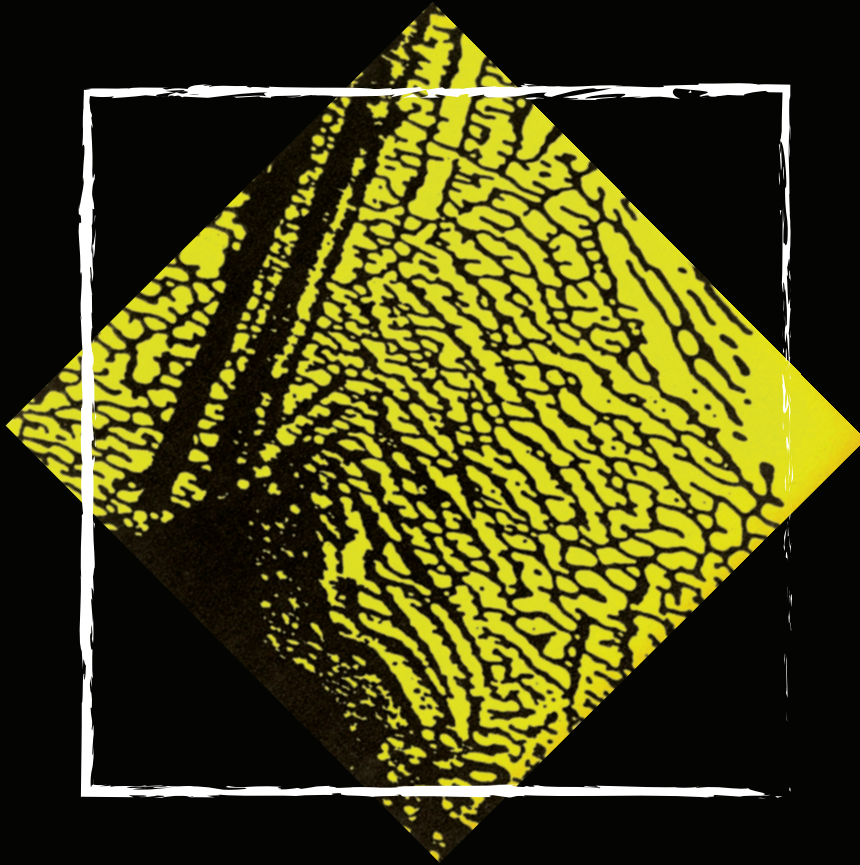


TRÂNSITOS LITERÁRIOS:

ABORDAGENS SOBRE A NARRATIVA MODERNA



No fluir de múltiplas vozes que se propõem a dialogar sobre o romance moderno é que esta obra se erige. A Modernidade é fundada nos conflitos ideológicos que marcam a destituição dos pensamentos centrados na religião e no misticismo, os quais eram a base do sujeito medieval. Em lugar desses, a razão torna-se a principal forma de o sujeito compreender a si mesmo e ao mundo que o cerca. O desarranjo social decorrente da mudança de paradigmas talvez seja a razão para um dos principais traços da Modernidade, indicado por Baumam – em *Modernidade e Ambivalência* (1999) –, a busca pela ordem.

Na literatura, essa valorização da razão e da objetividade culmina no surgimento do Realismo no século XIX. Na contramão desse movimento, porém, estão obras que, escritas entre os séculos XIX e XXI, são instituídas no trânsito, no limite entre o real e o imaginário. Os romances analisados nesta obra permanecem nesse vai-e-vem e, por isso mesmo, permitem reflexão sobre novas formas de concepções do real. J. Austen, J. Joyce, Virginia Woolf, Guimarães, Dostoiévski, García Marquez, Rubem Fonseca, Antonio Torres, Rufatto, H. Hilst são revisitados e ressignificados pelas vozes de uma nova geração de críticos literários. Sob a égide da memória e da teoria da narrativa, esses estudiosos debruçam-se na investigação do fenômeno estético do romance moderno em suas profusas manifestações. É essa pluralidade de perspectivas, portanto, que ressoam das páginas de *Trânsitos Literários*.

TRÂNSITOS LITERÁRIOS:
ABORDAGENS SOBRE A NARRATIVA MODERNA

Walnice Vilalva
Samuel Lima da Silva
Jeciane de Paula Oliveira
ORGANIZADORES

TRÂNSITOS LITERÁRIOS:
ABORDAGENS SOBRE A NARRATIVA MODERNA

© copyright 2019 by autores

UNEMAT

Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

Reitor: Rodrigo Bruno Zanin

Vice-reitora: Nilce Maria da Silva



CONSELHO EDITORIAL:

Presidente: Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa
Judite de Azevedo do Carmo
Ana Maria Lima
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
Wagner Martins Santana Sampaio
Fabiano Rodrigues de Melo

DIAGRAMAÇÃO, ARTE CAPA E MIOLO: Edson Santos

REVISÃO (PORTUGUÊS): Walnice A. M. Vilalva

CORRESPONDÊNCIA: UNEMAT – Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino.
Rodovia MT - 358, Km 07, Jardim Aeroporto Tangará
da Serra / MT - CEP: 78.300-000.

É proibida a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização dos autores.

Trânsitos Literários: abordagens sobre a narrativa moderna. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários -PPGEL – Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino, Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Tangará da Serra - Tangará da Serra: Editora da Unemat, 2019.

ISBN: 978-85-7911-204-1

1. Letras. 3. Literatura. I. Universidade do Estado de Mato Grosso

CDU 81



Avenida Tancredo Neves, 195
– Carvalhada - Cáceres - MT
CEP: 78200-000

Sumário

<i>Apresentação</i>	011
<i>Literatura contemporânea brasileira: memórias e efeito de real na prosa de ficção de Luiz Ruffato</i> - Daniele Cristina da Silva	15
<i>O cão gordo e o lobo livre: - um estudo sobre o romance de Antonio Torres</i> Cláudio Márcio da Silva	27
<i>De olhos (e pernas) bem abertos: a transgressão Pornográfica em o caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst</i> - Natália Marques da Silva / Samuel Lima da Silva	43
<i>Monólogo em Grande Sertão: Veredas e Notas do subsolo: uma relação entre o "eu" e o "outro"</i> - Francieli Santos Rossi	61
<i>O inimigo é o demônio: mimesis e memória em Rubem Fonseca</i> - Ewerton Rezer Gindri	79
<i>O dialogismo e o plurilinguismo em Cien años de soledad de Gabriel Garcia Márque</i> - Néstor Raúl González Gutiérrez	93
<i>Ecos da cultura em Orlando, de Virginia Woolf</i> - Bruna Marcelo Freitas	115
<i>Aspectos estéticos do romance: uma leitura de Retrato do artista quando jovem de James Joyce</i> - Thainá Aparecida Ramos de Oliveira	133
<i>Orgulho e Preconceito: romance de simetrias</i> - Jeovani Lemes de Oliveira	155

Apresentação

O conjunto de obras perfila um árduo caminho em que se interroga a legitimidade em se opor o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica. As fronteiras que habitam a narração dos acontecimentos, submetidas à cultura, justificadas por princípios de exposição do racional. Eis um dilema da narrativa moderna: a pertinência indubitável e o aniquilamento do ser. Desde Dostoiévski, em **Notas do Subsolo**, por exemplo, passando por *Orgulho e Preconceito*, as duas obras que tangenciam a representação da sociedade moderna no século XIX, já se anunciam movimentos de um “fracasso” da arte realista em satisfazer as exigências de fidelidade na reconstrução do real. As vias do monólogo (em **Notas do Subsolo**) e o excesso de discurso direto (em **Orgulho e Preconceito**), obliterando a descrição, anunciam a arqueologia artística do romance moderno na direção do que é verdade, és apenas, e tão somente, verdade artística.

Joyce, Proust e Virgínia inauguram uma nova fase do romance que desponta juntamente com o século XX. O efeito do real, a fugaz exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função. A vitalização poética da prosa, a indumentária histórica na arqueologia do romance. Muda-se radicalmente a atitude do escritor frente a sua matéria. Para análise de dois autores desse período, James Joyce e Virgínia Woolf, são dedicados dois capítulos deste livro.

A literatura hispano-americana e a brasileira absorvem uma intenção e pretensão marcadas por restaurar/resignificar um passado histórico, ganhando proposições estéticas novas na significação do real, ao longo do século XX e na virada para o século XXI. Eis um dilema para os romances hispano-americano: desfilial-se de uma longa tradição realista.

“TRANSITOS LITERÁRIOS: abordagens sobre a narrativa moderna” propõem-se à interlocução sobre fenômeno literário, no que tange, sobremaneira, o estudo da ficção moderna, considerando os movimentos de transformação e de metaficção assumidos pelos gêneros. Muitos dos apontamentos integram o debate propostos pela disciplina “História e Teoria da Narrativa”, observando o fenômeno inquietante do romance moderno.

As consagradas e as novas obras literárias são abordadas por uma nova geração de críticos da literatura formada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso.

LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: MEMÓRIAS E EFEITO DE REAL NA PROSA DE FICÇÃO DE LUIZ RUFFATO

Daniele Cristina da Silva

Prosa de ficção: século XX e contemporaneidade foi o título da quarta e última mesa temática, em 2017, do Projeto *Palavras em Trânsito*. Ocasão em que pude compartilhar lacônicas reflexões sobre o tema, as quais se fazem presentes neste texto. Sem qualquer pretensão de esclarecer a questão sobre a narrativa literária contemporânea, o que pretendo, por meio dessas breves palavras, é inquietar o leitor e intimá-lo a uma investigação inesgotável do fazer literário deste século.

A partir do recorte que intitulei “Literatura contemporânea brasileira: memórias e efeito de real na prosa de ficção de Luiz Ruffato” inicio esta conferência recorrendo a uma breve definição do termo ‘contemporâneo’, por vê-lo saltar aos olhos quando me voltei à temática dessa mesa. Com esse mesmo intuito, Giorgio Agamben e Roland Barthes recorreram ao pensamento de Friedrich Nietzsche, em “Considerações intempestivas”. Ao classificar suas próprias considerações como “intempestivas”, o filósofo alemão tem por intenção compreender a cultura histórica - razão de orgulho para época – como um “prejuízo”, “rompimento” e “deficiência”. Nietzsche reivindica a consciência de que padecemos de uma febre histórica. Assinala ainda que muitas vezes o homem contemporâneo não age efetivamente em seu tempo, apenas se mantém inquieto e agitado.

Barthes resume as assertivas de Nietzsche da seguinte maneira: “o contemporâneo é o intempestivo” e Giorgio Agamben conclui que

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide verdadeiramente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2010, p. 58-59).

O sujeito contemporâneo é, nessa perspectiva, aquele que mantendo o olhar fixo em seu tempo percebe não as luzes, as quais podem cegá-lo, mas o escuro. Todavia, para entrever a obscuridade o sujeito precisa neutralizar as luzes de sua época e instituir uma relação contínua entre os tempos. Capacidade esta que não provém de seu interesse, mas de uma exigência que não lhe pertence.

Schøllhammer, em sua obra *Literatura brasileira contemporânea* (2009), traz esse conceito discutido pelo filósofo francês e indica uma mudança de estilo na literatura brasileira contemporânea que vai da linguagem à configuração da obra.

Abro parênteses para esclarecer que trato por contemporânea as produções literárias das primeiras décadas do século XXI e concordo com Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 45) que esta seja a melhor denominação, ainda que o adjetivo suscite certa instabilidade uma vez que o próprio tempo se encarregará em mudar seu sentido.

Schøllhammer observa que há nos escritores ditos ‘contemporâneos’ certa intuição de impossibilidade que os impedem de aliançarem-se com a própria atualidade e os desafiam a

[...] reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14).

O teórico ressalta ainda que nesse processo, “os efeitos de ‘presença’” não são alcançados por meio de técnicas representativas de apropriação da realidade, mas se alinham a um sentido específico de experiência, a uma linguagem e estilo mais enfáticos com efeitos contundentes. Alguns exemplos dessas “expressões da urgência de falar sobre e com o ‘real’” são, segundo ele, “o uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 14-15).

Na obra *Por que ler os contemporâneos? Autores que escrevem o século 21* (2014), organizada por Léa Masina [et al.], encontramos uma espécie de mapeamento da literatura que está sendo feita nesse início de século com nomes de escritores notáveis em âmbito mundial. Dentre os 101 escritores abarcados pela obra, encontram-se os seguintes brasileiros: Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Cristovão Tezza, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Milton Hatoum, Sér-

gio Sant’Anna. Cabe ressaltar que, se tratando de uma enciclopédia, a obra peca por negligenciar nomes de escritores que - por inúmeras razões nas quais não me deterei por ora – também fazem excelente literatura.

Sobre a forma assumida pelo romance no final do século XX, Silviano Santiago em *Prosa literária atual no Brasil* (2002) observou um fenômeno que chamou de “anarquia formal”. Nesse período, a prosa de ficção teve como tendência o memorialismo e a autobiografia em prol de uma conscientização política do leitor. Introduzida pelos modernistas, com o retorno dos exilados políticos essa literatura ganhou maior expressão colocando em xeque a definição de romance como fingimento. Diante desse cenário, Santiago observa que

[...] deslocada a espinha dorsal da prosa (de ficção, ou talvez não) do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal caímos numa espécie de neo-realismo que é a tônica da época (SANTIAGO, 2012, p. 36).

Portanto, o final do século XX fora o berço dessa produção literária do início do século XXI e que chamamos, por ora, de literatura contemporânea. Na concepção de Silviano Santiago, seria a literatura que segue por uma vertente das minorias, questionando os processos autoritários, inclusive a própria figura do autor como intelectual, ou seja, a descentralização do saber. Schøllhammer (2009) fala dessa produção na perspectiva de duas vertentes que se interseccionam. Uma é chamada de “reinvenção do realismo” e estabelece relação de “responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais”; Outra versa por uma “consciência subjetiva” e aproxima a literatura da vida ordinária em seus detalhes íntimos. Na perspectiva da primeira vertente, Manoel da Costa Pinto, em seu ensaio *Emancipação e Colapso: um panorama da prosa brasileira* (2012), fala sobre uma “extração neorrealista”.

O que há em comum nessas categorias é a tentativa de compreender a prosa de ficção de um período que se estende do final do século passado às primeiras décadas deste século, reconhecendo nessa literatura certa demanda do real, mas não no sentido retrógrado do realismo histórico do século XIX.

Esses escritores contemporâneos, os chamados “novos realistas”, arquitetam um projeto que retrata a realidade atual brasileira sob pon-

tos de vistas marginais e periféricos. Diferem do realismo tradicional, o qual trilhou os caminhos da ilusão de realidade ou representatividade. Nas palavras de Schøllhammer, o que buscam esses autores é

[...] relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

Esse novo realismo é referencial sem ser representativo, é engajado sem se inscrever em um projeto político que tente transmitir coercitivamente conteúdos ideológicos prévios. Portanto, além da diferença em relação ao realismo histórico do século XIX, essa nova produção difere substancialmente das reformulações políticas do realismo presentes no romance regionalista de 1930 e no romance urbano de 1970, que tinha por bandeira a resistência ao regime militar.

Como já citado, o nome de Luiz Ruffato tem repercutido nesse cenário da prosa de ficção contemporânea, a nível nacional e internacional. Uma vez que sua produção literária é objeto de pesquisa de minha tese de doutoramento, que se encontra em vias de elaboração, discorrer sobre o romance contemporâneo sob esse viés é inevitável. Não por uma pretenciosa centralização do saber acerca do grande projeto literário desse escritor, mas sim por um mover pessoal, quase que uma compulsão pelo objeto de pesquisa.

