2003
- BRIGHT, Timothy. *Un tratado de melancolía*. Trad. María José Pozo Sanjuán, Esteban J. Calvo. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatria, 2004
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011. V. 01
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011. V. 02
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2012. V. 03
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2013. V. 04
- COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011
- HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003
- KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*.  
São Paulo: Cosac Naify, 2011
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009
- PRASERES, J. S. A fenomenologia da vida: apontamentos sobre afetividade e não-intencionalidade para a fundamentação de uma ética no pensamento de Michel Henry. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 10, n. 2, p. 242-259, 15 dez. 2014
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2016

## CRIADORES DE MUNDO, INVENTORES DE REALIDADE: A POESIA NOS TRÓPICOS

*Profª Drª Vanderluce Moreira Machado Oliveira (IFMT/Instituto Federal de Mato Grosso/Campus Pontes e Lacerda)*

O poeta mato-grossense Manoel de Barros, Cuiabá (1916-2014), adotou como procedimento artístico revisitar seus poemas e reescrevê-los. A reescritura, elemento significativo nesta poética, vai para além do tema e de aspectos formais aparentes. Deste modo, apresentou novidades na forma como expressava o conteúdo de seus poemas. Como há uma circularidade temática nesta poética, o autor inovou na forma. Para isso, recorreu a elementos comuns à escrita que, por certas convenções estabelecidas no decorrer dos séculos, não costumavam ser encenadas na lírica. A exemplo, a introdução e notas de rodapé, comuns à escrita acadêmica, as aspas, que representam discurso de outro, não são tão comuns ao gênero lírico, que se consagra como discurso individual. Usava grifos e itálicos, os quais expressam marcas de leitura do sujeito poeta, talvez uma forma ousada de se inserir nos poemas. Em algumas situações, o autor empírico real parece, tal qual Poe em seu ensaio *Filosofia da composição* (1846), tencionar tornar-se autor-modelo. Em seu *corpus* poético, às vezes temos a impressão de que o sujeito poeta se posicionava ao lado do sujeito lírico, entendido aqui também como o texto/poema para apresentar sua visão sobre as coisas e, ao mesmo tempo, exigir do leitor sua contrapartida.

Neste capítulo, estudo Manoel de Barros em relação a poetas consagrados da Literatura Brasileira produzida a partir da década de 1930 no Brasil, período em que o escritor mato-grossense iniciou seu percurso literário. O escopo deste texto é verificar a existência de pontos convergentes, na forma de diálogos, intertextos, empréstimos e solidariedade, e também observar se há em alguns dos poetas que iniciaram suas escritas nesta década, elementos formais inerentes à escrita, os quais apontei no livro *A reescritura poética de Manoel de Barros* (2016) a poética de Barros. Para situar o leitor sobre este percurso, a seguir apresento os autores: Manoel de Barros, Cuiabá (1916), Manuel Bandeira, Recife (1886), Carlos Drummond de Andrade, Itabira (1902), João Cabral de Melo Neto, Recife (1920), José Ribamar Ferreira Gullar, São Luís do Maranhão (1930), Paulo Leminski Filho, Curitiba (1944).

Estes poetas estão ligados a uma tradição de poetas críticos, cuja origem remete a Edgar Allan Poe, reconduzido à cena literária pelo poeta Simbolista francês, Charles Baudelaire, considerado pela crítica o precursor da poesia moderna, cujos discípulos foram Rimbaud, Mallarmé, dentre outros. Para eles, tudo era material de poesia, e a linguagem é voltada para a própria poesia. Com eles, a poesia se torna impura, não linear, de ressurreição, insurreição e resistência. Os poetas modernos deviam tentar romper com a tradição, o que Paz (1982) define como tradição da ruptura. Entretanto, este romper com a tradição não deve ser entendido como uma negação dela, pois como afirma T. S. Eliot em *Tradição e talento individual* (1989), “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos, constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.” (ELIOT, 1989, p. 39). Nesta acepção, a tradição não é hereditária e nem está dada. Ela é perseguida e conquistada com esmero. Isto porque, para Eliot, quando lemos um poeta, procuramos encontrar na sua obra o que é individual, “essência peculiar do homem.” (p. 38), porque importa à literatura criar e recriar a vida e não somente imitá-la ou representá-la. Antoine Compagnon (1999) também corrobora na acepção de Eliot, porque, para ele,

a tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova procura um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição). (COMPAGNON, 1999, p. 43).

Nesse sentido, pertencer a uma tradição não significa demérito para um escritor, ao contrário, significa um bônus, pois, por meio do seu diálogo com a tradição, consegue encontrar o que lhe é peculiar em seu talento individual, e isso o torna único, embora faça parte de um todo.

Mesmo que os poetas brasileiros estejam ligados a uma tradição de poetas críticos, conforme afirmei acima, cada um a seu modo buscou encontrar uma dicção individual, um traço que os diferenciava dos demais. Uma geração de poetas brasileiros percorreu caminhos através dos quais buscaram ressaltar os elementos nacionais. Eles trouxeram o povo, seu cotidiano e sua linguagem para os poemas. Além disso, iniciaram uma busca incessante pela criação e pela experiência artística para encontrar traços característicos às suas poéticas, sem, contudo, deixar de dialogar com a tradição. Excetuando Bandeira, que iniciou suas incursões poéticas em 1917, os demais começaram na década de 30, período em que o país passava por transformações nos mais diversos âmbitos. O contexto dos primeiros escritos de Bandeira é o de caos numa escala mundial, por causa da Primeira Grande Guerra, que iniciou em 1914 e se estendeu até 1918.

A seguir, apresento Manoel de Barros, Cuiabá (1916), Campo Grande (1914). O poeta tinha consciência sobre seu ato de escrever, ademais, o material de sua lírica possui uma relação intrínseca com a forma que a expressa. Segundo Adorno na *Teoria estética* (1970), a obra deixa vestígios de seu material na sua técnica: “As obras de arte indicam na sua própria figura o lugar onde se deve buscar as respostas que elas no entanto, só por si mesmas, não conseguem fornecer sem intervenção; só isto constitui uma tradição legítima na arte”. (ADORNO, 1970, p. 48). Para este autor, a obra de arte apresenta objetividade própria, coerência, nível formal, impulsos críticos, ideia de verdade e desejo de construir um mundo melhor. Na obra do poeta brasileiro, encontramos, em certa medida, todos estes elementos, pois ela é profunda no plano estético. Além disso, plasma os assuntos da atualidade sobre o filtro da estética literária e faz denúncia social sem, contudo, ser panfletária, é denúncia sem tom de denúncia. Sendo assim, o gesto experimental na escrita de Barros, além de uma projeção metalinguística, converge também para uma projeção meta-formal em sua estética literária.

No tocante à apresentação formal, a obra de Manoel de Barros funciona como um todo articulado – desde os títulos dos livros até a escrita e a forma como é grafada. Há no autor uma mistura inquietante de várias formas de escrita. O poeta emprega a linguagem literária numa perspectiva inovadora, despreza o tom declamatório e a rigidez formal para explorar várias fontes de produção, tais como os artifícios da linguagem escrita. Em certos poemas, a escrita poética deste autor simula a escrita teatral, constrói-se por meio de diálogos, apresenta-se com estrutura de uma oração. Há situações em que os poemas se assemelham a dicionário no qual há uma entrada e uma definição, poética obviamente. O poeta empregou em alguns poemas, notas de rodapé, comuns a trabalhos científicos, epígrafe, grifos, introdução, itálico, encena P.S. que significa *post-scriptum*, comum em cartas, aspas, intertextualidade. Também é traço característico desta produção lírica, a imbricação da linguagem da prosa na poesia, da pintura, do cinema e da fotografia.

Depois de várias leituras, compreendi que as iluminuras, uma série de desenhos da ilustradora Martha Barros, filha do poeta, comumente encenados nos livros, e com grandes semelhanças com desenhos infantis, também se configuram como repetições nesta poética. Vale lembrar que, desde seu primeiro livro, o poeta empregava desenhos que mais pareciam rabiscos, em seus livros. Para Burke, “A forma repetitiva é a manutenção coerente de um princípio sob novos disfarces. É a reafirmação da mesma coisa de diferentes

maneiras". (BURKE, 1953, p. 129). Esses desenhos apresentam relação direta com o motivo da lírica do poeta. Assim como a lírica é produzida desde o resíduo social, as iluminuras também o são. Elas aparentam ser pintadas sobre tecidos gastos, que perderam sua utilidade, sendo comum, em algumas ilustrações, percebermos que as pinturas parecem estar sobrepostas a outras imagens. A linguagem plástica não aparece somente como cenário deste fazer poético, mas pulula como parte integrante da linguagem poética do autor.

No livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), há um poema intitulado "Caderno de apontamentos", que nomina um grupo de 49 poemas de extensão variada. No poema XXIV, cujo motivo é a frase de um pássaro chamado aranquã, o sujeito poético informa sua incapacidade de grafar a linguagem do pássaro. Para representá-la e escrever o nome do pássaro, em vez de caligrafar a palavra "aranquã", emprega o desenho do pássaro, e, na sequência, substitui a palavra palmeira pelo desenho de uma palmeira. Deste modo, remonta mais significados ao poema, porque, além da significação dos símbolos escritos, lança mão de outros códigos simbólicos que lembram os pictogramas egípcios, contudo, a alusão da voz lírica é ao alfabeto grego.

O poeta pensa também a relação de seus textos poéticos com eles mesmos, procura equilibrar suas expressões, a sua vida própria, à manipulação de seus leitores e intérpretes. No documentário *Só dez por cento é mentira* (2010), Barros afirma que "você consegue colocar imagem na vista do leitor", e deixa claro a necessidade da contrapartida do leitor, as relações externas, o mundo. Desta maneira, a leitura dos poemas de Manoel de Barros exige conhecimento de seu leitor, reivindica que ele entre em sua forma e seu conteúdo e que, além disso, conheça outras leituras, outros autores e outros sistemas semióticos. Assim, é evidente que esta não é uma obra para ser deleitada, contemplada, mas participada, é nisso que ela justifica o ser-para-outro da arte, preceituado por Adorno (1970).

O sujeito poeta encontrou uma forma criativa e inovadora para realizar tais procedimentos, como por exemplo, o modo como adiciona introdução na abertura de alguns de seus livros na qual constam poemas que trazem uma falsa premissa explicativa do motivo do livro e/ou grupo de poemas. Tais poemas com função "explicativa" recebem títulos como: "Pretexto", "Explicação desnecessária" ou "Anúncio" como o poema a seguir:

#### ANÚNCIO

Este não é sobre o Pantanal. Seria antes uma  
Anúnciação. Enunciados como que cansativos. Man-  
Chas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.  
Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De  
repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz  
de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros  
crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pri-  
maveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que  
eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza.

Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia. (LPC 1985).

Esta criação poética abre o *Livro de pré-coisas* (LPC1985) e configura-se como uma espécie de notas introdutórias cuja intenção é uma explicação sobre o poema, antes da leitura deste.



No estudo da obra do autor, observei que ele tinha outro gesto experimental relativo à escrita: as notas de rodapé, cuja finalidade no texto poético seria a de supostamente esclarecer o leitor sobre determinadas informações contidas no poema. Ressalto que o poeta operava com a transgressão da lógica, devendo o leitor estar despido de uma visão racional a fim de poder usufruir do prazer estético, do contrário, será precipitado a um *nonsense*. Assim, o leitor também deverá tornar-se leitor-modelo, ou seja, o leitor criado pelo próprio texto. No livro *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1966), vemos o artifício engendrado através da nota de rodapé. O III poema intitulado “Páginas 13, 15, e 16 dos “29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis”:

(...)  
O chão viça do homem  
no olho  
do pássaro, viça  
nas pernas  
do lagarto(1)  
e na pedra

(...)  
Colear induz  
para rã  
e caracol (2)

(...)  
O homem (3)  
é recolhido como destroços  
de ostras, traços de pássaros  
surdos, comidos de mar

O homem  
Se incrusta de árvore  
Na pedra do mar.