Schøllhammer cita um fragmento do pronunciamento de Luiz Ruffato – o qual se encontra transcrito logo abaixo - publicado na *Folha Ilustrada*, em 14/03/2005, ocasião do lançamento dos dois primeiros volumes da saga *Inferno Provisório*. O fragmento trata exatamente da relação que o escritor estabelece entre suas duas obras e a literatura brasileira contemporânea:

Estou indo de certa forma na contracorrente da literatura contemporânea brasileira. Ela tende ou para o neo-naturalismo ou para uma literatura que chamo de “egótica”, muito centrada no eu. Tento caminhar em outra seara, a da literatura realista, que no meu entender não é otimista nem pessimista. Ela estabelece uma reflexão sobre o real a partir do real (RUFFATO, IN: Schøllhammer, 2009, p. 54-55).

Nessa ocasião, Ruffato crê seguir pela vertente do “novo realismo” ou da “reinvenção do realismo” e distanciar-se da outra vertente contemporânea descrita por Schøllhammer (2009) como “subjativa” e “íntima”. Todavia, cabe ressaltar que nesse contexto ele falava sobre o segundo volume da coletânea *Inferno Provisório*, que estava por se fazer e que teve como impulso o desejo de retratar as agruras do proletariado a partir da segunda metade do século XX.

Paralelamente às suas produções literárias Luiz Ruffato constrói um discurso autocrítico sobre sua obra e sua carreira de escritor. É importante assinalar que este é um fenômeno da própria contemporaneidade. Se no passado a personalidade do escritor era quase que inacessível ao público leitor, na era da informação, a internet cria a sensação de proximidade do leitor para com o autor.

Tornou-se quase que inevitável ao próprio escritor contemporâneo abdicar-se do recurso da internet, seja como suporte de publicação, seja como veículo de divulgação de suas obras. Portanto, é inevitável que os escritores de hoje tenham grande visibilidade pessoal, chegando a serem incluídos, como afirma Perrone-Moisés (2016, p. 33) à categoria de “celebridades”. As postagens, em blogs ou redes sociais, que vão desde artigos de opinião à divulgação de suas agendas, registros de participações em eventos e até mesmo de lances da vida privada, tudo em “tempo real”, criam no público a impressão de testemunha da vida e até da produção artística do escritor.

Abro novamente parênteses para pontuar que me refiro à divulgação de uma produção genuinamente literária, expressa em linguagem particular e com labor estético e não aos infinitos textos que circulam pela internet de cunho pessoal ou a obras de entretenimento.

Outra característica do escritor contemporâneo é sua participação na vida acadêmica, emitindo crítica tanto sobre sua própria produção quanto a de outros. Luiz Ruffato representa bem esse grupo que, além de fazer literatura, abre-se ao debate sobre o próprio labor artístico. A prática de escrita exige muita disciplina em relação ao tempo. Como observa Barthes, “a duração da fabricação da obra [...] vincula-se à própria existência; e à própria prática”. O labor com a palavra exige tempo e para tê-lo é preciso que o escritor saiba “lutar ferozmente com inimigos que ameaçam esse tempo” e consiga “arrancar esse tempo ao mundo” (BARTHES, 2005, V. II, p. 151 -152).

Luiz Ruffato consegue exemplarmente administrar esse tempo e cumprir as exigências da vida moderna. Sua agenda agrega inúmeros

compromissos nacionais e internacionais que vão de eventos acadêmicos a participações em feiras literárias, lançamentos de livros, debates, entrevistas, participações em programas de rádios, TV e outros.

Em palestra proferida em outubro de 2014, na Universidade Nove de Julho, em São Paulo, ao ser questionado por Maurício Silva sobre a perspectiva da literatura contemporânea, considerando as nomenclaturas cunhadas por Manuel da Costa Pinto de “extração neorrealista” e por Schøllhammer de “reinvenção do realismo”, Luiz Ruffato afirmou que o termo neorrealismo deve levar o crítico a pensar “que é um novo realismo, um realismo de novo”. O escritor observou ainda que a sua obra *Eles eram muitos cavalos*, a qual já recebera as classificações de realista e naturalista,

[...] parte de um pressuposto de que o realismo não parte, que, tudo bem, é um olhar para a realidade, mas onde estão aqueles pressupostos de materialidade, do narrador, de uma tentativa de construir um discurso que, na verdade, é uma tentativa de *desconstruir* discurso? Então, eu acho que [em relação] a *Eles eram muitos cavalos*, tem várias possibilidades de entrada que são entradas que chegam quase a ser fantástica, quase surrealistas, que não cabem muito bem nesse papel [do naturalismo] (RUFFATO, Luiz. In: SILVA, M. & COUTO, R, 2016, p. 30).

Ruffato reconhece a importância de pressupostos estabelecidos pela crítica, mas confessa ser incapaz de “encaixar esses livros em alguma coisa, em algum pressuposto”, precisamente porque os considera instrumentos de avaliação de uma realidade da qual ele tenta se aproximar, portanto, retratada segundo seu ponto de vista. Considerando redutor vincular a literatura contemporânea a modelos, o escritor aposta na envergadura de uma “crítica textual”.

Para Schøllhammer (2009, p. 56) é na obra de Guimarães Rosa que a tensão entre vontade experimental e o engajamento social encontrou lugar de conciliação na literatura brasileira; e, agora, na atualidade, a questão se recoloca sob um pano de fundo midiático, marcado por uma demanda de realidade. A atenção da mídia está voltada para a “vida real”, Reality Shows, notícias em tempo real, assim como a da literatura para as biografias, confissões, cartas, relatos, depoimentos, testemunhos. É quase que inevitável fazer arte numa perspectiva de representação do “real” esquivando-se do contexto

mediático onde é gritante essa presença. Daí encontrarmos inúmeras obras de cunho testemunhal escrita ou narradas por ex-presidiários, prostitutas, criminosos, pois essa urgência do real que emana da escrita contemporânea abre espaço para o grito de vozes periféricas.

Um traço comum na produção literária brasileira contemporânea é a adaptação para o cinema, fator que se deve, normalmente, pela formação acadêmica em jornalismo ou comunicação dos escritores ou pelo contato que mantêm com essas áreas do conhecimento. Marçal Aquino, Fernando Bonassi e o próprio Luiz Ruffato já trabalharam em projetos cinematográficos de adaptações de suas obras. Eles representam uma geração de escritores que possui um leque de atuação que perpassa por diversas formas artísticas.

Na literatura contemporânea, os escritores esquadriham por esses efeitos de realidade esquivando-se da descrição verossímil. Trabalho que põe em xeque sua própria capacidade de superação de desafios. De acordo com Schöllhammer,

[...] Dessa perspectiva, o escritor brasileiro se depara logo de saída com o problema de como falar sobre a realidade brasileira quando todos o fazem e, principalmente, como fazê-lo de modo diferente, de modo que a linguagem literária faça uma diferença (Schöllhammer, 2009, p. 56)

Luiz Ruffato tende a uma escrita que vincula compromisso social à experimentação da própria forma literária. Além disso, seus discursos versam pelo âmbito do artístico e do teórico, ora intercalados, ora indissociáveis. Seu livro de crônicas, *Minha Primeira Vez* (2014), é um típico exemplo dessa perspectiva de escrita que perpassa pela literatura e pela teoria.

Em *Memórias coletivas*, ensaio publicado na *SARAPEGBE* (2018) Luiz Ruffato discute sobre a criação literária tendo como substância as memórias pessoais que também são coletivas. O texto que é aparentemente despretensioso, inscrevendo-se como um depoimento. O escritor relata um episódio em que fora abordado, durante uma sessão de autógrafos, por um leitor com a seguinte pergunta: “Lembra de mim?”. Apesar do desconforto inicial, constatou que se tratava, pois, de “Carlinhos”, seu conterrâneo e colega de curso primário. Após os formais cumprimentos, o escritor diz ter sido surpreendido pela seguinte assertiva “à queima-roupa”:

Eu não sabia que o Gilmar tinha ficado manco não... que coisa! Sabe que eu lembro até hoje do dia que o Marquinho foi atropelado... A gente era pequeno [...] Que memória você tem! Como você consegue lembrar de tudo, tintim por tintim? (RUFATTO, 2018, p. 4).

Essa afirmação de Carlinhos provoca em Luiz Ruffato uma profunda reflexão de cunho teórico-literário. Se, a princípio, pensara em explicar-lhe que “aquelas pessoa de quem ele falava, [...] eram somente personagens” de seus livros e “não recordações de nossa infância”, Luiz Ruffato desiste diante da convicção de seu interlocutor. A sua incapacidade de explicar tal fenômeno decorre de uma sensibilidade aguçada que o faz perceber que, de alguma maneira, suas “evocações difusas” tornaram-se “reminiscências comuns”. Desde então, confessa sentir-se perseguido pelo seguinte questionamento: “como podemos, a partir de experiências pessoais, portanto autobiográficas, erigir uma obra que, embora construída como artifício, possa afetar o outro, a ponto de tornar-se uma espécie de ‘verdade comum’” (RUFFATO, 2018, p. 4).

Apesar de não ter encontrado a resposta, Luiz Ruffato arriscar a seguinte reflexão: Retomando o comportamento do homem da caverna - que no findar do dia, narrava suas experiências aos demais membros da comunidade e algum deles registrava a cena nas paredes da caverna que, com o tempo, por esgarçarem-se as relações objetivas entre o “sinal pictórico e seu fato gerador” o individual tornava-se coletivo - Luiz Ruffato acredita que o escritor contemporâneo vincula-se aos seus ancestrais reformulando a essência desse processo.

Ainda que o escritor contemporâneo tente distanciar-se de uma narrativa centrada no “eu”, como aparentava fazer o próprio Luiz Ruffato em depoimento no ano de 2005, em decorrência do próprio ‘efeito de real’ lhe é quase inevitável perpassar pelo cunho memorialístico da escrita do “eu”. Ora, Luiz Ruffato, quando decide trilhar pelo caminho da literatura, afirma que tinha claro “o que escrever, embora não tivesse ideia ainda do como”. Neto de imigrantes que vieram para o Brasil para fugir da miséria, filho de trabalhadores que migraram pelo estado de Minas Gerais e depois pelos bairros da cidade de Cataguases, em busca de melhores condições de sobrevivência e de trabalho, trazia em si as marcas da vida proletária. Se no passado as paredes das cavernas foram locais de registros pictóricos de histórias

das comunidades ancestrais, no presente Ruffato sente carregar em seu próprio corpo os registros das histórias de uma classe operária.

Eu trazia, gravadas em meu corpo, inúmeras histórias sobre aqueles que batem cartão de ponto, personagens estranhamente ausentes das páginas dos livros de ficção brasileiros (RUFFATO, 2018, p. 5).

Já o “como” surge no próprio ato da escrita, quando Luiz Ruffato percebe que não eram suas “memórias pessoais” que afloravam quando ele se colocava em prol da escrita, mas sim

os cheiros, os sons, as imagens, os gostos, e as sensações térmicas de um espaço e de um tempo comuns. Eu apenas intermediava a manifestação da memória coletiva filtrando-as em narrativas [...] (RUFFATO, 2018, p. 5).

São essas reflexões que lhe permitem concluir o que ocorrera com Carlinhos ao se empolgar diante do antigo amigo e então um escritor renomado da literatura brasileira contemporânea. Apesar de extensa, julgo indispensável transcrever as palavras do próprio Ruffato:

As minhas lembranças ficcionais despertaram nele lembranças reais, não porque as histórias narradas tenham se baseado em fatos ocorridos, mas porque elas alicerçavam-se em memórias comuns a mim, a ele e a todos os que num determinado momento encontravam-se num dado lugar. O mais fascinante é que esse determinado momento e esse dado lugar transcende o tempo e o espaço da narrativa, dissolvendo-se ou expandindo-se no espaço e no tempo da ficção que é, ao fim e ao cabo, o aqui e o agora do leitor (RUFFATO, 2018, p. 5).

Analogicamente aos registros pictóricos das cavernas, o homem moderno compartilha experiências individuais que se tornam coletivas. Exercício que somente o homem “verdadeiramente contemporâneo”, conforme Agamben citado no início deste texto, é capaz de realizar. Pois, há uma exigência metodológica para que isso se efetive, para que o homem não olhe para seu próprio tempo em uma busca arbitrária do que viria a ser importante, mas que seja capaz de enxergar além desse tempo e correlacionar os tempos, “de maneira intempesitiva”. Nas palavras de Nietzsche, uma atuação “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7). Todo esse labor não é uma opção ou um posicionamento simples e arbitrário do escritor. Trata-se quase de um dom ou uma incumbência de um sujeito que comunga em sua existência as potencialidades de ser escritor e contemporâneo de seu tempo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: A obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MASINA, Léa...[et. al]. *Por que ler os contemporâneos? Autores que escrevem o século 21*. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, Manoel da Costa. Emancipação e Colapso: um panorama da prosa brasileira. In: *Paisagens interiores e outros ensaios*. São Paulo: B4 Editores, 2012. p. 297-318.

RUFFATO, Luiz, Memórias Coletivas. *Rivisti di cultura e società del Brasile e altri mosaici* (Revista de Cultura e Sociedade do Brasil e outros mosaicos). A. VII; N. 15; Jan. Jun. 2018.

Disponível em: <<http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=204&tabella=articoli#portoghese>>. Acesso em 27/02/2018.

RUFFATO, Luiz. Entrevista-palestra com Luiz Ruffato. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita. [org.]. *Realidade, fantasia e outras histórias: a ficção de Luiz Ruffato*. São Paulo: Big Time Editora, 2016. p. 13-37.

RUFFATO, Luiz. *Minha Primeira Vez*. Porto Alegre: Arquipélago Editoria, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

O CÃO GORDO E O LOBO LIVRE: estudo sobre o romance de Antonio Torres

Cláudio Márcio da Silva

Segundo livro da trilogia de Antônio Torres, **O cachorro e o lobo** foi publicado em 1997, exatamente vinte e um anos após seu antecessor, **Essa terra**. O título nos remete à fábula de Esopo que narra a história de um lobo que ao encontrar um cão, o inveja por este estar gordo e bem nutrido. É seguindo o cão, que o lobo descobre o sacrifício em se deixar cativo, uma vez que o cão era aprisionado durante o dia e solto a noite para que protegesse a casa. A liberdade do lobo se contrapõe à domesticação do cão. Em **O Cachorro e o lobo**, essa estrutura se refaz, pelo retorno do filho Totonhim, no reencontro com o velho pai: o lobo que mesmo sem a aparente riqueza do filho, que abandonou o sertão em busca de liberdade e prosperidade, carrega a alteridade pela escolha de vida simples. É certo que o lobo Pai inveja a situação do “cachorro-filho”, em alguma medida, mas não ao ponto de desejar deixar o sertão. O Sertão se duplica, no lobo Pai, pelo sentimento de liberdade e realização.

Totonhim e seu pai estão juntos novamente, e esse encontro de filho e pai simboliza, paradoxalmente, o encontro entre a cidade e o sertão: São Paulo e Junco. Diferentemente de **Essa terra**, em que o irmão Nelo regressa vinte anos após a partida, e se suicida pelo fracasso financeiro; agora é Totonhim quem regressa, após os mesmos vinte anos, para contar suas experiências com a metrópole. Mesmo que o tempo da visita também seja tão breve quanto o do irmão, sua interação com o pai é bem maior. O filho retorna com a identidade daquele que um dia partiu. A história, que a exemplo do primeiro irmão, também é narrada em primeira pessoa pelo próprio Totonhim, mostra um protagonista no processo de autoconhecimento, pelo sentimento de solidão e vazio. Há um entrelaçamento entre as recordações com as histórias de **Essa terra** em seus encontros e desencontros. Imerso no complexo processo da memória em suas recordações, a narrativa do retorno revela o paradoxo psicológico e emocional do homem contemporâneo. Se o primeiro filho traz um fim trágico e pessimista como aquele que regressa; este, agora, apresenta contornos mais positivos.