(1) O LAGARTO\_ *O lagarto / pode ser encontrado em lugares alagadiços / nas chapadas ressecadas / nas sociedades por comandita / nos sambaquis: ao lado das praias sem dono explorando / conchas mortas / nas passeatas a favor da família e da pátria / e / segundo narra a história / um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó / sobre montão de pedras / quando este raspava com um caco de telha / a podridão que Deus lhe dera. / O lagarto / é muito encontradiço também / nas regiões decadentes / arrastando-se por sobre paredes do mar como a ostra / e sua fruta orvalhada. / Parece que a lagarta grávida se investe nas funções de uma pedra seca / passando setembro / e / sentindo precisão de escuros para seu desmusgos / se encosta em uma lapa úmida / e ali desova / \_ ninguém sabe. / Pode o lagarto ainda / ser visto pegando sol / nas praias / com seus olhinhos fixos / mastigando flor...*

(2) O CARACOL\_ *que é um caracol? Um caracol é:/ a gente esmar / com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão / maçanetas, gramofones / etc. / Um caracol é a gente ser:/ por intermédio de amar o escorregadio / e dormir nas pedras. / É:/ a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma / na parede / e acompanhá-la por um dia inteiro arrastando / na pedra / seu rabinho úmido / e / mijado. / Outra de caracol: / é, dentro de casa, consumir livros cadernos e / ficar parado diante de uma coisa / até sê-la. / Seria: / um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos / pousar na areia para chorar seu vazio. / Seria ainda: / compreender o andar liso das minhocas debaixo da terra / e escutar com os grilos / pelas pernas. / Pessoas que conhecem o chão com a*

*boca como processo de se procurarem / essas movem-se de caracóis! / Enfim, o caracol:  
/ tem mãe de água / avô de fogo / e o passarinho nele sujará. / Arrastará uma fera para  
seu quarto / usará chapéus de salto alto / e há de ser esterco às suas próprias custas!*

(3) O NOSSO HOMEM \_ ...*Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote, / ele bate  
continência para pedra! / Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros, / a febre / que  
arde na boca da ostra / e a marca do lagarto na areia. / E esse homem / é matéria de  
caramujo.* (GEC, p. 131-132-133).

Este poema desperta curiosidade desde à primeira vista. Sua disposição no papel chama a atenção por causa da forma como as estrofes são estruturadas. Se considerarmos o formato tradicional delas, pensaremos que há nele 10 estrofes, todavia um olhar mais aguçado notará mais três; são as notas de rodapé, intercaladas o poema nas estrofes 3, 5 e 9, cujo intuito é explicar seu ponto de vista sobre “o lagarto”, “o caracol”, e “o homem”, que são encenados de maneira não convencional e/ou conforme preceitos científicos. O tato é surpreendente, pois não é comum vermos notas em textos poéticos. Tais notas passaram a figurar na escrita no século XVII em substituição a escólio ou apostila, que era uma observação grafada na margem do texto. Depois disso, passou a ser veiculada em teses, livros e jornais.

Entendendo que a reescritura/recomposição é algo constitutivo do processo criador de Barros, procuro verificar entre os poetas que escreveram e/ou ainda escrevem no mesmo tempo e espaço que ele, se há semelhança de estilização formal e também reencenação dos motivos dos poemas. Então apresento o segundo poeta, Manuel Bandeira, Recife (1886). Em tempo, esclareço que a ordem de apresentação dos poetas não é aleatória, é crescente, ou seja, depois de Barros, elenco os poetas de acordo com a ordem de publicações de seus primeiros livros e tento seguir uma cronologia de modo a abarcar o período de escritura das composições líricas que aconteceram concomitantes às de Barros. Assim, cumpre-me informar que a sequência em que os poetas aparecem no texto nada tem a ver com sobreposição do trabalho de um sobre o do outro.

A obra de estreia de Bandeira é *Cinza das Horas* (1917), publicada um ano depois do nascimento de Manoel de Barros. Neste livro, o escritor já manifestava uma preocupação com o aspecto formal dos versos, mas, como este período ainda estava relativamente próximo do Parnasianismo, elementos desta estética ainda estão intrincadas na sua primeira poesia. Os poemas que compõem o livro abordam diversos temas que vão desde o soturno, o nostálgico até a metalinguagem. Também já é possível encontrar nele elementos futuristas.

A obra *Carnaval* (1919), foi publicada somente três anos antes da Semana de Arte Moderna de 1922, movimento literário que valorizava aquilo que o Brasil possuía, ou seja, as coisas nacionais, já trazia elementos que destacavam ruptura com a estética Parnasiana. Conforme Antonio Candido (2000), o nacionalismo no Modernismo é diferente à medida que vem valorizar o exótico por aquilo que ele tem de extraordinário e o traz de modo diferente e curioso. O poeta demonstrava uma tônica modernista, através da qual criticava os poemas parnasianos e lhes atribui um caráter passadista, a exemplo do poema “Os sapos” no qual já é visível uma preocupação com a concepção artística, pois apresenta uma intensa crítica à estética parnasiana: “Brada em um assomo/O sapo-tanoeiro:/ – “A grande arte é como/Lavor de joalheiro.” Isso porque era comum aos poetas parnasianos compor poemas sobre joias, vasos, tapetes, dentre outros, além de comparar o processo criativo ao ato de fabricar joias e demais objetos. Nesse livro, há também as primeiras incursões pelos poemas metalinguísticos, aqueles que discorrem sobre os procedimentos artísticos inerentes ao próprio poema. O escritor opta pelo abandono das formas fixas, tais como, métrica e inicia o emprego do verso livre. No plano do conteúdo dos poemas, existe uma variedade de motivos, como o título mesmo sugere, os poemas também são mais libertinos.

Em 1930, Bandeira publica *Libertinagem*. O poeta está maduro e senhor de seu procedimento de criação, seus versos oscilam entre poesia e prosa, então, passa a escolher elementos brasileiros, que vão desde a linguagem, aos aspectos étnicos, culturais, hibridização do brasileiro, a exemplo dos poemas “Mangue”, “Evocação do Recife”, “Belém do Pará”. Para José Guilherme Merquior (1990) é neste livro que Bandeira inaugura seu apogeu expressivo:

*Libertinagem* (1930) inaugura o apogeu expressivo de Bandeira pela plenitude do coloquial-prosaísmo. A “Evocação do Recife”, pequeno mural da infância do poeta, é uma das maiores elegias do regionalismo modernista. (MERQUIOR, 1990, p. 285).