Contrastando com o irmão que volta de malas vazias, Totonhim tem em sua bagagem os presentes que simbolizam a prosperidade. O único vazio que carrega está no interior, pela insatisfação com o emprego e a solidão proporcionada pelo abandono da família. Nesse período de visita ao pai, o passado é posicionado de modo à restabelecer um elo, num jogo de rememoração de um homem (filho) com um pouco mais de quarenta anos.

O discurso obedece a duas focalizações específicas: por meio do monólogo interior que domina a obra, há a predominância do passado, resgatado pela memória, em um abandono do presente. Todo o relato se dá em um tempo que, se cronologicamente organizado, passa-se no curso de um dia, ou seja, dura aproximadamente vinte e quatro horas. A presença desse tempo cronológico é bem demarcada pela citação de datas e horas no romance: “São dez e meia da manhã. Isto quer dizer que estou aqui há apenas trinta minutos. E já parece um bocado de tempo. Acho até que já vi tudo que tinha que ver [...]. (CL,1997, p.42). Todavia, esse único dia não apresenta apenas a narração desta data singular, desse reencontro tão esperado. Esse um dia é responsável por revelar não apenas o mundo exterior transformado, a cidade de Junco, como também o mundo interior da personagem, ao desencadear uma viagem memorialística iniciada pelo seu encontro com o pai e encerrada com a volta a São Paulo.

Apesar de uma presença temporal relativamente organizada, a memória leva a narrativa a grandes deslocamentos temporais; e nesse abreviado percurso de um dia diversas imagens e situações que passaram a vida do protagonista dão a dimensão de totalidade de tudo aquilo que já havia vivido Totonhim. As inquietações de seu presente o levam a vasculhar seu passado na busca por recordações que não apresentam linearidade, formando-se em percepções, o passado ganha materialidade. Essas vinte e quatro horas são povoadas por fantasmas que rondam Totonhim e que lhe garantem momentos de afeto e felicidade, mesmo que efêmeros; sobretudo memórias dolorosas, traumas, já que são constantes as lembranças do irmão Nelo e da mãe:

[...] Ou por outra: eu é que não quero ficar sozinho nesta sala, para não ter que olhar para o canto onde ele, com certeza, ainda há um certo armador de rede, o gancho onde meu irmão Nelo há vinte anos enfiou uma corda e pôs o

seu pescoço e disse: “Bye-bye, Brasil”. Como vou ter que conviver com isso, com essa coisa de não querer ficar sozinho, nem à plena luz do dia, não sei. (CL, 1997. P. 28).

Ou de sua velha mãe que enlouqueceu após ver o filho enforcado:

Definitivamente não foi minha doce irmã Noêmia quem viu mamãe chegar para ver o seu herói morto (ó dia, ó vida, ó azar!) e perder o juízo na mesma hora, para que eu tivesse mais uma tarefa a cumprir nesse dia: procurar um lugar para interná-la, ainda que tivesse de rodar quinze léguas pela noite adentro, banhando-me e perfumando-me pelo caminho com os produtos liquefeitos que suas vísceras não conseguiam segurar, nos solavancos do jipe da Prefeitura. (CL, 1997, p 10).

A narrativa está estruturada em cinco partes, a saber, “O telefonema”, parte mais curta do romance e composta apenas por um capítulo onde são apresentadas as razões que o fizeram decidir-se pelo retorno. Aqui tem-se a configuração da memória no romance, uma vez que logo no início, no meio da chamada telefônica, Totonhim retorna ao passado e imagina seu encontro com o pai, os possíveis diálogos. Essa primeira parte finaliza-se com o encontro entre os dois, fato marcante que confirma a distância entre pai e filho.

Na seguida parte, temos o relato e as voltas à memória, apresentadas com o título correspondente às três etapas de um dia: “Manhã”, “Tarde”, “Noite”. Nessas partes, compostas por mais de um capítulo, o narrador tenta recuperar as lembranças do lugar onde nasceu e onde estão suas raízes. São nelas que os fatos afetivos e traumáticos que estabilizam a memória se encontram. A quinta e última parte, intitulada “A despedida”, Totonhim diz adeus a sua terra, a seus familiares, mas sobretudo às lembranças que somente serão retomadas na velhice.

Trata-se do oitavo romance publicado pelo autor, que já havia conquistado um reconhecimento devido às demais publicações, principalmente **Essa terra**. Em **O cachorro e o lobo** tem-se um livro com uma escrita mais madura que apresenta um aprimoramento de seu estilo, além de tratar de temas familiares pesados como a injustiça, o sofrimento e a morte; estes são elaborados pela maestria de uma linguagem que carrega a leveza. Por isso, quiçá, essa narrativa

tornou-se uma das referências do conjunto ficcional do autor. À volta a Junco, ponto de partida não apenas da personagem, mas também do escritor, apresenta um olhar mais apurado como se nessa reelaboração do sertão, agora visto com olhares acomodados pela fisionomia da cidade grande, junta-se os passados na reunião novamente a família (Pai e irmã) , o migrante Totonhim criou uma Junco percebida pela memória, fração nostálgica de um tempo que já se perdeu: nem ele e nem mesmo Junco são os mesmos.

O Cachorro e o lobo se distancia do sertão das secas, da conformação dos retirantes representados, por exemplo, pelo romance de 30. O que já vinha sendo sinalizado em **Essa terra**, a perspectivação do sertão traz a agricultura familiar, a dificuldade de manutenção das roças como meio de sobrevivência, as cidadezinhas interioranas subdesenvolvidas porque exploradas pelos desmandos dos governantes. Na imagem do pai, um velho lobo que foi capaz criar os filhos, conforma a força do sertão, a força da terra.

A imagem do filho, como contraponto, está associada ao cachorro que vive em busca da felicidade e não a encontra em nenhum dos espaços que habita. Ao retornar para suas origens, Totonhim por meio da rememoração, sobretudo nos espaços da casa, percebe-se ali no silêncio e simplicidade do sertão, entre seus fantasmas do passado. Ali habitava sua necessidade. O pai é o lobo que leva uma vida de simplicidade. Ou, na cidadezinha de Junco que, no fundo da memória, o faz lembrar que o essencial é feito de pouco, e pode ser vivido ali com felicidade, quanto em qualquer outra parte do mundo.

Trata-se de um romance com uma linguagem que carrega a força da memória, numa reinterpretação da volta do filho pródigo. Em contraposição ao intenso fluxo migratório discutido amplamente por romances anteriores, sobretudo os de 1930, a narrativa de Torres descortina Junco, pelas imperiosas lembranças de uma família, entre pai, mãe, filhos e irmãos, Junco é narrada por Totonhim. A presença do luar, dos cheiros, da festa de São João, do roubo de galinhas e de um toque sobrenatural, conferem à narrativa uma nostalgia. Há uma constante apresentação do contraste velho e novo, tradicional e moderno, pobre e rico, interior e litoral, paz e violência, antes e depois; enfim, entre sertão e cidade.

O espaço como elemento de evocação do vis

Narrar o tempo é uma das questões centrais nos estudos literários. Mas se o romance, sobretudo após o Renascimento, promove uma ruptura com a tradição atemporal trazendo enredos preocupados com a experiência individual das personagens; estes, além de passarem a ser temporais também passam a se preocupar com a localização espacial. Assim, o espaço passou ao centro da composição narrativa, algo vital para o gênero uma vez que o homem é um sujeito do seu tempo histórico. Na ficção, é no espaço que se desenvolvem os episódios por onde as personagens transitam. Afinal, o que seria, por exemplo, a obra de Guimarães Rosa sem o espaço? E de Vidas secas sem a paisagem surrada pelas condições climáticas que, por vezes, chega a ser a protagonista do romance? E Dom Quixote sem os moinhos de vento?

O espaço é de fundamental importância como elemento ficcional no processo de atribuição de sentido ao texto literário. Marisa Martins Gama-Khalil, ao ler Michel Foucault, chama a atenção da relação do tempo com o espaço para o homem. A temporalidade é o fio condutor da linguagem, e essa premissa se justifica pelo fato de a linguagem restituir “o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai-se manter no tempo e manter o que diz no tempo”, sendo assim, é sempre temporal. Entretanto, ela alerta que de acordo com Foucault “ainda que admitamos que a função da linguagem seja o tempo, o seu ser - o “ser” da linguagem - é espacial”.

Segundo o filósofo Gaston Bachelard, a noção de espaço associa-se à poética e pode ajudar a explicar a alma humana. Assim, o espaço geográfico ganha novo sentido, libertando-se já que não mais se limita àquilo que se vê, que se pode mensurar, mas é também mediado pela imaginação. Assim as imagens poéticas que compõem a narrativa em análise se constituem como um recurso importante para o entendimento do texto. Voltando a Bachelard, ele entende que os espaços estão impregnados de valores humanos e alguns se relacionam com a nossa vida íntima. São espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços louvados, espaços de hostilidade ou mesmo espaços amados.

Assim como Assmann, que acredita que alguns meios ajudam na conservação das lembranças, alguns marcantes e tão excepcionais que são capazes de trazer de volta coisas voláteis e incertas como as recordações, e que elas não se reconstróem apenas sob a pressão

específica do presente. Para Bachelard, a casa, o porão, o sótão, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, o ninho, a concha e o canto constituem-se espaços, tidos como felizes e que revelam uma fenomenologia do homem e sua relação com o mundo. Para se estudar os espaços de intimidade, sobretudo em **O cachorro e o lobo**, a casa é um espaço privilegiado, com locais que exprimem ora afeto, ora traumas e sua imagem se transforma na topografia do íntimo do protagonista no momento do retorno, mas principalmente no momento da rememoração. A casa possui uma relação com memória e o imaginário ao ganhar valores oníricos consoantes: “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (BACHELARD, 1990, p. 30).

Todos os espaços da morada permitem, quando aliados às lembranças, a evocação do devaneio e a conseqüente construção de imagens que remetem aos tesouros do passado, da infância. Em outras palavras, a casa é carregada por um encantamento por ser uma construção do inconsciente. A imaginação, ao reconstruir a casa, o faz como sendo um espaço e abrigo, uma ilusão de proteção. Ela representa um berço de integração dos pensamentos, lembranças e sonhos do sujeito.

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem (BACHELARD, 1990, p. 19).

A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano.” (BACHELARD, 1990, p. 32). A casa é nosso ponto de referência no mundo, nosso canto. Ponto do qual partimos e para o qual podemos retornar. Signo de proteção, ela guarda uma penumbra e nos remete ao universo onírico, podendo conduzir ao núcleo do devaneio, onde podemos repousar o passado, abrigar o presente e deixar sonhar o porvir. Para ele, não se trata de descrever

os espaços vividos, mas sim dizer como o espaço vital da casa é habitado.

Em **O cachorro e o lobo**, o protagonista volta a Junco depois de atender um chamado telefônico de sua irmã Noêmia avisando-o de que apenas ele não comparecera no aniversário de oitenta anos de seu pai “Sim, só fiquei sabendo quando tudo já havia acabado e todos já estavam pegando o caminho de volta. E aí uma alma deu por falta de uma rês que fazia muito se desgarrara do rebanho” (CL, 1997, p 7). Essa ligação não é responsável por apenas adverti-lo da falta; sobretudo ela traz à lembrança de Totonhim, sua infância no sertão, com seus costumes, sua fala peculiar, sua numerosa família. “Essa voz que vinha de longe, do túnel do tempo, entoou um familiar lamento sertanejo”. (CL, 1997: 8), permitindo que Totonhim voltasse às origens, instigando-o a buscar sua identidade fragmentada.

– Ô essa menina. Venha cá, minha fia – carreguei bem no sotaque, esperando que ela se divertisse com isso. – Vosmecê tá mangando d’eu?

– Não, menino. Estou falando sério. Até aquele sotaque retado do nosso tempo acabou. Tabaréu da roça aqui só da idade de papai pra trás. (CL, 1997, p. 13).

Em sua volta, apesar de ser recebido com alegria, o pai não o reconhece, confundindo-o com sobrinhos e netos, isso aumenta a percepção da distância existente entre seu pai e ele: “– Agora me diga, quem é você? Sei que é da minha família. Mas não me lembro qual é. Você é algum de meus netos? É o filho do Nelo ou da Noêmia? Se é neto, só pode ser filho de algum dos meus mais velhos (CL, 1997, p. 18). No entanto, esse reencontro com o pai sertanejo é um reencontro com uma ancestralidade que evoca a recuperação de si mesmo, uma vez que o pai, que “Uma vez lobo, sempre lobo. E indomável” (CL, 1997, p.147), ainda vive no sertão quase que de forma inalterada de quando Totonhim deixou o lugar: está no mesmo pedaço de roça que pertencia ao avô de Totonhim, morando na mesma casinha muito humilde, vivendo da criação de galinhas (com as quais sempre conversava, além de também falar com os mortos. Era ele quem fazia os caixões em que enterravam os mortos da cidade, inclusive foi ele quem fez o caixão que enterrou seu filho Nelo) e cultivo de hortaliças, fumando seu cigarro de palha e tomando sua cachaça. Apesar de

sua idade, seu isolamento social e das dificuldades que enfrentava, o velho pai ainda estava lúcido e saudável:

Eis aí um homem que ao tornar-se oitentão, apresenta um vigor na voz capaz de surpreender a todos os mortais, de todas as idades. Podem espalhar que suas cordas vocais estão muito bem conservadas em alcatrão, nicotina e álcool, muito álcool, cana brava. (CL, 1997, p. 19)

Ao avançar na leitura, à medida que transita pela antiga cidade, Totonhim começa a resgatar as lembranças do passado, mas é ao retornar a sua antiga casa que uma série de recordações são evocadas seja pelas imagens, seja pelos cheiros que o espaço proporciona: “Não sei quantas gerações nela se arrancharam, nos dias de missa, nas santas missões, nas festas da padroeira. Minha memória só pode alcançar o tempo em que os meninos da minha idade faziam a festa, embolados numa cama, em colchões e esteiras jogados no chão. (CL, 1997, p. 25).

Esse espaço é responsável por aflorar a maior parte das lembranças do protagonista, tanto que dão nome aos primeiros capítulos da parte correspondente como “Manhã”. Ele vai até a cozinha, primeiro espaço que habita ao regressar a velha casa de onde as lembranças dos tempos nos quais estava repleta de gente contrastam com a imagem silenciosa de agora. O “pedaço de terra onde o meu umbigo havia sido enterrado” (CL, 1997: 138), está impregnado de lembranças do tempo da casa cheia, das noites escuras, do cheiro do alecrim, das lendas, mas também traz à tona culpa: “Era como se eu estivesse pagando todos os meus pecados – os do silêncio, do esquecimento, da falta de notícias, atenções, correspondências.” (CL, 1997: 16).

A casa aflora um sentimento de afeto, transmite uma sensação de segurança, de ambiente acolhedor, símbolo de proteção e pertencimento ao lugar, ou seja, um referencial identitário. Essa infância simbolizada pela casa faz brotar lembranças saudosas de um tempo mítico que provoca o desejo de viver novamente o passado só possível devido à memória.

[...] uma casa cheia de recordações de um tempo em que a vida parecia tão inocente quanto as letras dos boleros e guarânias. E a velha casa revisitada só tem de luxo um chuveiro, debaixo

do qual eu canto a alegria de quem ainda não perdeu todas as referências. (CL, 1997: 120).

A cozinha, em seus cheiros, é carregada de afeto e traz lembranças de quando a casa era habitada por seus familiares, com uma mesa cheia de pessoas à espera do almoço. Ao sentir o cheiro do feijão que o pai preparava, o fumejar das panelas, a personagem traz ao presente as conversas ao pé do fogão, as galinhas que ciscavam sem pressa no terreiro, rodeadas de pintinhos, soltas e livres como todos em Junco. Ele se afasta do tempo real e entra no tempo da memória. Ao visitar esses espaços, Totonhim vai se reencontrando:

Olho para este mundo feito de casas simples, lembranças singelas e gente sossegada, tudo e todos sob um céu descampado, e me pergunto se ainda tenho um lugar aqui, se conseguiria sobreviver aqui, morar aqui. E me assusto com a pergunta. (CL, 1997: 46).