Na visão do crítico, o verso moderno era enxergado pelo poeta pernambucano como uma conquista e não como um programa a ser seguido.

Há também a confirmação da presença do cotidiano em poemas como em “Porquinho da Índia”, “Pensão Familiar”. Há a reafirmação de poemas metalinguísticos como em “Poética” e “O último poema”. Nesses poemas é perceptível a insatisfação do sujeito poético com a lírica produzida no momento. Nos dois poemas, a voz lírica manifesta seu desejo de realização da lírica dos loucos, uma lírica menos formalista e mais espontânea, entretanto, isso fica no nível do desejo. A instância sujeito poético não consegue concretizar seu desejo: “Assim eu queria meu último poema.” (BANDEIRA, 2001, p. 87).

Em 1936, Manuel Bandeira publica o livro *Estrela da tarde*, com poemas de motivos variados, por isso não podemos dizer que não existe reencenação de motivos em suas composições. O que há nele é o tratamento de fatos cotidianos, a oscilação entre verso e prosa exposta em poemas extensos de tom narrativo, a preocupação com criação artística.

O levantamento dos primeiros livros publicados por Bandeira foi necessário porque o objetivo é o de situá-lo num período em que Manoel de Barros faz sua estreia como poeta – isso acontece em 1937, quando da publicação do livro *Poemas concebidos sem pecados*. Esses poetas brasileiros escreveram no mesmo espaço/tempo durante mais de trinta anos, pois Bandeira falece em 13/10/1968. Desde o primeiro livro de Barros, percebemos ressonâncias da poética de Bandeira. O diálogo é perceptível em vários poemas como no “A draga”, em que encontramos uma identidade com o “Evocação do Recife”, no tocante à linguagem e o vocabulário do povo, ou, ainda, no poema “Dona Maria”, em que há uma relação também com o “Evocação do Recife”. Outros pontos em comum são os poemas que glosam sobre a poesia. Embora existam estas convergências, também notamos pontos de divergência. Barros, na estreia, já traz a lírica dos loucos, idiotas de estrada, desejada, porém, não concretizada por Bandeira. Além disso, não há em Bandeira uma unidade no motivo dos poemas, ao contrário, há nele uma variação rica, diversa da verificada em Barros, em que existem as constantes retomadas de versos e poemas que são recompostos/reescritos em outros livros.

Carlos Drummond de Andrade faz a primeira apresentação de sua obra poética com o livro *Alguma poesia* (1930), isto é, apenas sete anos antes da aparição de Barros no cenário lírico brasileiro. Nesse livro, há um sujeito poeta solitário, inquieto, com inúmeras dúvidas sobre seu sentido de ser e estar no mundo, o que Antonio Candido (1995) definirá como inquietudes na poesia de Drummond.

Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição do ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. (CANDIDO, 1995, p. 112).

Essa tensão na poesia de Drummond se estenderá até 1950, com os livros: *Brejo das almas* (1934), *Sentimento de mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945). Todavia, a tensão não é algo negativo, ao contrário, significa que o poeta está trabalhando no sentido de encontrar uma dicção poética particular que distinguirá seu projeto estético dos demais poetas da época. Em *Alguma poesia*, está um dos poemas mais estudados do autor, a saber, “Poemas de sete Faces”, no qual a voz lírica expressa que ser *gauche*, ser torto, questionador, não é algo que ele escolheu, mas que recebeu isso como maldição. Nos livros enumerados, o escritor apresenta uma grande diversidade temática, que vai do humor, ao prosaico, ao coloquialismo, à ironia, à poesia sobre poesia. Também é característico dele uma diversidade de forma e o emprego do verso livre, o que Merquior (1990) definirá como estilo impuro em Drummond. Este termo, o crítico toma emprestado de Auerbach (2001), para quem a alta poesia deveria ter uma mescla de estilística, ou estilo impuro, semelhante ao pensamento de Paz (1984), ao sustentar que o gênero lírico é anfíbio, porque imbrica em outros gêneros.

O próprio poeta reconhecia a diversidade de temas que permeavam sua lírica. Em 1962, organizou uma antologia de seus poemas, que foi reimpressa em 2012 pela editora Companhia das Letras. Nela, em vez de optar por uma forma de divisão que segue a cronologia de suas obras, optou por uma divisão por aproximação temática. Então criou nove seções e nelas compilou poemas de diferentes obras: a primeira, que privilegia o indivíduo, recebeu o título de “Um eu todo retorcido”; a segunda, que se refere à terra natal, é chamada de “Uma província: esta”; a terceira que se trata da família, é denominada de “A Família que me dei”, a quarta, Amigos, é intitulada “Cantar de amigos”; a quinta, o choque social, é definida como “Na praça de convites”, título irônico levando em consideração o contexto político da época, Ditadura Militar. A sexta seção, em que aborda o conhecimento amoroso, é nominado como “Amar-amaro”; na sétima, a própria poesia, definida como “Poesia contemplada”; a oitava, exercícios lúdicos, “Uma, duas argolinhas” e a nona, caracterizada por uma visão ou tentativa da existência, nominada por “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo. O critério de seleção adotado pelo poeta pode ser questionado pela crítica, pois muitos poemas poderiam ser agrupados em outras seções, contudo, a forma de seleção escolhida por ele revela sua visão particular sobre sua própria obra.

Segundo Merquior (1990), em *A rosa do povo* (1945), o poeta destaca entre outros temas três mais representativos, a poesia amorosa, a poesia social e poesia sobre poesia. Depreendo que nesta obra o tom de crítica e denúncia social é mais veemente que os outros. É necessário, contudo, levar em consideração o contexto social da época para compreender as escolhas do poeta. Neste período, havia uma guerra em andamento, e o país passava por um regime de governo autoritário, a Era Vargas. O poema “A flor e náusea” plasma todos estes fatos da realidade, assim como o poema “Anúncio da rosa”. Em relação aos poemas cujo motivo é o próprio poema, existe uma riqueza deles nesta lírica, conforme já anunciei, “Poema de sete faces”, “O lutador”, “Procura da poesia”, dentre outros.