Ao recorrer à memória na busca de se reencontrar, Totonhim se vê dividido entre a agitada São Paulo e a calma de Junco. No entanto, logo os traumas vividos ali são evocados. Nesta mesma casa onde a recordação traz lembranças de afeto, a sala ocupa um lugar relevante nas recordações. Seu silêncio prova sensações e visões do fantasma do irmão, que ali pôs fim a vida ao enforcar-se. Ela traz à tona os traumas: as lembranças de mortes como a do avô, do enforcamento do irmão e da loucura da mãe estão sempre presentes no local:

Aqui, nesta sala em penumbra, dá até para ouvir a minha própria respiração, os meus pensamentos, as vozes que falam por ele ou através deles. [...] Volto a pensar em meu avô e no meu irmão Nelo. Pelo barulho deve ser Nelo, o atormentado, se é que ele ainda não dorme o sono dos justos. Olho para cima e não vejo nada além de ripas, caibros e telhas – simples materiais de construção, de cobertura de casas, essas coisas deste mundo. Algo se move, se mexe, faz barulho. (CL, 1997, p. 34).

Mas é da janela, esse pequeno quadro, que ele emerge no passado:

Da janela vejo a velha e preguiçosa praça de sempre, com suas casinhas platibanda coladas

umas às outras, toda iguais ou quase todas. Vejo uma ou outra pessoa andando, bem devagar, um passo hoje, outro depois de amanhã e o pensamento em anteontem. Vejo telhados enfeitados por antenas parabólicas. Vejo um garotinho azul e branco, com um caderno e um livro debaixo do braço. E penso: “Já fui você outro dia e tive muitos sonhos. Com o que você sonha? [...] E quais são os sonhos deste lugar? Um homem passa a cavalo, chapéu de couro, jaleco de couro, perneira de couro, sapatos de couro cru – deve ser o último vaqueiro. (CL, 1997, p. 45).

Essa imagem que exprime a visão pessimista que Totonhim traz do local, contrasta com um outra que lhe vem à cabeça logo em seguida: a da cidade de São Paulo. Ao olhar pela janela, ele se lembra de não estar mais na metrópole:

Da minha janela não vejo mais o Pacaembu, que agora amanhece coberto por uma névoa, uma cortina de fumaça, como toda a cidade de São Paulo. Desta janela, aqui na casa do meu avô, onde antigamente as moças ficavam olhando para a estrada, à espera dos rapazes da cidade – principalmente os que foram para São Paulo –, eu vejo o céu e me pergunto, como numa velha canção, por que são tantas coisas azuis, por que há tantas promessas de luz, tanto amor para amar e que a gente nem sabe etc. Não, daqui não vejo o mar, mas vejo o caminho que leva a ele, pela Ladeira Grande, com seu asfalto reluzente, espelhando ao sol – e está é seguramente a maior novidade do lugar: o asfalto. (CL, 1997, p. 46).

Todavia, é durante a tarde, numa viagem incentivada pelo pai, que Totonhim percebe com espanto a transformação da cidade ao confrontar as imagens que dela tinha com as do presente. O sertão já não mais corresponde com aquele que está em sua memória no momento da partida para São Paulo. Agora o lugar fora invadido pela tecnologia, coisa que para ele só devia existir na metrópole. As antenas parabólicas fizeram as conversas de fim de tarde nas portas ou janelas das casas serem substituídas por novelas na televisão, afetando o modo

de falar característico do campo. As lembranças que ocupavam uma parte adormecida da memória instigam o desejo de retorno para a reconstituição de uma possível identidade. Não se trata apenas de um simples encontro entre pai e filho, apesar de possuir emprego, conhecimento e estabilidade, coisas de sujeitos inseridos no mundo contemporâneo, Totonhim não se desprende de suas lembranças e memórias.

Os constantes *flash backs* trazidos pela visita destes lugares transporta Totonhim a situações de seu passado e isso só se dá em virtude do contato com esses espaços. Nesse ir e vir, o tempo cronológico não acompanha o tempo da memória. Em passeio pela cidade, há o afloramento de certo estranhamento ao reconhecer o lugar, mas não se sentir parte dele.

Eis-me aqui na mesma calçada da igreja, na mesma praça, revendo as mesmas vendas e as mesmas casas, sem ninguém que olhe pra mim, que me dê um sorriso, um abraço e um aperto de mão. Poxa, gente. Como todo mundo pode ter esquecido de que aqui joguei bola, andei de pés descalços, queimei a sola dos meus pés, vivi minhas utopias, sonhei muito e verde era a cor dos meus sonhos? [...] Por que vocês desaparecem à minha passagem? (CL, 1997: 79).

O narrador se espanta ao ver a cidade deserta, sem pessoas para cumprimentá-lo ou questioná-lo sobre sua nova vida, seus sucessos, fortunas; e isso o leva a pensar na perda das tradições da cidade. A recuperação da infância também não se desprende de seu discurso: nesse caminhar pela cidade Totonhim revê as mesmas casas de sua infância e diante da importância daquele passado, inquieta-se com o esquecimento que ele representa. Esse caminhar não é possível sem as recordações do pai, da mãe, do irmão; figuras centrais e imagens constantes na memória do narrador; sendo, portanto, pontos decisivos para a construção da narrativa uma vez que reforçam a configuração de suas ações e palavras a partir de um passado reavivado. A esposa e os filhos, sobretudo, as irmãs, marcam uma lacuna que foi esquecida.

Esse percurso pela cidade não revela apenas espaços exteriores, são mais que isso: tais lugares são perspectivados enquanto espaços

de reflexão. Não são apenas percursos reais. Eles se entrelaçam com o imaginário da personagem, e evocam lembranças desejáveis, mas também indesejáveis. Ao fim, o irmão esquecido na comemoração de aniversário e filho que não foi reconhecido por esse pai, após vinte anos de ausência, ainda é o mesmo que deixa mais uma vez a cidade da infância com a promessa de já começar a comemorar, em família, o aniversário de cem anos do pai: “- Pode deixar. Vou reunir todos os meus irmãos para a gente já começar a comemoração dos seus cem anos.” (CL, p. 218). Tudo tão evasivo, tudo tão subjetivo. As fotografias do passado de Totonhim só são vasculhadas graças ao pai, ponto de referência na remontagem do tempo.

A volta do filho pródigo

Na obra **O cachorro e o lobo** há a presença da intertextualidade como um elemento forte. Além de ser possível perceber a fábula de Esopo, é muito marcante a presença do discurso bíblico “A volta do filho pródigo”, trazido pela bíblia no Evangelho de São Lucas (Cap. 15:13-31). Trata-se de uma das parábolas de Jesus que aborda a perda e a redenção, mas que também permite observar as relações entre pai e filho. No século XXI, ainda é muito presente, sobretudo em regiões distantes e isoladas, a figura do pai como sendo o centro do núcleo familiar, supostamente o exemplo a ser reverenciado e seguido, executor e cumpridor de uma condição historicamente estabelecida e necessária para existência da família.

No relato bíblico, num certo dia um homem, proprietário de uma fazenda, se vê obrigado a reparti-la entre seus dois filhos quando o mais jovem lhe pede a parte que lhe corresponde da herança. Logo após essa repartição, o jovem parte para uma terra distante de um país estranho e lá liquida toda a sua parte. Após ter consumido tudo, ele passa a viver privações até cair na completa miséria. Diante de muita dificuldade, o jovem consegue um emprego miserável em uma fazenda de um proprietário ali do estranho país, mas insatisfeito com as condições de trabalho, decide regressar a casa do pai onde tinha pão em abundância, e pedir perdão. Ao voltar, o filho diz ao pai: “Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho”.

Mas o pai o abraça, o beija e lhe oferece vestes limpas, assim como comida e uma festa porque agora tratava de um filho morto que re-

vivera, que antes estava perdido, mas agora se reencontrara. No entanto, o irmão mais velho ao saber do acontecido rebela-se contra o pai e lhe diz: “Há tantos anos que te sirvo, sem nunca transgredir mandamento algum teu e tu nunca me deste um cabrito, para me regalar com os meus amigos. Mas tanto que veio este teu filho, que gastou tudo quanto tinha com prostitutas, logo lhe mandaste matar o novilho gordo”. E o pai respondeu-lhe: “Filho, tu sempre estás comigo, e tudo o que é meu é teu: era, porém, necessário que houvesse banquete, e festim, pois que este teu irmão era morto e reviveu: tinha-se perdido e achou-se.”

Tomando a narrativa de Torres, é possível estabelecer tanto pontos de aproximação quanto de distanciamento em relação ao texto bíblico. O romance pode ser entendido como uma continuidade analógica que possui elementos simbólicos dessa parábola. Começemos pelas aproximações: tanto em um quanto no outro, temos a partida de um filho e a permanência de outro. No relato bíblico o filho que parte é o mais jovem para morrer e retornar, mas na narrativa é o mais velho quem primeiro toma essa decisão, mas antes de morrer, ele retorna. Totonhim, o mais jovem, só realiza a partida para seguir o exemplo do irmão mais velho, e retorna vinte anos depois, não para morrer e nem para ficar, mas ainda assim o filho volta à casa do pai.

Os pais, tanto de uma narrativa quanto de outra, recebem seus filhos com muita alegria, abraçando-os. Todavia Totonho pai não mais reconhece seu filho. Ambos oferecem banquetes aos filhos, mas na narrativa de Torres, é o pai quem recebe os presentes “Dei uma geral no meu guarda-roupa, para a alegria do velho. Um par de sapatos, porém, é novinho em folha, ele mesmo é quem vai tirar o selo. (CL, 1997, p. 26).

Outro ponto interessante é o ciúme. Na parábola é o filho mais velho quem tem esse sentimento em relação ao afeto do pai, mas no romance Totonhim, o mais jovem, ao perceber a admiração tanto do pai quanto da mãe em relação a Nelo, decide migrar em busca da riqueza que era projetada no primogênito e que rendia a predileção. Na parábola, o filho parte em busca de uma terra prometida, com muita fartura, mas o que consegue é a perda de seu dinheiro e a consequente miséria, sendo obrigado a trabalhar como um tratador de porcos. Totonhim tem como a terra prometida São Paulo, e parte em busca de suas riquezas. Mas mesmo não ficando relegado a miséria, ele não alcança a riqueza da terra prometida, tampouco o sucesso e a fartura. Em nenhuma das histórias os desejos são realizados.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo, EDUNESP, 1993.

BARBOSA, R. Jorro de ar num círculo abafado. In: O Estado de São Paulo. 18/11/1973.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: BARTHES, Roland. A aventura semiológica. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 181-190.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte epolítica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Experiência e pobreza. In: Obras escolhidas 1: magia, técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sobre o conceito de história. In: Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. J. C. M. Barbosa; H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins e Fontes, 1990.

TORRES, Antônio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16832/antonio-torres>>. Acesso em: Jul. 2017.

TORRES, Antonio. Essa terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

- _____. O cachorro e o lobo. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. Pelo fundo da agulha. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. Um cão uivando para a lua. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. Os homens dos pés redondos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. Carta ao bispo. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. Adeus, velho. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. Balada da infância perdida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. Um táxi para Viena d'Áustria. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. Meu querido canibal. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. O nobre seqüestrador. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. Meninos, eu conto. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. Sobre pessoas. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.
- WATTI, Iam. A Ascensão do romance. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

DE OLHOS (E PERNAS) BEM ABERTOS: A TRANSGRESSÃO PORNOGRÁFICA EM O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY, DE HILDA HILST

Natália Marques da Silva
Samuel Lima da Silva

O caderno rosa de Lori Lamby (1990) integra a chamada *Tetralogia Obscena*¹, projeto estético de Hilda Hilst, iniciado em 1990, com o objetivo específico de oferecer ao público-leitor obras supostamente mais leves e divertidas, que, aproveitando-se do gênero pornográfico, fossem garantia de vendagem, acesso e leitura. É de suma importância lembrarmos a trajetória literária da autora para a compreensão do que veio ser a sua tetralogia obscena. Hilda foi poeta, cronista, dramaturga e ficcionista, sendo estimada pela crítica especializada como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX. Dona de uma vasta obra, sempre buscou respostas acerca da morte, do “Grande-obscuro” e sobre a existência humana, e, devido ao caráter profundo e metafísico de seus textos, foi muitas vezes considerada uma escritora erudita, pois seus escritos labirínticos exigem sensibilidade e conhecimento filosófico do leitor. Tal fato ocasionou na não compreensão de seus escritos, por parte de leitores, e, também, do mercado editorial, que apresentava resistência em publicá-la. A tetralogia pornográfica nasce, então, da exaustão da imagem hermética da autora. Com a angústia de não ser lida, não ser publicada e, muito menos, compreendida, Hilda decide dar “adeus à literatura séria” com as publicações do que chamou de “bandalheiras”, rompendo com o estilo “sério” de sua produção literária anterior, substituindo-o por um estilo intencionalmente voltado para o escândalo e, sobretudo, a provocação.

A atitude da autora em saltar de uma produção marcada por questionamentos metafísicos à escrita pornográfica, convida-nos a refletir sobre algumas questões acerca do fazer literário, quais sejam: qual o motivo de suas obras não serem lidas e compreendidas pelo público? Quais estratégias foram usadas para conquistar certo reconhecimento?

¹A *Tetralogia Obscena* é composta das obras *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e a coletânea de poemas satíricos *Bufólicas* (1992).

Por que a literatura pornográfica da autora provoca inquietação, repulsa e, até mesmo, o riso? O que há de transgressão nesses escritos? Consideramos tal estratégia literária como uma forma de inovação estilística comercial, que, buscando manter-se em sintonia com seus leitores, com a era de uma indústriacultural massificada, procurou novas formas de arte e representação, transgredindo os padrões de sua própria tradição literária, mais especificamente, de uma literatura canonizada e padronizada da modernidade.

Não obstante, a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, causou um profundo mal-estar ao envolver, em uma mesma obra, pornografia e infância. Dessa vez, a autora foi acusada de incitar a pedofilia com a criação de sua protagonista infantil. Hilda amargou a incompreensão tanto da crítica, quanto de seu restrito grupo de leitores, os quais reprovaram sua incursão pela pornografia. O livro, em grande parte escrito na forma de diário, apresenta uma personagem de oito anos que vende seu corpo incentivada por seus pais proxenetas. A obra coloca em dúvida a moralidade dos leitores, pois é quase impossível realizar uma leitura frígida dos relatos de Lori. Apesar do impacto inicial causado pelo tema da pedofilia e prostituição infantil, a obra vai além, ultrapassando os próprios limites da literatura ao intercalar, em um mesmo texto, diversos gêneros, tais como cartas; relatos; citações pervertidas de grandes autores; e um *caderno negro* dentro do próprio *Caderno rosa de Lori*.

Acreditamos que grande parte do incômodo frente ao texto hiltiano se deve a uma combinação de dois elementos não muito usuais na produção literária, principalmente, na chamada “alta literatura”: texto pornográfico e questões filosóficas, o baixo e o erudito, bem como a pornografia e autoria feminina. Se, por um lado, a escolha do gênero pornográfico refletiu uma opção clara de transgressão do estilo tradicional em busca de uma nova forma de expressão e de um refazer literário, por outro, a realização efetiva da obra se concretizou como uma metaficção com objetivos críticos definidos. Hilda Hilst, com a escrita de sua “doce e tenra bandalheira”, subverte padrões morais e estéticos, tecendo críticas mordazes ao mercado editorial.