Quando discuto a propósito de Bandeira e Drummond permanecer no nível do desejo em relação à realização da lírica nacional é porque está expresso em seus poemas a manifestação de um desejo não concretizado. Em especial, essa ânsia se evidencia nos poemas cujos motivos são a poesia. O emprego da linguagem, do tempo verbal atesta a não realização da vontade. A exemplo do poema “Oficina irritada” inserido no livro *Claro enigma* (1951):

## OFICINA IRRITADA

Eu quero compor um soneto duro  
como poeta algum ousara escrever.  
Eu quero pintar um soneto escuro,  
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,  
não desperte em ninguém nenhum prazer.  
E que, no seu maligno ar imaturo,  
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro  
há de pungir, há de fazer sofrer,  
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,  
cão mijado no caos, enquanto arcturo,  
claro enigma, se deixa surpreender.  
(ANDRADE, 2012, p. 221).

Neste poema, a *persona* poética exprime seu desejo de compor “um soneto duro”, que ainda não fora escrito. No aspecto formal, trata-se de um soneto, no entanto, ainda não é o que a voz lírica deseja compor. A forma escolhida é intrigante, porque grande parte dos sonetos da história da literatura são sonetos cujo motivo é o amor, tais os de Petrarca, Camões, Bocage, embora este último adensa um pouco mais para o erotismo. Outro ponto a ser observado é que o sujeito poético não vislumbra um leitor contemporâneo a ele, mas do futuro. Talvez entenda que o leitor de seu tempo não esteja preparado para esse novo modelo de lírica pretendida por ele.

Com o passar do tempo, o autor vai crescendo, acumulando experiências, assim formulando uma direção mais prosaica aos seus poemas. Em *Boitempo* (1968), continua o que Merquior (1990), define como estilo impuro e retoma as memórias da infância em Itabira, onde recria as imagens do cotidiano seguida de um veio cômico. Não fossem essas imagens pretéritas terem sido gravadas na memória do sujeito poético e presentificadas em outro espaço/tempo, estariam relegadas ao esquecimento. Nesse ponto, há uma semelhança marcante entre o *topos* de Drummond e Manoel de Barros, que depois de certa experiência com o discurso lírico, também presentifica as memórias da infância, revividas e recriadas numa outra época.

A primeira aparição de João Cabral de Melo Neto no cenário literário brasileiro é com o livro *Pedra do sono* (1942), em que há contorno surrealista, estética bastante difundida naquele momento da poesia moderna. O livro é curto, mas já prefigura o eu lírico morto, reencenado em poemas posteriores. Traz à tona também as imagens do cotidiano. O poema “A André Masson” exemplifica o emprego destes elementos:

A André Masson

Com peixes e cavalos sonâmbulos  
pintas a obscura metafísica  
do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros  
fauna dentro da terra a nosso pés  
crianças mortas que nos seguem  
dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos  
escafandros ocultam luzes frias;  
invisíveis na superfície pálpebras  
não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado  
de pais de mina onde guardas  
o alimento a química o enxofre  
da noite. (MELO NETO, 1989, p. 205)

As imagens do poema causam estranhamento e desconforto ao leitor, que é praticamente arrancado do mundo das certezas e precipitado num mundo onde as coisas corriqueiras são vistas de forma distorcidas.

Em *Serial* (1961), há uma grande variação de motivo, mas um em especial sempre é retomado nos poemas que compõem o livro, a imagem do sertão e a cana de açúcar. Outro elemento que o autor passa a incorporar em seus versos é a referência a outros artistas, pintores e poetas em especial, como nos poemas: “Escritos com o corpo” e “O sim contra o sim”. Nesse ponto, existe uma semelhança com a lírica de Manoel de Barros em que há constantes referências a outros artistas, sejam eles pintores, poetas, romancistas. Entretanto, em Barros, tanto a reiteração do motivo ligado à natureza quanto ao emprego da referência é mais abundante. Nessa obra, o autor também glosa sobre o processo de criação literária, a exemplo do poema “escritos com o corpo”. Além disso, o livro *Engenheiro* (1943), mais propriamente no poema “A lição da poesia”, cria a imagem do poeta engenheiro, burilador, cuja preocupação com o procedimento de criação é altamente elevado. Nele há também poemas dedicados a Carlos Drummond de Andrade e Paul Valéry, cujos nomes servem de títulos para os poemas. Assim, Cabral não disfarça nem nega sua ligação com a tradição.

Mas é em *Educação pela pedra* (1966) que encontramos mais semelhanças da poética de Cabral com a de Barros. Nessa obra, o poeta pernambucano aborda o sertão do nordeste, destaca sua paisagem, os rios secos, a linguagem do sertanejo e também apresenta poemas dos quais parece escrever outras versões no mesmo livro. O primeiro é “Uma mineira em Brasília”, a segunda versão do poema é intitulada “Mesma mineira em Brasília”. O mote do poema é o mesmo, entretanto, o verso que inicia a primeira estrofe da primeira versão do poema, aparece no início da segunda estrofe da segunda versão. O verso que abre a segunda estrofe do primeiro poema, aparece como o primeiro verso da primeira estrofe do segundo poema. Embora o motivo seja o mesmo, há inversão no modo de tratar os versos. Este gesto é adotado em mais quatro poemas, pois existem duas versões do poema “A urbanização do regaço”, denominada na outra versão como “O regaço urbanizado”. Os outros são “Comendadores jantando”, a primeira versão, e a segunda, “Duas fases do jantar dos comendadores”. Esses poemas têm um tom crítico aguçado. Em relação ao aspecto formal, todos os poemas que compõem o livro são divididos em dois movimentos. Outro aspecto relevante deste livro são poemas metalinguísticos como “Catar feijão”, “Rios sem discurso”, no qual há um diálogo com Barros, Drummond e Bandeira no que se refere à palavra que serve para poesia, o fato de esses escritores não gostarem de palavras “em situação de dicionários”.