Oinconciliável se fazendo ordem: *transgressão e manipulação narratorial*

O gênero narrativo, sobretudo o romance, é, certamente, aquele que mais possui fluidez, que recusa a imposição de padrões estruturais e estéticos, pois está em constante movimento e evolução, tornando-

se, desse modo, um gênero escorregadio. O teórico russo Mikhail Bakhtin, em sua obra intitulada *Epos e Romance* (2002, p.403), confirma a essência fluída do romance, ao alegar que o gênero se constitui em forma de expressão inacabada, apresentando um ciclocontínuo de evolução do homem, isto é, assim como o ser humano, o romance se encontra em constante movimento de transformação, por isso a ideia central de sua teoria: a dificuldade em se estabelecer uma teoria do gênero. Dessa forma, consoante o autor, deve-se entender o romance como um “gênero que está por se constituir, levando-se em conta o processo de evolução de toda a literatura nos tempos modernos”. Se Bakhtin apresentava o romance como um gênero fluído, inacabado e em constante evolução, é importante entendermos como ele se caracteriza hoje, na contemporaneidade.

Acompanhamos uma constante busca por novas formas de expressão e, também, de circulação da produção literária que, ao que tudo indica, não está apenas relacionada com o aproveitamento das novas mídias, mas pode ser vista como um meio de reação ante a dificuldade que muitos ainda enfrentam no que concerne à inserção mercadológica, como também uma espécie de sobrevivência à oscilação ou a própria decadência do mercado editorial. Se a relação entre escritor e mercado editorial ainda permanece seguindo os mesmos velhos esquemas, quais sejam: problemas com má distribuição do livro impresso, não obtenção de lucros e não reconhecimento por parte do público leitor, não se pode dizer o mesmo em relação aos escritores, cuja consciência em relação à criação literária, de acordo com Helena Bonito Pereira (2011, p.43), tem se intensificado cada vez mais, “levando-os a buscar obstinadamente novas formas de reflexão sobre a linguagem, o texto, a ficção, em inesgotáveis exercícios metalinguísticos e intertextuais”.

Na contemporaneidade, compreende-se, então, um anseio em demolir padrões estéticos anteriores, romper com estruturas e dogmas que limitavam tanto o ser quanto o processo criativo textual. Além da inovação linguística, temática e estrutural, as obras ficcionais passam a ser autoreflexivas, metaficcionais e com uma representatividade maior, o que implica um novo olhar para os que estavam às margens em outros contextos; o negro, a mulher, a comunidade LGBTQ+. A sexualidade e a representação do corpo, temas que nos interessam, passam a ocupar um espaço central na formação do indivíduo, remetendo a uma experiência individual e subjetiva, dando origem a uma

nova discursividade do sexo e do eu. No campo dos estudos literários, esses temas aparecem como uma perspectiva de transgressão ao próprio gênero literário. Vejamos por quê.

Na hierarquia dos discursos, a ficção pornográfica costuma ocupar um lugar de pouco prestígio, sendo considerada como um gênero menor e um lugar repleto de interdições. Michel Foucault (2014), trata da relação entre discurso e poder, isto é, controla-se os discursos que circulam na sociedade, mantêm-se o poder. Discursos que vão contra a ordem vigente são excluídos e interditados por instituições, tais como a igreja e a escola. Um dos temas que o teórico elege como um dos mais vigiados e controlados é o discurso da sexualidade, este que é produzido sob determinadas regras de controle de sua aparição, organização e redistribuição. Dessa forma, os escritos pornográficos são considerados como uma escritura sem grandes ambições literárias, nos quais os efeitos estéticos são direcionados para um segundo plano, em função de uma ordem menor: a repetição. Podemos afirmar que, de fato, a maior parte das obras pornográficas limita-se a repetir um certo padrão, combinando quadros de um repertório sexual restrito com a finalidade exclusiva de causar excitação física no leitor. Há sempre, nesses escritos, a exaltação da masculinidade e a inferiorização do corpo feminino, representado como um sexo frágil e de fácil dominação. Esse tipo de pornografia é normalmente aceita ou, pelo menos, tolerada. Não existe subversão nesse sentido, já que corresponde ao padrão convencional de uma sociedade heteronormativa e misógina.

O que causa escândalo e consegue subverter normas e padrões estéticos/morais, ocorre quando a ficção pornográfica deixa de corresponder às leis do gênero menor, confundindo a zona de tolerância acerca das representações tradicionais sobre o sexo, isto é, quando a pornografia trata de questões metafísicas, filosóficas e faz com que o leitor reflita e saia do lugar comum. A *desordem* acontece quando temas considerados “imorais” e “sujos”, saem da zona marginal e se associam às representações legitimadas como superiores. É nesse espaço de transgressão pornográfica que localizamos os escritos de Hilda Hilst, uma escrita que atrai e convida o público leitor para um universo diferente do seu, um universo que se distancia de modelos anteriores.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, somos inseridos num universo diegético literalmente cor de rosa e infantil. Com apenas oito anos,

a personagem Lori escreve em seu diário – o caderno rosa – suas experiências sexuais com adultos, autorizada e incentivada pelos pais proxenetas. Partindo desses elementos iniciais, surgem algumas questões que pulsam no centro do texto e que revelam as inquietações que marcam a escrita pornográfica da autora. Como é representado o ato sexual infantil? Como a escrita pornográfica se configura nas narrativas contemporâneas? Como fixar sobre o papel o momento fugidio da pornografia? Leiamos o seguinte recorte da obra, de modo que possamos compreender a configuração de uma estética pornográfica transgressora que se encaminha para uma espécie de manipulação narratorial:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram pra eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então, eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ela ia dar um beijo na minha coisinha. (HILST, 2018, p.105).

Percebe-se uma intenção em subverter a repetição, característica primordial da escrita pornográfica comercial, e, também, da literatura infantil. Essa busca em ultrapassar sentidos e limites padronizados, levou Hilda Hilst a configurar formas desviadas do sexo, isto é, nas narrativas contemporâneas *não há mais a busca em representar formas romantizadas e veladas docomportamento sexual. Para tanto, a autora opta pela inserção de temas como a flagelação, felação e, no caso de O caderno rosa de Lori Lamby, a pedofilia e prostituição infantil, para que estejamos certos de que se trata de pornografia e não de fabulações do amor romântico. Por tratar do corpo violado de uma criança e ser cons-*

truída sob o viés de um discurso infantil, com o uso de diminutivos (papi, mami, coxinha) e marcas de oralidade (aí, e então, daí), há, na obra, uma resignificação na finalidade da tradição literária que almeja despertar o desejo carnal no leitor.

A diegesehilstiana *não tem como fim a excitação física*, mas gera repulsa e promove críticas aos seus próprios métodos de construção, o que configura mais uma das estratégias utilizadas para a configuração da transgressão e manipulação pornográfica. Tal fato pode ser considerado, também, como uma metaficção no seu eventual aspecto de subversão, que produz como efeito o reconhecimento da presença de elementos padronizados da pornografia. Se não fosse, teria como única finalidade a produção de excitação por meio da leitura, em nada deixando a dever aos demais textos do gênero, cujo propósito, desde sempre, foi apenas este.

Dedicado “à memória da língua”, *O caderno rosa de Lori Lamby* propõe uma reflexão sobre o fazer literário como possibilidade de jogar com a língua, estabelecendo uma conexão entre linguagem e prazer, conhecimento e atividade sexual. Vemos, como resultado, uma escritura densa, por meio da qual o tratamento de temas espinhosos – as estruturas em abismo, a relação do escritor com o público leitor e com o mercado editorial– promovem um texto-armadilha. Vejamos alguns trechos que confirmam o caráter auto-reflexivo e metafictional da obra:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papi escreveu muitos livros mesmo (...). O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. (HILST, 2018, p.108).

Então o papi falou pra mami calar boca mas a mami começou a falar sem parar, ela disse que o bom mesmo era ele escrever do jeito do Henry Miller (tio Abel me ajudou escrever esse nome) que era um encantador sacaneta, um lindíssimo debochado, e claro que ficou rico, e aí papi disse que estava escrevendo a história dele e não as histórias do Henry Miller. (ibid., p.132).

Mami – Por que você não escreve a tua madame Bovary? (tio Abel me ensinou escrever certo)

Papi – Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides etc., e a custa de suor de dor etc. (ibid., p.133).

À vista disso, a aparente bandalheira esconde uma profunda reflexão sobre o papel do escritor e da literatura. A narradora, Lori Lamby, não só registra em seu caderninho rosa suas aventuras sexuais na prostituição, como também rompe com o horizonte de expectativas do leitor, ao problematizar o exercício da escrita. A auto-reflexividade, um dos pilares que constituem a metaficção contemporânea, aparece por meio da angústia do pai escritor em corresponder com a pressão do editor (Lalau), que vê na indústria da pornografia uma forma de obter lucro e conquistar os leitores de uma era líquida, fragmentada e insegura. A contemporaneidade transforma a sexualidade e o corpo erótico em produtos a serem comprados e utilizados como objetos para servir de distração ou meros produtos mercadológicos. Ao realizar um inventário da mercadoria literária mais estereotipada da pornografia, a narradora infantil, por meio da figura do pai, coloca em questão o lixo cultural produzido no país. Observando, a partir de dentro, a problemática do pai escritor que sofre em publicar algo que pertença à esfera do senso comum e que agrade o leitor contemporâneo, Lori consegue ir além com o seu caderno rosa, fazendo da hegemonia da indústria cultural, a condição de sua própria escrita, construindo uma pornografia transgressora, que excede as normas do mercado e do próprio gênero.

A proliferação de referências ao cânone literário, tais como citações de escritores (Henry Miller, Georges Bataille, Gustave Flaubert, entre vários outros que aparecem ao longo da narrativa), fragmentos de poemas, fluxos de consciência, acrescentam-se as mais diversas formas discursivas e contestadoras, distanciando, ainda mais, a obra de Hilst do modelo comum de literatura pornográfica. Pode-se entender, de igual modo, a combinação de elementos da pornografia com a tradição literária, ou seja, a mistura do alto e do baixo, da metafísica com a “putaria das grossas” como um dos fios que configuram a transgressão pornográfica. O pai escritor se recusa a repetir mode-

los de literatura já consagrados, não querendo escrever uma nova *Madame Bovary* e nem propor um novo *Trópico de câncer*, mas, ao mesmo tempo, sofre com um bloqueio criativo, não sabendo o que escrever para agradar o editor e os leitores. Em determinado momento da narrativa, a “mami” de Lori Lamby, elogia o esposo, chamando-o de gênio, afirmando que todos (inclusive, os amigos escritores) reconhecem-no, mas recebe a seguinte resposta: “gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas”. (HILST, 2018, p.142). Toda a problematização do fazer literário, repleta de referências da mais alta intelectualidade, é configurada sob a ótica do deboche, que insere e depois rejeita os clássicos da literatura universal.

É por meio da perspectiva metaficcional, subversiva e crítica, que acompanhamos a configuração de personagens que estão às margens da tradição canonizada. Para Regina Dalcastagnè (2012), na contemporaneidade, há uma necessidade de democratização do universo social, o que implica uma preocupação maior “com os problemas ligados ao acesso à voz e a à representação dos múltiplos grupos sociais, tornando-se mais consciente das dificuldades associadas ao lugar de fala” (p. 17). Nos estudos literários, vemos uma nova configuração e inserção de personagens escorregadios e plurais, pois as perspectivas e as vozes se multiplicam e se confundem. Personagens mulheres, negros, homossexuais, pobres; os ex-cêntricos, ocupam um novo espaço na literatura, não mais como excluídos e silenciados, mas como sujeitos ativos que estabelecem um novo lugar de enunciação.

Hilda Hilst representou, em seus escritos, as mais diversas formas de sexualidade e do corpo erótico. Em *A obscena senhora D* (1982), por exemplo, a escritora lida, em um mesmo texto, com vários gêneros literários, com a fragmentação do discurso e com a representação de uma personagem idosa em estado permanente de desamparo. Hillé, a narradora de 60 anos, é obscena porque descreve o sexo e seus desejos com profunda liberdade, vendo, no conhecimento das sutilezas de seu corpo envelhecido, uma possível forma de compreensão de seu estado de derrelição. Por não se fixar em um único gênero, subvertendo as formas padronizadas da linguagem, a escrita de Hilst incomoda o leitor despreparado, visto que a composição da linguagem, em certos momentos, faz-se através da união de elementos contrários, “eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2018, p. 17), tornando-se, assim, características dos pensamentos das personagens hilstianas.

Se, em *A obscena senhora D*, a figura ex-cêntrica é uma senhora obscena com traços de insanidade à procura de respostas acerca de Deus, morte e da compreensão de seu próprio corpo erótico, em *O caderno rosa de Lori Lamby* vemos a representação do oposto: a sexualidade infantil. A personagem-narradora se apresenta como alguém que descobriu as delícias de lamber e ser lambida: “quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso?” (HILST, 2018, p.107), e não demonstra nenhum problema ou trauma em relação à venda de seu corpo aos adultos, pois vê nessa atividade a possibilidade de adquirir coisas que deseja, tais como brinquedos cor de rosa, “bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xuxa”. Percebe-se uma ironia crítica à indústria cultural, bem como aos meios televisivos que estimulam o consumismo exacerbado. Lori Lamby, por meio da venda e erotização precoce de seu corpo, descobre prazer no consumismo: “porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (ibid., p.106).

Sem nenhum tipo de pudor ou moralismo, o que escandaliza é a felicidade e o prazer da personagem ao se prostituir, ganhando muito dinheiro com o que faz. A pequena Lori não se comporta como vítima dos pais ou do meio social em que vive. É a partir dessa pretensa falta de qualquer escrúpulo que temos a configuração de uma estética sobre a excessiva sexualização do corpo infantil na sociedade contemporânea, uma vez que a personagem é uma libertina mirim, que se diverte e adora satisfazer seus clientes. Lori *não apenas* realiza a prática sexual com alegria e amoralismo, mas faz com que as atitudes dos clientes *não pareçam maléficas para eles próprios*. *Leiamos:*

Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. (ibid., p.112).

É sim, Lorinha, se tiver muita bocetinha como a sua, de gente piquinininha e tão safadinha, você não vai ganhar tanto dinheiro. Você é impressionante, Lorinha, muito inteligente mesmo, e quer saber, Lorinha? Você me faz sentir que eu não sou mau. (ibid., p. 115).

Em uma inversão de papéis, a personagem é entendida como alguém que escolheu fazer o que faz por diversão, prazer e lucro. Justamente por isso, anula a culpa dos clientes. Com a vida sexual iniciada aos oito anos, a personagem *não tem consciência do meio social* em que vive. A transgressão pornográfica ocorre na configuração simples e natural do que poderia ser o horror da pedofilia. Conforme Hutcheon (1991, p.103), a literatura da atualidade transforma temas excêntricos e polêmicos que foram rebaixados para um plano inferior em um “veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política”, elegendo tal característica como um passo necessário para a mudança. Tal capacidade de transformação e inovação, só é possível por meio da subversão de padrões convencionais de escrita e representação: o diferente e o marginalizado, o baixo e o sujo, o sexo na velhice e na infância, a metafísica e a “putaria das grossas”, isto é, temas contraditórios que passam a ocupar e incomodar o *status* de privilégio da alta literatura, configurando um novo tipo de estética, tornando-se representativa e política.

Apesar de *O caderno rosa de Lori Lamby* representar a prostituição infantil e a pedofilia, a narrativa transcende o estatuto do real, colocando em evidência o desvario da arte, bem como a liberdade de escrita na contemporaneidade. O escândalo maior não é o fato de se ter uma criança que se prostitui com o apoio dos pais, mas o que perturba e escandaliza é a alegria manifestada por Lori ao praticar tais obscenidades. Para Hutcheon (1991, p.64), a literatura não tem a obrigatoriedade de refletir ou reproduzir a realidade, não podendo ser submetida ao teste de verdade, pois “não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade”. O mundo de Lori Lamby é absolutamente irreal, pois não há alegria na pedofilia. A personagem perturba e inquieta os leitores porque expõe algo da vida secreta, que deve permanecer nos recônditos dos lares. Por meio do discurso de erotização do corpo infantil, a narrativa não reproduz a realidade, mas a contesta, questionando a normalidade do senso comum. Dessa forma, na prosa hilstiana, o romance contemporâneo acopla-se em temas polêmicos, tornando a pornografia não como um elemento que causa estranhamento ou repulsa, mas que corrobora o efeito estético do texto.