Ferreira Gullar estreia na lírica nacional com a obra *Luta corporal* (1954), período em que o poeta maranhense estava ligado ao grupo de poetas concretistas. No livro, há uma riqueza de variação temática, que vai desde assuntos de acontecimentos cotidianos, conteúdo político, crítica até denúncia social que refletem o momento histórico no qual os versos foram compostos. Muitos dos poemas com essa abordagem são de engajamento político, entretanto, não são panfletários. Os poemas são escritos em versos livres, com oscilação entre versos longos e curtos, bem como poemas de longa extensão e poemas relativamente curtos.

Assim como Barros, Bandeira, Drummond e Cabral, Ferreira Gullar também escreve poemas sobre poesia. Em *Luta Corporal* (1954), a composição poética “Poemas portugueses” tem como motivo a criação da poesia. No poema há também um diálogo com o leitor: “Nada vos oferto/além destas mortes/de que me alimento.” É como se o eu lírico estivesse informando ao leitor sobre o que encontrará no livro. Percebemos emprego de palavras do campo semântico de luz; ilumino, luminoso.

Em *O vil metal* (1960), livro que denota o entrecruzamento de experiências do concretismo e o neoconcretismo, os poemas de Gullar procuram o sentido da vida e da própria poesia:

Oswald morto

Enterraram ontem em São Paulo  
um anjo antropófago  
de asas de folha de bananeira  
(mais um nome que se mistura à nossa vegetação tropical)

As escolas e as usinas paulistas  
não se detiveram  
para olhar o corpo do poeta que anunciara a civilização  
ócio  
Quanto mais pressa mais vagar

O lenço em que pela última vez  
assoou o nariz  
era uma bandeira Nacional

Nota:

*Fez sol o dia inteiro em Ipanema*  
*Oswald de Andrade ajudou o crepúsculo*  
*hoje domingo 24 de outubro de 1954* (grifos do autor)  
(GULLAR, 2012, p. 40).

Nesse poema, Gullar escreve sobre acontecimento, assim desobedece um preceito básico da lírica moderna brasileira, pois Drummond declarava que não se fazia “versos sobre acontecimento”, porém aqui, a voz poética de Gullar embora aluda a um acontecimento real, o faz para manifestar repúdio à forma como fora tratada a morte de Oswald de Andrade - um dos grandes nomes do modernismo brasileiro e um defensor ferrenho de elementos de brasilidade na literatura brasileira. Citei esta composição poética na íntegra porque nela existe um elemento semelhante ao empreendido por Barros, a saber, nota de rodapé. Na nota de seu

poema, Gullar emprega dados da realidade cotidiana mesclada à imaginação criadora. Numa leitura atenta da antologia poética, percebi que esse artifício não foi empregado por ele em poemas posteriores.

Porém, Matheus Silva Martins, em sua dissertação de mestrado intitulada *A vida em construção: motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar (2006)*, atesta que o poeta também reencena alguns motivos na sua produção lírica:

Gullar é um poeta muito auto-referente, retomando versos, títulos, imagens, reabrindo questões, problematizando reflexões anteriores. Essa auto-referencialidade, além de nos permitir identificar algumas unidades de sua poesia, é capaz também de nos mostrar as mudanças pelas quais passa durante sua trajetória. (...) as questões mais diversas como, “a natureza da poesia, o fluir do tempo, a deterioração do corpo, a memória de fatos e de pessoas, a morte, a fragilidade das coisas, as relações sociais, as atitudes humanas”. (MARTINS, 2006, p. 12).

A leitura da antologia do autor ajudou-me a compreender que, depois de algumas releituras dos poemas, ficam claras as retomadas do autor, assim como testemunha Martins. Isso é algo similar ao que Manoel de Barros fez em seu *corpus*. Contudo, a não ser no poema “Oswald Morto”, no qual Gullar empregou a nota de rodapé, ele não seguiu empregando elementos comuns à escrita nas suas criações poéticas, como Barros o fez.

Para situar o leitor sobre algumas retomadas de motivo na poética de Gullar, fez-se uma seleção de alguns poemas para demonstrar tal procedimento, e para além disso, comprovar como o escritor esteve ligado à tradição de poetas críticos. No livro *Dentro da noite veloz (1990)*, no poema “A bomba suja” - um poema relativamente longo, com 17 estrofes compostas por versos curtos, - à primeira vista, a impressão é que o motivo da composição poética é um objeto. Entretanto, quando se inicia a leitura, constata-se que a composição trata de um poema que glosa sobre poesia: “ Introduzo na poesia/a palavra diarreia/Não pela palavra fria/mas pelo que ela semeia/”. Em seguida, há uma quebra de perspectiva, pois o leitor é precipitado num mundo de aspereza e pobreza. O poema, na verdade, é de crítica e denúncia das mazelas do povo brasileiro. Na mesma obra, no poema “A poesia”, inicialmente notamos um questionamento sobre onde reside a poesia, mas à medida que a leitura vai avançando, constatamos que o poema fala sobre a essência da poesia, sobre a repressão da criação poética. O poema é longo, há uma oscilação de versos longos e curtos. Ainda em relação à forma, é perceptível uma mescla de gênero de escrita que vai desde notícia de jornal até quadra popular. Em *Poema sujo (1976)*, um dos livros mais estudados do escritor, há uma variação de temas e, ainda assim, é perceptível a reencenação de alguns temas, por exemplo, o da criação poética, a denúncia social, dentre outros.

Para Tristão de Athayde, no prefácio intitulado “Um murro no muro”, que escreveu para antologia de Gullar nominada *Poemas escolhidos (2012)*:

A poesia de Ferreira Gullar soube evitar, da maneira mais perfeita, escolho. Reagiu contra o esteticismo burguês, indiferente aos problemas sociais da miséria, da opressão, da injustiça, sem aceitar, entretanto, a subordinação da liberdade criadora, no caso da poética, aos cânones do academicismo proletário. Mantendo a sua liberdade criadora, ante o dogmatismo oficial do realismo socialista e afirmando o seu direito de criatividade estética antiacadêmica, a poesia social de Ferreira Gullar assume uma posição autêntica, em face desse problema social e cultural moderno, que considero primordial em todos os terrenos, e a que tenho chamado de elitização das massas e massificação das elites. (GULLAR, 2012, p. 15).