Outra estratégia das narrativas contemporâneas, que ratifica a subversão do estatuto do real, é a configuração de uma hábil armadilha

textual. Na obra objeto de estudo, no processo final do enredo, tudo o que Lori Lamby escreveu, no caderno rosa, é inventado. Há, dessa forma, uma desconstrução de tudo o que fora relatado. A personagem-narradora explica que inventou as histórias do Caderno rosa para tentar salvar o pai, escritor fracassado que estava sofrendo com o bloqueio criativo, e cujo editor exigira que escrevesse umas bandalheiras para vender e gerar lucros, já que a literatura que ele produzia tinha qualidade demais para um público de “anarfas”. Eis o esclarecimento:

Não tenho mais o meu caderno rosa. Mami e papi foram para uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram meu caderno rosa. Estou com tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar. Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, por que dinheirinho é bom, né, papi? Eu ia bem lá de noite no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. E então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tabua escrito em vermelho: BOSTA. (HILST, 2018, p. 146)

Pode-se entender, por meio da revelação da narradora Lori Lamby, que estamos diante de uma manipulação narrativa, isto é, uma armadilha que corrobora as estratégias narrativas do romance contemporâneo. De acordo com Regina Dalcastagnè (2012, p.75), a figura do narrador autoritário, entendido com um ser todo-poderoso, “que tudo sabe e comanda”, desfaz-se na contemporaneidade. O que temos, na atualidade, é a presentificação de um narrador fragmentado, confuso e suspeito, “que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada”. Tais características e inseguranças que permeiam a diegesede Hilst, fazem o leitor refletir sobre diversas questões: quem é o verdadeiro narrador de *O caderno rosa*? Lori Lamby realmente se prostituiu ou copiou as histórias da biblioteca pessoal do pai? Ou é apenas uma personagem do pai escritor que busca escrever bandalheira? Segundo Dalcastagnè:

Esses narradores confusos, obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, exibem-nos quem somos. O processo começa pela nossa reação frente a esse sujeito que fala. Devemos aceitar o que ele diz só porque é o narrador, ou, ao contrário, desconfiar de suas palavras porque é apenas um menino? (ibid., p.76).

Devemos acreditar nas histórias de uma criança de oito anos? Devemos dar legitimidade ao discurso infantil de uma menina que diz se prostituir com alegria e satisfação plenas? Cabe a nós, leitores e críticos, desvendarmos as estratégias que compõem a narrativa hiltiana. Pode-se perceber que a personagem-protagonista brinca com a criação verbal e, ao mesmo tempo, manipula todo o enredo ficcional. Dentro do chamado caderno rosa, no qual Lori afirma registrar suas aventuras sexuais em forma de diário, também se encontra o *Caderno negro*, cuja autoria é atribuída ao Tio Abel, e, que contém a história do *Jumento Logaritmo*, as *fábulas do Caderno do cu do sapo Liu-Liu*, bem como as cartas de justificativa que a menina direciona aos pais e ao Tio Abel. São várias narrativas, várias vozes que se confundem, misturando-se, entrelaçando-se. Evidencia-se, portanto, inúmeros diálogos, caracterizando mais uma estratégia do romance contemporâneo.

Mikhail Bakhtin (2015) aponta tal característica dialógica e plural como própria ao gênero romanesco, ou seja, reconhece-o na sua dimensão histórica, compreendendo-o não apenas como um gênero fechado e imutável, mas como uma rede de sistemas de representação de linguagens sociais vivas e polarizadas. Importa ver no conceito bakhtiniano que as vozes se tornam diferentes por oposição a outras, isto é, a pluralidade é conquistada em face do outro: o discurso se torna dessemelhante no contraste com os demais que o cercam. Segundo o teórico, o romance, como um todo verbalizado, “é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele, o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diversos planos de linguagem” (pg.27). Em *O caderno rosa de Lori Lamby* há complexas relações dialógicas entre as vozes de narradores e personagens, configurando uma heterovocalidade singular que corrobora a heterodiscursividade do romance.

Acompanhamos uma narrativa nitidamente construída e arquitetada, ocorrendo uma manipulação das vozes narrativas. Na primeira parte,

o caderno rosa, a voz de Lori Lamby se sobressai, sendo ela quem narra e escandaliza a todos com suas aventuras sexuais. Em O caderno negro (Corina: a moça e o jumento), segunda parte do romance, não é possível confirmar a identidade do narrador (se é o pai escritor, se são histórias copiadas do acervo do pai), mas o estatuto do pornográfico ganha mais força, uma vez que privilegia os órgãos em detrimento dos corpos, e os corpos em detrimento dos seres. Como determina o gênero, notamos a descrição detalhada do ato sexual e exposição exagerada das genitálias:

Aquela fenda na cadeira era para Corina se sentar com a vagina no buraco (acertei!) mas não pra refrescar a dita cuja, mas para ser lambida. O Dedé enquanto fazia isso se masturbava e arreganhava os dedos do pé se esticando todo. Quando eu cheguei ele estava esporrando. Ela, ainda se mexendo pra frente e pra trás, rindo gostoso. Não ouve o menor sinal de constrangimento ou surpresa. Corina disse: “Vem também Ed, tá de lascar”. Dedé, largado embaixo da cadeirinha, falou molenguento: “Tá demais de bom, Ed, tá danado de bom”. Pensei com os meus poucos botões: será que a velha Cota também está metendo algum pepino no vaginão ressecado? Que gente! Era fantástico tudo aquilo, surpresas por todos os lados, eu era sim um perfeito imbecil (HILST, 2018, p. 128-129).

Outros elementos convencionais às obras pornográficas e que distanciam o caderno negro do rosa, causando uma dissonância de vozes narrativas, estão representados por meio de figuras como: Corina, a mulher-objeto, qualificada como “puta” e sempre a serviço do prazer masculino; o preconceito e o desprezo sobre o homossexual, representado por Dedé; Mel, o padre lúbrico, figura comum nos romances libertinos do século XVIII; a prática de zoofilia, com o jumento Logaritmo; dentre outros elementos. Segundo Raquel Cristina de Souza e Souza (2008), a função dessa narrativa no meio do caderno rosa seria retratar as tentativas do escritor contemporâneo, no caso o pai de Lori, em deixar a chamada literatura “séria” para arriscar-se na pornografia, por pressões do mercado editorial, assim como o fez Hilda Hilst. As vozes de autor, narrador e personagens se confundem e tornam a narrativa múltipla e plural, o que constitui o conceito de heterodiscurso de Bakhtin.

A problemática acerca do real narrador da obra, a multiplicidade e dissonância de vozes, as diversas referências ao cânone literário e o caráter metaficcional, configuram estratégias que enfatizam o desafio das noções de perspectiva das narrativas contemporâneas. Não há mais uma única perspectiva, fechada e imutável, mas várias vozes que se articulam e se confundem. Os narradores são múltiplos, diversos e difíceis de identificar. Em *O caderno rosa de Lori Lamby* fica em aberto a identidade do verdadeiro narrador. Lori Lamby, a suposta personagem-narradora, envolve o leitor em um jogo de manipulação da criação verbal-pornográfica. Ela vive/inventa, desconstrói, subverte e, principalmente, manipula o universo fictício representado, brincando com a expectativa dos leitores. Hilda Hilst, com sua “doce e tenra bandalheira”, transcende o padrão de literatura pornográfica com a finalidade de produzir o efeito de excitação física, estabelecendo um diálogo com a cultura e a produção literária. A variedade de referências ao cânone literário descentraliza o discurso, resultando em um texto único e singular, que não se enquadra em nenhuma classificação.

Considerações finais

Com base no percurso analítico empreendido, percebemos a manipulação como elemento fundamental nas narrativas contemporâneas e na configuração da narrativa pornográfica de Hilda Hilst. Por meio de uma narradora infantil transgressora – que usa e abusa de estratégias narrativas – tem-se uma nova conformação de estética literária pornográfica. A transgressão do texto localiza-se em se apropriar dos desvios humanos de comportamento, problematizando o fazer literário e o tipo de literatura que se constrói como vendável e de qualidade. Deste modo, ironizam-se os modos de circulação e valorização da obra literária, ao mesmo tempo em que se brinca perigosamente com a pedofilia e prostituição infantil, criando-se uma ilusão de perversão inocente. Publicado ao final do século XX, *O caderno rosa de Lori Lamby* apresenta marcas essenciais da contemporaneidade, ou seja, é metaficcional, auto-reflexivo e crítico, propondo, por meio da transgressão, um novo olhar para a estética literária pornográfica.

Referências

ALEXANDRIAN, *História da literatura erótica*. Lisboa: Livros do Brasil S.A, 1991.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Bernadini, Aurora F. et al. São Paulo, 2002.

_____. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DINIZ, CRISTIANO. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. 1ªed. São Paulo: Globo, 2013.

DURIGAN, Antônio Jesus. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. A obscena senhora D. In. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Pornô chic*. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In.: *Pornô chic*. 1ª ed. São Paulo: Globo 2014. p. 265-268.

PEREIRA, Helena Bonito. Breves apontamentos para a história literária brasileira. In. *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 31-47

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des) construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) –Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

MONÓLOGO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS E NOTAS DO SUBSOLO: UMA RELAÇÃO ENTRE O “EU” E O “OUTRO”

Francieli Santos Rossi

Mikhail Bakhtin (1895-1975) demonstrou em seus estudos um novo olhar sobre linguagem e comunicação, para ele, a palavra é um elo entre mim e o outro, sendo o diálogo inerente ao ser humano, e sua existência depende de outras vozes para que ele possa se constituir como uma pessoa na sociedade (filho, estudante, pai, profissional etc.), uma vez que, um monólogo não representa a alteridade do ser. E estes apontamentos se mostram relevantes na configuração do gênero romance, pois a escrita quanto à oralidade, expressam uma dialogicidade, ou seja, todos ao se comunicarem anunciam pontos de vistas e tendem a persuadir seus interlocutores sobre tais opiniões, assim, nenhum discurso é neutro, mas dialógico. E esta dialogicidade no romance pode ser mostrar interna ou externa e sua função é trazer a tona uma reflexão por parte de quem fala no texto, podendo ser um narrador na perspectiva de uma primeira ou terceira pessoa, e levando o leitor também a uma ponderação acerca do que foi escrito ou “dito”.

Dessa maneira, Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, 2010, avalia que a dialogicidade interna pode reproduzir e desenvolver a autoconsciência. E esse diálogo interno se expressa através de um monólogo, podendo atribuir o acesso da auto-observação do indivíduo, uma vez, que ele permite um distanciamento psicológico entre o “eu” e os eventos mentais provenientes de experiências de vida. Entretanto, engana-se quem considera que o diálogo não se apresenta também em um monólogo. Porque não há como um “eu” falar de si sem a presença da voz de outrem.

Portanto o diálogo é indispensável para o desenvolvimento da comunicação e o discurso interior igualmente pode atuar como suporte na narrativa de um “eu” em que busca se definir através da visão do outrem. Não que essas lembranças dirão quem realmente é a pessoa que fala no romance, porém, lhe trará uma orientação para articular sobre si.

Destarte ressaltamos que se há um “eu” em minha fala, tem de

haver também um “tu”, e esse diálogo pode ocorrer comigo mesmo. A linguagem só existirá se o locutor se apresentar como “eu” e esse mesmo “eu” se dirigir a um “tu”. No monólogo, o que procede da enunciação é o caráter polifônico, no qual, pode ser considerado como uma maneira de obtermos um maior autoconhecimento, e esse conhecimento de si próprio necessita do “outro” para se concretizar. E esse outro pode ser uma voz dentro de nós mesmos, enfim é um diálogo interiorizado entre um “eu” locutor e um “eu” ouvinte. Também se configura o dialogismo quando a voz do “eu” está impregnada de percepções de outrem, daquilo que o “eu” julga ser a percepção de outrem sobre o “eu”, como ocorre em **Notas do Subsolo** (2008).

Em romances, como os citados, o monólogo manifesta-se como um cruzamento de vozes que se colocam umas em frente a outras. Sendo a subjetividade a própria consciência do “eu” que se constitui no diálogo, caracterizando-se por uma relação do signo linguístico, do discurso. Se o “eu” existe é a partir do reconhecimento do “outro”. De tal forma, podemos afirmar que em um monólogo, há um “eu” e um “tu” que se opõem, entanto, que procuram reconhecerem-se em si mesmos a partir desse diálogo interior. O “eu” se constitui em uma relação dialógica, pois se institui como um sujeito social, estando ele inserido em uma ideologia, em uma família, uma cultura, uma sociedade, assumindo um papel relevante em sua subjetividade. Mediante a estas considerações, como também, a partir das teorias de Bakhtin (2010) elucidaremos como acontece o discurso dialógico nos monólogos que compõem os romances **Notas do Subsolo** (2008) de Dostoievski e **Grande Sertão: Veredas** (2006) de Guimarães Rosa.

A dialogicidade em um monólogo: Notas do Subsolo e Grande Sertão: Veredas

Conforme Bakhtin (2010) todo enunciado faz parte de um diálogo, sendo o processo de comunicação interrupto. E este procedimento não se aplica apenas a uma conversação entre duas pessoas, mas sim no conjunto de condições que são imediatamente moldadas em qualquer troca real entre interlocutores. Desta maneira, um dos eixos norteadores do pensamento de Bakhtin em **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**, edição de 2010, caracteriza-se pela interação verbal e seu caráter dialógico. Assim, para ele, a língua é constituída pela interação verbal entre os falantes, que se concretiza através das enunciações. O homem por se constituir como

um ser histórico e social compreende a linguagem sob a perspectiva da situação concreta, via enunciado e contexto. E é no contato com a língua e a realidade concreta que a palavra pode expressar um juízo de valor, uma significação, uma expressividade.

Assim, Bakhtin (2010) afirma que o discurso humano é uma rede complexa de inter-relações dialógicas com outros enunciados. Portanto, em um diálogo aparecem três elementos: o falante, o interlocutor e a relação entre os dois. Nesta correlação, o locutor mantém afinidade com os enunciados de outros locutores e não somente com o objeto de enunciação. Já os enunciados estão sempre em busca de uma resposta do outro. Enquanto o destinatário participa ativamente na cadeia discursiva, sendo o enunciado construído em função da sua resposta. Desse jeito, uma intenção enunciativa é sempre mediada pelos intentos dos outros.

De tal modo, a realidade linguística apresentada por Bakhtin (2010) seria como um mundo de vozes sociais em múltiplas relações dialógicas, podendo ser estas de recusa ou aceitação, de convergência ou divergência, de harmonia ou de conflitos, de interseções ou hibridizações. Sendo este mundo mergulhado nas múltiplas relações de interações sócio ideológico que o sujeito se constitui discursivamente, assimilando as vozes sociais. Como a realidade linguística é heterogênea, o sujeito não assimila só uma voz social, mas várias vozes. Dessa forma, Bakhtin (2010) ao adotar o conceito de “vozes sociais” contrasta a noção de diálogo composto por duas ou mais falas. Isto, pois, para ele, as vozes se referem à consciência falante presente aos enunciados, e sua característica fundamental é carregar um juízo de valor. O enunciado é composto por diferentes pontos de vista (diferentes consciências) falantes ou vozes. Por isso, Bakhtin (2010) assevera que a língua não é neutra e não passa a pertencer facilmente às intenções do falante, mas é povoada pelas intenções dos outros.