O excerto do prefácio de Athayde comprova a militância literária de resistência do poeta, sua inconformidade com as injustiças sociais contra um sistema corrupto em que prevalece a lei do mais forte. Em se tratando de Gullar, nem poderia ser diferente, pois sofreu na pele as consequências de um regime repressivo e autoritário, tanto que foi forçado a se exilar do país em 1971. Também contra o esteticismo acadêmico, por isso a experiência constante no trato com o verso, eu diria que, nele tal qual em Barros as retomadas significam gestos de abertura, inacabamento, múltiplas possibilidades, ressurreição e insurreição na lírica moderna brasileira.

Encontrei ainda, no livro *Bananas podres* (2011), outra similaridade entre Gullar e Barros. Nesse livro impresso em um encarte especial, destinado ao público infantil, Gullar fez algo parecido ao que Barros fez em 2001 no livro *Poeminhas pescados numa fala de João*: emprega recursos de recorte e colagem na ilustração dos poemas. Além disso, os poemas são manuscritos nas linhas das páginas amareladas do livro como se fosse um caderno. Porém, diferente do livro de Barros, que apresenta um sujeito lírico infantil, na obra de Gullar há um filão autobiográfico, uma voz poética adulta rememora fatos da infância, da família e do Nordeste, que foram retidos na memória e recriados em outro tempo e em outro espaço. Há também no livro, uma ressonância com o “Evocação do Recife” de Bandeira, porque, para a poesia moderna, o intertexto, ou as relações dialógicas não são vistas como algo ligado à reprodução, mas como constitutivo da modernidade, e o que faz um poeta moderno não é o período histórico no qual escreveu, mas sua visão de mundo, sua forma de ver e expressar as coisas.

Em *Bananas podres* (2011), existe uma identidade com a tradição moderna da poesia que remonta a tempos mais distantes, a saber, ao simbolista francês Charles Baudelaire, para quem algo em seu estado de decomposição, em sua efemeridade poderia resultar em algo belo, como na composição poética “Uma carniça”. Em *Bananas podres*, o processo é o mesmo, porque as bananas em estado de putrefação ainda permanecem doces: “Como um relógio de ouro o podre/oculto nas frutas/sobre o balcão (ainda mel/dentro da casca/na carne que se faz água) era/ainda ouro/o turvo açúcar/vindo do chão”. (GULLAR, 2011, p. 9). Na verdade, é como se o doce contido nas frutas fosse ampliado quanto mais avançava o estado de decomposição delas.

Por último, apresento o paranaense Paulo Leminski, que teve uma morte prematura e é o mais jovem de todos os poetas apontados neste capítulo. Para ele, o fazer poético era uma manifestação do humano. Possuía um vasto conhecimento de teoria literária e também de filosofia contemporânea, que colocava a serviço de sua criação artística. Isso o ajudou a formular sua concepção da poética do inútil, que era dividida em dois pontos. O primeiro consistia na distinção entre poesia e prosa, o segundo rejeitava a noção de que a literatura tinha a função de deleitar e instruir. Conforme Leminski, a função da literatura era a de contestar a ideologia. Sendo assim, ele também era poeta de resistência e de insurreição. Claude Esteban (1991), ao fazer um estudo sobre Otavio Paz, afirma que sua poesia é de rebelião contra as certezas adquiridas. Afirmção que pode ser estendida a Leminski, pois por acreditar que a arte jamais deveria se tornar ornamento e mercadoria, combateu veementemente tal fato. Para este autor, a poesia deveria dar prazer ao homem, já que o progresso o desumanizava. A mola propulsora da poética de Leminski era negar o utilitarismo capitalista que massacrava o homem. Nesse aspecto, existe uma aproximação com a poética da desutilidade de Barros. Além disso, há também uma aproximação com Bandeira, Drummond, Cabral e Gullar. Conforme afiança Luiz Fernando Valente, no artigo intitulado “Paulo Leminski e a Poética do inútil”, o próprio escritor reconhecia sua filiação a estes poetas.

Leminski vê na reflexão teórica sobre o fazer poético um dos marcos da poesia moderna e se considera descendente de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e outros, que Leminski chama de “poetas críticos, capazes do verbo lírico, e muito capazes de falar de sua prática. (VALENTE, 1993, p. 2012).

Ele não cita Barros, que também fala sobre sua criação poética, mas creio que isso se deve ao fato de ele ter morrido em 1989, período em que o escritor mato-grossense ainda não era tão estudado, o que acontecerá na década de 90 e na atualidade.

A inserção de Leminski na poesia ocorre com o livro *Caprichos e Relaxos* (1983), no qual o primeiro poema não tem título e é constituído por mais 10 poemas, – procedimento parecido com o de Barros, que também compõe vários poemas sem título e se repete em muitos de seus livros. A voz lírica abre o poema manifestando o desejo de ser um grande poeta inglês de outro século. O motivo do poema, na verdade, é sobre a criação poética. O segundo poema faz referência a outros escritores conhecidos, como Camões, Guimarães Rosa e Padre Antonio Vieira. Em suma, o grupo de poemas fala sobre a musa, instância inspiradora a qual o poeta não concerne credibilidade e no poema número 8 aproveita para fazer um chiste, trocadilho nos versos “entre dívida externa/e a dívida interna/meu coração/comercial/alterna.” (LEMINSKI, 2002, p. 39). Embora esteja falando sobre processo criativo, o escritor aproveita para criticar a situação econômica do país, que, na época, vivia pedindo dinheiro emprestado ao Fundo Monetário Internacional. Também critica a importância do ter em detrimento do ser. Igualmente vemos neste grupo de poemas uma tensão entre o velho e o novo, a elementos clássicos e modernos, já que o autor é do partido do moderno.

Na obra há uma composição em que o sujeito poético faz alusão ao sujeito poeta:

o pauloleminski  
é um cachorro louco  
que deve ser morto  
a pau a pedra  
senão é bem capaz  
o filhodaputa  
de fazer chover  
em nosso piquenique  
(LEMINSKI, 2002, p. 70).

Nele, o eu lírico profere mal dizeres sobre o sujeito poeta de modo desrespeitoso, dando a ele uma dicção de louco, mas, na verdade, isso configura um elogio velado já que o poeta bradava contra o sistema e denunciava as injustiças, mas sem fazer poesia de engajamento social, como bem afirma Valente (1993). Por meio da leitura do livro fica evidente a preocupação com o gesto poético, a linguagem como matéria prima da poesia, o experimentalismo formal, a oscilação de versos que vão desde monossílabos a versos de curta extensão, a disposição inusitada de versos na página, a página em branco como constitutiva dos poemas, a criação de poemas de matriz concretista cuja variação na página é característica.

Em *Distraídos venceremos* (1987), tem vários poemas sobre o processo de criação, como “Administério”, “Plena pausa”, em que aborda sobre a ideia da página branca suja. Mas o que achei mais curioso foi “ICIBERG”:

## ICIBERG

Uma poesia ática  
claro, é isso que eu desejo.  
Uma prática pálida,  
três versos de gelo.  
Uma frase-superfície  
onde vida-frase alguma  
não seja mais possível.  
Frase, não. Nenhuma.  
Uma lira nula,  
reduzida ao puro mínimo,  
um piscar do espírito,  
a única coisa única.  
Mas falo. E, ao falar, provooco  
nuvens de equívocos  
(ou enxame de monólogos?).  
Sim inverno, estamos vivos.  
(LEMINSKI, 2002, p. 108).

Nessa composição, a *persona* poética manifesta o desejo de uma poesia ática, fria, entretanto, ela não tem. Parece que, na verdade, ele deseja abolir o verso e deixar fluir apenas a poesia, isto é parecido com o preconizado pelo movimento concretista, cujo escopo maior era quebrar o verso. No entanto, o movimento falhou, porque o verso resiste até nossos dias e continua vivo na escrita de muitos poetas. Esta composição também versa sobre um desejo não concretizado. Assim como Bandeira e Drummond, Leminski tencionou criar o poema que também não conseguiu realizar. Assim como nos outros poetas que neste capítulo foram estudados em relação a Manoel de Barros, notei que, embora Leminski adote alguns procedimentos composicionais parecidos com os do escritor mato-grossense, por exemplo, a preocupação com o processo criativo, há nele um nível de diferença acentuado, pois ainda que disponha de modo diversificado os poemas nas páginas explorando os espaços, não emprega elementos comuns à escrita, tais como: a introdução, as notas de rodapé, as aspas, os grifos, o P.S., dentre outros.

Minha leitura não tinha como objetivo ressaltar a importância de um poeta em relação ao outro, mesmo porque o método comparatista não concerne nisso. A intenção era verificar os pontos de diálogos, de realização de desejos manifestos nos poemas, empréstimos e solidariedade criativa. Os poetas aqui estudados apresentam certas semelhanças, mas em cada um sobressai seu estilo individual, cada um à sua maneira, encontra uma dicção particular para seu gesto criativo. Isto significa que, dentro de uma época já acentuada por determinada tradição, os grandes artistas conseguem uma que consagra suas singularidades.

Os seis poetas apresentados nesta pesquisa, escreveram suas obras num período marcado por grandes e impactantes transformações em escala mundial, fato que certamente afetou o mundo de um modo geral. Bandeira fez sua estreia na lírica nacional (1917), período marcado pela Primeira Guerra mundial, e um marco de ruptura com o mundo antigo. Drummond e Barros iniciam suas trajetórias poéticas na década de 1930, período bastante tenso para os brasileiros, marcado por revoluções e para os cidadãos do mundo, uma crise econômica em escala global advinda da quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, em que praticamente todos os países do mundo passavam por recessão, o que acentuava a fome, a miséria das pessoas e a eclosão da Segunda Guerra Mundial, mais uma vez abalou o mundo e a forma do homem se enxergar nele.

Enfim, os poetas estudados podem ser definidos como humanistas, conforme assevera Edward Said (2002), não porque possuem um vasto grau de conhecimento sobre literatura, cultura, filosofia, sociologia, política, teoria literária, porque isso indiscutivelmente eles têm, mas por questionar as verdades consideradas como absolutas, por criticar um sistema que tenta transformar as pessoas em mercadorias, por fazer do gesto poético a manifestação do humano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

ADORNO. Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução: Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4ª ed.: São Paulo: Perspectiva, 2001

BARROS, Manoel. *Poemas concebidos sem pecado*. 4ª ed. São Paulo: Record, 1999

BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. 4ª ed.: São Paulo: Record, 2004

BARROS, Manoel. *Poemas rupestres*. São Paulo: Record, 2004

BARROS, Manoel. *Livro sobre o nada*. 11ª ed.: São Paulo: Record, 2004

BARROS, Manoel. *Poemas rupestres*. São Paulo: Record, 2004

BARROS, Manoel. *O livro das ignorâncias*. 10ª ed.: São Paulo: Record, 2001

BARROS, Manoel. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3ª ed.: São Paulo: Record, 1999

BARROS, Manoel. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2004

BARROS, Manoel. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006

BARROS, Manoel. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta, 2008

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª Ed.: São Paulo, Perspectiva, 1999

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988

- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Trad.: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000
- BORGES, Jorge Luís. *História da eternidade*. Trad.: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001
- BURKE, Kenety. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix/USP, 1969
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed.: São Paulo: Duas Cidades, 1995
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2000
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1988
- DICK, André. *Poesia brasileira contemporânea: algumas notas*. In Revista Eutomia. Rio Grande do Sul, s/d
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989
- ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. 1ª ed.: São Paulo: Martins Fontes, 1991
- Hispania. Volume 76, number 3, September 1993
- GULLAR, Ferreira. *Poemas escolhidos*. Org.: Walmir Ayala. 4ª ed.: Rio de Janeiro: Ediouro 2012
- GULLAR, Ferreira. *Bananas podres*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011
- LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski/seleção de Fred Góes, Álvaro Marins*. 6ª ed.: São Paulo: Global, 2002
- MARTINS, Matheus Silva. *A vida em construção: o motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar*. Dissertação de mestrado, UFMG, 2006
- MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. 7ª ed.: Rio de Janeiro: José Olympio, 1989

PAZ, Otavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

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

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

OLIVEIRA, Vanderlucy Moreira Machado. *A reescritura poética de Manoel de Barros*. Curitiba: Appris, 2016

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SOUZA, Elton Luiz de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.