Nesta construção ideológica dos indivíduos, as vozes poderão funcionar de diferentes maneiras, algumas como vozes autoritárias, já outras como vozes interiormente persuasivas. As vozes autoritárias são aquelas representadas através da religião, da política, da moral; toda aquela que necessita de persuasão interior, exigindo de nós o reconhecimento e a assimilação; interligada a um passado hierárquico, transmitida de geração para geração, sem ser questionada por fazer parte de uma tradição e por isso deve ser respeitada. Já as vozes interiormente persuasivas se constituem como palavras relacionadas às

condições atuais, originadas numa zona de contato com o presente inacabado, por ser contemporânea é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual, como também, para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras se convertem em metade nossa, metade de outrem.

Nesta associação entre palavras autoritária e interiormente persuasiva, quanto mais às vozes funcionarem com características de autoridade, o discurso se tornará mais monológico, isto é, será constituído por apenas uma voz. Nesse contexto, a linguagem monologizada não considera a palavra como um conjunto em que diferentes significados coexistem, enquanto o diálogo considera a palavra dos interlocutores e as condições concretas da comunicação verbal. Entretanto, também não se pode dizer que o monólogo conduz por si só, a singularidade individual, porque este é construído a partir da relação eu/outro, e neste encadeamento cada um recebe valorações diferentes, o que nos permite tomar posições axiológicas em cada momento de nossas vidas, com relação a certos valores.

Nos enunciados que constituem as relações dialógicas, tanto o discurso monológico quanto o discurso polifônico podem estar presentes. O que diferencia um do outro são os recursos discursivos escolhidos pelos falantes. Sendo que no discurso polifônico há uma pluralidade de vozes, que são perceptíveis, enquanto que o discurso monofônico há apenas uma única voz e essa pode ocultar as relações dialógicas. A partir das elucidaciones feitas sobre as concepções de Bakhtin (2010) a respeito das relações dialógicas em um discurso. Observaremos como se estrutura os monólogos na relação eu/outro nos romances **Notas do Subsolo** (2008) de Dostoievski e **Grande Sertão: Veredas** (2006) de Guimarães Rosa.

O primeiro livro citado está dividido em duas partes, a primeira intitulada de *Subsolo*, esta apresenta um teor filosófico, pois o narrador enuncia sua complexa cosmo visão. Nestas primeiras cinquenta páginas da obra, o protagonista também expõe suas características pessoais, dizendo ser um homem doente do fígado, e expressando uma personalidade repulsiva, amarga e autodestrutiva. Seu discurso externa incoerências, em um momento orgulha-se de possuir um intelecto acima da média, já em outro, emite visivelmente, possuir uma baixíssima autoestima. Quanto à segunda parte do livro, esta recebe o subtítulo de *A propósito da neve úmida*, nesta o narrador relembra três

situações peculiares vividas no passado e que o abalaram de alguma maneira. Circunstâncias estas, em que é exposta sua total pobreza de espírito, seu lado petulante, audaz e sua descrença em relação à humanidade. Ele retrata suas infelizes e frustradas tentativas de ter e manter uma vida social sadia, de fazer-se notado a qualquer custo e de ser respeitado e bem querido na sociedade. Uma dessas experiências se dá quando ele força sua participação em um jantar entre amigos, do qual, não foi convidado e sua presença se mostra, naturalmente, indesejada. Sem contar que, ele assegura odiar aqueles rapazes e sua intenção é mostrar sua soberana astúcia.

Entretanto, as coisas não acontecem como a personagem almeja e seu cinismo e sua incapacidade de agir pacífica e conscientemente o leva a uma humilhação em público. Não contente com o constrangimento, ele deixa o restaurante e tenta perseguir os colegas e se depara com uma casa noturna. Lá conhece uma prostituta, chamada Lisa, e com ela tece um coerente e aplausível monólogo. Na ocasião, o protagonista esforça-se para convencê-la a mudar de vida, buscando a todo tempo, mostrar-se superior, bem como, situar a solução para os seus problemas, ele insinua um falso moralismo, deixando a pobre moça confusa e esperançosa. Mas não imagina a jovem que o rapaz, com aquele discurso belo e ético, apenas quer transbordar suas insatisfações subjetivas, e ela é o seu alvo de mortificação.

Deste modo, em **Notas do Subsolo** (2008) notamos a perspectiva de uma primeira pessoa, um narrador que não revela seu nome em momento algum. Este aolongo de sua narrativa expressa suas opiniões, seu modo de ver as coisas ao seu redor e nos deparamos com um “eu” dizendo de si mesmo, aparentemente sem a presença do olhar de outros. Como se seu relato abarcasse uma confissão acerca de si, e ainda de outras esferas que compõem a sociedade em que ele pertence (política, filosofia, moral, religião etc.). Este narrador dialoga com o tempo todo com os leitores, chamando-os de “meus senhores” incitando-os e desafiando-os a contradizê-lo diante aos seus apontamentos. Entretanto, esse “eu” em vários fragmentos faz uso da contradição, cnicamente como meio para expor seus sentimentos, ora elogia-se por se sentir sábio e diferente de outros, que diz ele ser alienados, ora se lastima por ser um mísero e hediondo homem de quarenta anos que não tem nada nem ninguém. E essas contradições enfatizam o centro da narrativa, que é mostrar a existência de um narrador em primeira pessoa, um homem contemporâneo que de-

monstra o desdobramento de vários seres, em busca da “descoberta de um eu”, e este “eu” precisa simplesmente falar, mesmo que outros não aceitem sua premissa. Vejamos:

Agora desejo lhes contar, queiram ou não ouvir, por que não consegui me tornar nem ao menos um inseto. Afirmo-lhes solenemente que muitas vezes quis tornar-me um inseto. Mas nem isso mereci. Asseguro-lhes que ter uma consciência exagerada é uma doença, verdadeira e completa doença. Para o dia-a-dia do ser humano seria mais do que suficiente a consciência do homem comum, ou seja, a metade ou um quarto menor do que a porção que toca cada pessoa evoluída do nosso infeliz século XIX que, ainda por cima, tem a infelicidade excepcional de morar em Petersburgo, a cidade mais abstrata e premeditada de todo o globo terrestre. (DOSTOIEVSKI, p. 09, 2008).

Ao trazer esta individualidade, a personagem de Dostoiévski, exprime a consciência do homem comum, um ser que em sua insignificância não age mais como um herói da epopeia. Mas como um homem moderno, que diante a sua condição precisa ser reconhecido e valorizado por outrem como um sujeito que veste a farda de alferes¹. No entanto, quando este narrador percebe que o prestígio que tanto almeja não se efetivará e que ele não pode mais corrigir seus erros, simplesmente adota uma imagem irônica e mesquinha, se auto enuncia como tagarela inofensivo e enfadonho, sendo seu destino como homem inteligente, é palavrear. E suas palavras soam autoritárias, pois ele não se interessa pelos julgamentos de seus interlocutores, porque o que lhe resta é falar...tagarelar...narrar...

No que se refere à relação eu/outro anunciada anteriormente e baseada nas teorias de Bakhtin (2010) a obra **Notas do Subsolo** (2008), ainda que tenha sido composta na forma de uma confissão do personagem principal, em todo o momento, percebemos a presença angustiante do outro, compondo um discurso dialógico. O monólogo do “homem do subsolo” é sempre voltado para o discurso de outrem. E isto pode ser evidenciado por meio do uso da antecipação

¹Hierarquia militar, posto de segundo tenente atualmente. (Dicionário Aurélio, 2002)

da réplica dos outros em seus discursos, entretanto, essa personagem mantém em sua enunciação a última palavra para si, simulando uma autonomia em relação ao outro que, na verdade, ela nunca consegue atingir em sua narrativa. Observamos:

Mas tudo isso não passa de sonhos dourados. Ah! Digam-me quem primeiro declarou, quem primeiro proclamou que o homem só age mal porque não conhece seus verdadeiros interesses e que, se lhe dessem instrução, selhe abrissemos olhos para os seus interesses verdadeiros enormes, ele deixaria de agir de modo sórdido, imediatamente se tornaria bom e nobre, porque, sendo esclarecidos e entendendo suas vantagens reais, veria justamente no bem sua própria vantagem? E que, como é sabido que nenhum homem é capaz de agir conscientemente contra seus próprios interesses, conseqüentemente, por necessidade, digamos, ele passaria a fazer o bem? Ó criancinha pura e inocente! (DOSTOIEVSKI, p. 19, 2008).

O narrador ao projetar um “ele” neste trecho, como também, em outros, faz com que a configuração da narrativa mude, pois, a terceira pessoa assume a postura de uma verdade, ou melhor, uma farsa, uma mentira bem contada. E esse tipo de narrador assume uma figura onisciente, sem ser questionada, como se ele fosse Deus, aquele que vê e sabe tudo, tomemos como exemplo, o narrador do Livro Sagrado – A Bíblia. Seus leitores questionam esse “narrador da veracidade”? Enfim, quando o narrador de **Notas do Subsolo** (2006) admite um “ele”, busca na voz do “outro” enfatizar o que já foi dito pelo “eu”, fazendo com que o leitor seja persuadido a acreditar que o que o “eu” conta é verídico. Porém, em alguns fragmentos esse mesmo narrador afirma que ninguém diz a verdade para o outro, o que acontece é que as máscaras acompanham as relações sociais, desse modo, o homem em seu cotidiano, desempenha funções na sociedade (pai, filho, esposo, profissional etc.), escondendo, ou ao menos nem conhecendo seu autêntico “eu”. Desse jeito, como admitir que um “tu” me conhece se o “eu” não sabe quem realmente sou? Mas o interessante é que este “outro” na narrativa de Dostoiévski (2008) assume a posição de um ouvinte para aquele que necessita falar, em

um diálogo constante em que um "eu" tenta alcançar o caminho para si mesmo, constituindo-se esta enunciação como um discurso apelo, uma vez que, para ele, dizer é suplicar para que alguém lhe permita expressar sua consciência como ser humano, principalmente em uma atualidade tão vertiginosa, em que as pessoas não percebem a existência uma das outras.

Em **Notas de Subsolo** (2008) a soberania do ponto de vista do narrador se alude ao temor de uma opinião em contrário tornando-se estratégias de sua autoafirmação. Mas tudo se funde em um diálogo sem fim, um diálogo consigo mesmo, sem avanço, sem acontecimentos. O narrador tenta criar as repostas do outro, a personagem acaba projetando o espaço da consciência do outro. Entretanto, ele cria um olhar oblíquo de sua própria imagem que emerge numa refração de seu próprio discurso. Em dado momento, esse desviar de sua efígie precipita o silenciar do outro e cria somente a evasão, ele constrói uma visão degradada de si e do mundo. Ele não quer ser visto como herói, pois os heróis ficaram nas epopeias. Ele anuncia apenas como o "outro" seu abrandamento, sua polêmica interior desesperada. Este homem marca o seu lado polifônico, um homem ambíguo, com discursos incoerentes e incompletos, aquele que falta a ressonância da distinção, sem pontos finais. E dessa maneira, o narrador afirma que o ser humano não conhece a si próprio e não consegue definir claramente seus objetivos, ele regozija mais com o caminho do que com o propósito de fato alcançado, pois, no fim das contas, ele teme encontrar aquilo que busca. E este se constrói como um protagonista anônimo em que a voz traz à tona a representação de diversas mentes inquietas que não conseguem encontrar seu lugar neste universo e que ainda vivem no mundo subterrâneo e particular de suas emoções. Ele finaliza seu discurso com a assertiva:

Um romance precisa de um herói, e aqui foram reunidos *intencionalmente* todos os traços para um anti-herói, e, o que é mais importante, tudo isso vai produzir uma impressão muito desagradável, porque nós todos nos desacostumamos da vida, uns mais, outros menos, e nos desacostumamos ao ponto de sentirmos às vezes uma certa repugnância pela verdadeira "vida viva" e por isso não podemos suportar que nos façam lembrar dela (...). De modo que eu talvez esteja mais "vivo"

que os senhores. Olhem com mais atenção! Nós nem sabemos onde vive essa coisa viva, o que ela é, como chamá-la! Deixem-nos sós, sem livros, e imediatamente ficaremos confusos, perdidos – não saberemos a quem nos unir, o que devemos apoiar; o que amar e o que odiar; o que respeitar e o que desprezar (...). Somos natimortos, e há muito tempo nascemos não de pais vivos, e isso nos agrada cada vez mais. Estamos tomandogosto. Em breve vamos querer nascer da ideia, de algum modo. Mas basta, não quero mais escrever do “subsolo”. Entretanto, aqui não terminam as “notas” desse parodoxista (...). (DOSTOIEVSKI, p. 88-89, 2008).

Entendemos que este narrador teoriza sua consciência, esta que resulta na inércia que lhe impede de agir e descobrir quem realmente é. Uma consciência covarde que o antepara a tomar decisões sábias e fazer com que os acontecimentos se desenrolem naturalmente. Ele sabe o que está errado, ele e os outros, o sistema, o mundo. Contudo é incapaz de lutar por mudança, porque sabe que é inútil, o protagonista conhece a sua insignificância e sua inépcia de mudar. Todavia isto não o impossibilita de falar, ele repudia a ideia da submissão humana. Ele narra seus pensamentos e vivências em meio a conflitos decorrentes da própria motivação, opta por retratá-los de uma forma austera, a razão é colocada em contratempo e o homem racional, que de acordo com a modernidade tem a razão para escolher o que é melhor para si, também se mostra desnuda, restando somente aquele que nada sabe sobre seus estímulos mais ocultos. O que falta neste protagonista, tão singular ao homem atual, são as características de um herói da epopeia, o que ele tem de subjetivo é a liberdade interna, a autonomia de agir, mesmo de forma desconexa, um individualismo exacerbado, a falta de acabamento e a ausência de uma solução guiada por um destino homérico. Assim, nesse labiríntico impasse, ele não consegue responder a uma inquietação que parece ser tão simples, porém, ao mesmo tempo é tão obscura: Quem sou eu?

Quanto a **Grande Sertão: Veredas** (2006) também há uma perspectiva em primeira pessoa. Riobaldo, narrador e protagonista conta a sua história de vida a um interlocutor, este que se mantém calado durante toda a narrativa, sua presença só é percebida porque o protagonista anuncia e o chama-o de “doutor”. Nesta construção ocorre a relação entre eu/tu sem contraposições, por mais que ela seja dia-

lógica, o monólogo se efetiva porque a única voz a se pronunciar é a de Riobaldo. A situação dialógica ainda se configura na opção em conceder a voz a um sertanejo, assim o quadro do narrador oral se articula com o da cultura letrada num esquema narrativo de notável simplicidade e eficácia, uma vez que a voz épica vem do sertão, garantindo a autenticidade do registro, sem fazer dela uma apropriação culta com expectativas de um narrador europeu, como nos romances regionalistas tradicionais. Este recurso, também recorda a narração de causos heroicos e misteriosos, contadas, geralmente por anciões a outras gerações. E a marcação deste resgate igualmente se apresenta no romance quando Riobaldo reitera em sua enunciação que os jagunços se reuniam ao redor de fogueiras, durante a noite, para contar alegorias sobre o sertão.

Comprendemos assim, que em **Grande Sertão: Veredas** têm-se de um lado a manifestação do estatuto do narrador oral, o ex-jagunço que conta a sua vida (ou parte dela); do outro, como destinatário do relato, um viajante instruído, vindo de um meio urbano, que pousara na fazenda de Riobaldo. O seu falar, a sua reação ao que vai ouvindo, apenas aparece, indiretamente, na fala do narrador, que o escolhe como interlocutor, justamente por ser tratar de um ouvinte neutro, alguém de passagem, sem raízes no meio sertanejo:

Não devia estar relembando isto, contando assim das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim mesmo comigo. Mire e veja: o que é ruim, dentro da gente, gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 2006, 40-41).

Essa passagem é significativa por duas razões: a primeira é de justificar a escolha, como interlocutor, de um “estranho”, “alguém que ouve e logo se vai embora”, pois, funciona como simples refletor do interminável diálogo de Riobaldo consigo próprio, e, com o oportuno leitor. A segunda é que nela, Riobaldo alude ao motivo central do seu relato, de natureza catártica: tentar “arredar mais de si” todo o “ruim” que habita o seu interior, ou seja, tudo aquilo cuja presença constante em sua memória o persegue e o inquieta. E dentre essas lembranças inquietantes ocupa o lugar de destaque o malfadado pacto que teria feito com o diabo.

De tal modo, entendemos que **Grande Sertão: Veredas** (2006) se

estrutura em um dialógico monólogo, pois as intervenções e opiniões do “outro” são sugeridos pelas próprias respostas e comentários do narrador. Porém Riobaldo tem a necessidade do interlocutor, pois ele só encontrará paz de espírito supondo a confirmação apaziguadora de um estranho. Não que Riobaldo conte sua trajetória para se defender, até porque ele mesmo durante a sua narrativa menciona que só Deus poderá julgá-lo pelas suas decisões. Mas ele precisa lembrar e averiguar os fatos para confirmar o quanto sempre se mostrou iludido em suas ações.

Neste diálogo maior constituído por Riobaldo apresentam-se outros sub-diálogos, por exemplo, entre Riobaldo e Diadorim, Riobaldo e Zé Bebelo, Riobaldo jagunço e Riobaldo fazendeiro etc. No entanto, estes supostos diálogos surgem sem pontes ou travessões interpolando-se a voz de Riobaldo. Isto porque o monólogo em **Grande Sertão: Veredas** (2006) advém de forma ininterrupta, iniciando com um único travessão correspondente no texto e com a palavra “Nonada”. Riobaldo no presente narrativo é um fazendeiro apaziguado, deitado em uma rede e faz as recepções de sua casa, em uma fazenda em que herdou de seu pai Selorico Mendes. Ele com a chegada daquele estrangeiro se dispõe a falar sobre seus sentimentos, pois necessita de alguém que lhe escute, para que possa expressar suas incompreensões, saudades daqueles que tanto amou; suas indignações, amarguras e a culpa retida em seu interior, buscando transformar as recordações “alinhavadas”, planas e estéreis em experiências vivas. O protagonista diante a narração sobre os fatos ocorridos em sua vida tenta dar sentido e organizar em palavras, as experiências confusas e aleatórias dos acontecimentos. Ele imagina que aquele forasteiro poderá ajudá-lo a compreender até que ponto o homem pode aliar-se ao mal para alcançar um determinado propósito.

Ainda dentro desta percepção sobre oralidade, Riobaldo em seu discurso cria um diálogo retórico, ou seja, suas afirmações e perguntas são dirigidas ao interlocutor sem a exigência de uma resposta. Riobaldo sabe os fatos que entrelaçam a sua história. Entretanto, ele decide contá-los não de maneira linear, assim, o relato feito por Riobaldo se expressa na forma de um “labirinto”. O monólogo é construído através de uma linguagem peculiar baseado no fluxo da memória do ex-jagunço criando um zigzague, desafiando o leitor a compreender os fatos ocorridos em sua trajetória. E isto acontece porque lembrar em um primeiro plano é dar vida a um passado

distante, e esse ato envolve afetividade, o narrador lembra acontecimentos marcantes e ao enunciá-los, revive sentimentos felizes e/ou dolorosos. E neste amalgama de intensos anseios não há como chegar uma linearidade narrativa. Então, ao falar o narrador escolhe um ponto específico, porque em uma obra, por mais que sua composição se arraste por milhares e milhares de páginas ou exemplares não há como contar a vida de alguém nos seus mínimos detalhes. E isso é o que Riobaldo faz em sua narrativa, ele escolhe pontos centrais para contar sua história e isso ocorre porque narrar é trazer para si o poder da alocação. Vejamos:

Contar é muito, muito difícil. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (ROSA, 2006, p. 183). O senhor sabe; Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carço, querendo esquentar, demear, de fato, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, 2006, p. 175).

Essa passagem esclarece que a dificuldade no contar não se restringe apenas na luta da memória com o tempo, no qual, tenta resgatar sentimentos e vivências distantes ocorridas no passado, mas deve-se também ao anseio por encontrar, nos fatos evocados, o sentido profundo, único que interessa agora ao Riobaldo velho e sábio. Portanto, o protagonista ao narrar no presente, ordena os acontecimentos do passado. E deste modo com o decorrer de sua enunciação aquela narrativa alinhavada vai ganhando uma sequência lógica e por meio das lembranças de Riobaldo podemos desvendar todo o enredo, suas recordações trazem novamente à tona suas emoções, opiniões e dilemas: a morte repentina de sua mãe; seus amores (Rosa'uarda, Nhorinhá, Otacília); o sentimento mantido por Diadorim; sua revolta ao descobrir que seu padrinho, Selorico Mendes era seu pai biológico; a compaixão, ao ver seu antigo amigo Zé Bebelo ser julgado pelo bando de jagunços, liderados por Joca Ramiro; a má impressão que teve de Hermógenes desde a primeira vez que o conheceu; a sua angústia em querer negar a existência do diabo, e não ter feito, de fato, um pacto

fáustico, e, por fim, a sua ênfase na misericórdia divina, em que afirma que “Deus é paciência; o contrário é o diabo”. (ROSA, 2006, p.56).

Tudo isto é resgatado pela personagem em suas descrições, o passado passa a aceder no presente. As percepções desse narrador o fazem compreender fatos e ideologias em que se manteve durante muito tempo, e, outras em que diz que foram abandonadas ou reorganizadas em seu cerne. Para Riobaldo a narrativa representa em última análise, uma tentativa de resgate, pela memória, de uma época afastada, recoberta pelas neblinas do tempo. Ele deseja recompor sua vida de lutas e amores, para tentar, de um lado, encontrar o seu sentido e, de outro, libertar-se de algumas recordações penosas que o perseguem. Saudade e inquietude se combinam para provocar esse desejo ardente de reencontro com o passado perdido. Em tal contexto, o tempo assume dimensão primordial, pois é o obstáculo que deve, a cada momento, ser vencido pela memória, para que seja alcançada aquela “construção ou reconstrução” de si próprio. Esta é a última finalidade do narrador.

O tempo, contudo, é uma realidade fugidia, que nem sempre a memória consegue capturar, pois não apenas o passado aparece sujeito ao presente que, sob muitos aspectos já se faz outro, distanciado daquele ser que agora tenta remir o tempo. Alusões a esta luta permanente da memória afloram com frequência no discurso do narrador. A luta com o tempo se desdobra numa ação pelo sentido da própria vida, pois para “dar corpo ao suceder” muitos são os dilemas com que Riobaldo se defronta ao longo de sua travessia existencial – medo e coragem, amor e ódio, lealdade e traição, Deus e o diabo. Só agora, na velhice, já de “range rede”. É que, finalmente, possui “os prazos” para “especular ideia” e tentar encontrar o “rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve”. (ROSA, 2006, p. 11).

E o monólogo assumido por Riobaldo dá a liberdade de provar a eficiência da palavra, seus relatos esquiam para isso. O protagonista em meio aos mistérios tenta desvendá-los. Os diálogos metafísicos de Riobaldo tenta avaliar sua concepção de vida em face de seu interlocutor, será que o “doutor” da cidade questiona sua erudição. Riobaldo traz em seu discurso a literatura oral, seus discursos são dirigidos a uma descoberta de verdades transcendentais, conceitos apreendidos mais intelectualmente do que materialmente. Riobaldo é um narrador épico típico, o sábio velho, que com a perspectiva da sua idade, volta-

se para seu passado e revela um turbilhão da sua juventude tanto para o benefício do seu ouvinte como para o seu próprio cultivo.

Na verdade, nas numerosas digressões que ponteiam o texto é que Riobaldo mais se ampara na liberdade de analisar seu passado, aludindo, de forma velada, às realidades com as quais o leitor ainda não tomou contato. Não importa, mesmo que não possam ser decodificadas de imediato, servem para criar expectativas e reforçar a magia do texto. Porque a admiração provocada pela lembrança não vem com hora marcada e não obedece a cronologia da narração nem do evento marcado. De resto, um romance como **Grande Sertão: Veredas** (2006) dificilmente se desvendará por inteiro para o leitor em uma primeira leitura. Esse o seu grande fascínio, a capacidade de enriquecer-se sempre, o leitor da obra penetra em seu universo. Portanto as digressões na narrativa têm por objetivo primacial expor as reflexões de Riobaldo sobre os fatos que está relatando e, de certo modo, pedir a anuência (do interlocutor/leitor) para suas conclusões. O tecido narrativo vai-se constituindo de revezamento entre passagens diretamente voltadas para o relato dos acontecimentos, com outras em que o narrador articula sua visão sobre a realidade exposta. Tais passagens digressivas, às vezes, alongam-se e servem para definir melhor as perspectivas filosóficas da obra.

Para Riobaldo, o que importa não é a sua vida de jagunço, nem mesmo sua decisão em ser pactário, mas a “matéria vertente” aquilo que se encontra por detrás do redemoinho da existência. O que influi não é decifrar se houve o pacto ou não, porém o desejo de realizá-lo. Como ensina compadre Quelemém, o essencial numa narrativa não é “o caso inteirado em si, mas a “sobre-coisa”, a outra-coisa” (ROSA, 2006, p. 197). É esta “sobre-coisa” que o leitor deve procurar em seu percurso pelas veredas do sertão rosiano e certamente deve estar intrigado à procura do que seria essa “sobre-coisa”. E neste dilema encontramos indícios de uma memória coletiva, contudo que não se excede a uma solidão individual. Riobaldo narra não para dizer que errou como jagunço ou como pactário, mas, sim, por não ter admitido que amou Diadorim desde o primeiro encontro. No entanto ele não quer reconhecer que se equivocou por ingenuidade ou machismo, então em sua narrativa, ele consente que a todo tempo negou intimamente aquele amor porque Diadorim não lhe revelou que era mulher. Dessa maneira, Riobaldo, no presente, tenta persuadir o leitor a crer que tudo isso aconteceu porque ele tinha vários sentimentos existentes dentro de si, não sabia como agir de maneira autônoma; pelo

contrário, ele confirma que o antagonismo de Diadorim em relação a sua pessoa, o impulsionava a vencer as batalhas da vida, não apenas como sertanejo, mas como ser humano.

Entretanto, o protagonista não revela que seus sentimentos, às vezes, se mostravam intensos e ambíguos porque o amor atinge sentimentos profundos e ele não soube interpretar e nem tampouco revelar o que sentia ao seu companheiro de bando, pois já estava corrompido com o pacto com o diabo, e ele sendo viril não poderia assentir estar apaixonado por Reinaldo. Afinal, o que os outros homens do grupo pensariam a seu respeito? Então, Riobaldo na dubiedade de escolher entre cumprir seu papel social ou vivenciar um amor, opta em ser o líder dos jagunços. É esse desígnio faz com que ele inicie sua narrativa-lembrança, sendo suas inquietações filosóficas sobre a existência de Deus e a realização do pacto com o diabo um pretexto para reconhecer o quanto, de fato, ele foi covarde. E o quão ele é alquebrado dia-a-dia por uma cegueira que lhe permite fazer uma confidência a um estranho.

Outra questão relevante a respeito das concepções de Bakhtin (2010) sobre a relação eu/tu tomando **Grande Sertão: Veredas** (2006) como referência, é a construção na inventividade do leitor de outros Riobaldos dentro da narrativa. Assim ao longo da história e da enunciação do narrador, percebemos as funções desempenhas por Riobaldo ao longo de sua vida (professor e secretário de Zé Bebelo; jagunço de Joca Ramiro; lugar-tenente de Zé Bebelo; pactário e chefe de jagunços; Tatarana e chefe Urutu-Branco e fazendeiro casado com Otacília.).E nesta construção dialogicamente assumida por um “eu” que se configura em um “tu”, Riobaldo tenta através das palavras dá luz aos fatos, buscando credibilidade na história narrada, perguntando sempre ao interlocutor: “O senhor crê minha narração?” (ROSA, 2006, p.443). Sendo que na verdade, o próprio Riobaldo não sabe realmente até que momento ele pode amarrar a ponta dos fatos que se sucederam em sua travessia.

E nesta forma de narrar a sua vida, Riobaldo assume o efeito espelho, isto é, o ato de olhar para si mesmo, de se responsabilizar sobre aquilo que fala sobre si. Seria como se seu discurso refletisse a busca pela sua imagem, o seu legítimo eu. Entretanto, este não ocorre pela totalidade, pois a imagem refletida — de mim mesmo, pela memória e pelo ato de narrar, nem sempre parece clara, nítida. Assim, a travessia do sertão, narrada por Riobaldo com vivacidade de expressões, se compõe como uma metáfora que se faz no processo do discurso do

narrador, como a travessia de si mesmo. Riobaldo narrador procura recuperar o Riobaldo jagunço mediante o monólogo infundável em que se resume — **Grande Sertão: Veredas** (2006). A experiência de jagunço, que na consciência busca a sua culpa, se totaliza como a travessia a culminar na descoberta incessante do *eu* ou pelo menos ele chega a ter uma visão do que seja a vida através dessa busca de si.

De tal modo, Riobaldo em seu relato mergulha num processo de eterna descoberta, o conhecimento que se vai compondo ao plano da consciência. Como a instituição de si como um eterno viajante. O fluxo de consciência que arrasta o leitor através do monólogo encerra-se na palavra travessia, isto é, esta palavra compõe o sentido dialético: de voltar-se sobre si mesmo, abrindo-se de novo e, assim, infinitamente. Como também, enfatiza a afirmação do protagonista em dizer que “o sertão está em toda a parte”. (ROSA, 2006, p. 08). E essa eterna busca mostra-se no final do romance com o símbolo de infinito, fazendo com que o leitor compreenda que aquela narração encerra-se ali, porém, outras histórias continuam a desenvolver-se mundo a fora. O depoimento que então se desenrola, ata entre ambos os laços até certo ponto paradoxais de uma interlocução dialógica, iniciada pelo gráfico do texto, um travessão. E toda essa narração-fala de Riobaldo pressupõe as interlocuções reais ou não dele. E ele sabe que sua narrativa vai continuar nele, nos outros, na vida, e na incessante descoberta de um “eu” pronunciada dialogicamente por um “tu”.

O monólogo é um diálogo onde o “eu” e o “tu” estão presentes em uma mesma pessoa, tornando um caráter polifônico, pois ao dizer sobre mim vários outros se dialogam nessa singularidade, e tentamos cada vez mais nos conhecer, buscando através da memória, do discurso, da ressignificação de acontecimentos já vividos, entender quem somos. Mas ainda falta muito para que o homem moderno possa, de fato, responder à pergunta que tanto o aflige: Quem sou? Viver se torna perigoso, principalmente para aqueles que assumem a consciência sobre si e o mundo em que habita. Desse jeito, a vida se torna como o “sertão em uma espera enorme”, pois o sertão não representa apenas o mundo, mas a autoconsciência de si. E assim o “sertão é dentro da gente; é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que lugar”. (ROSA, 2006). E nesse labirinto existencial, buscamos refletir e entender pela voz de outrem, se realmente, adotamos nossa verdadeira identidade ou apenas exercemos os papéis sociais permeados por máscaras.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____ **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.85-106.

_____. O plurilinguismo no romance. In: _____ **Questões de Literatura**

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do Subsolo**. Trad. Maria Aparecida Botelho. L&P Pocket, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

O INIMIGO É O DEMÔNIO: MIMESIS E MEMÓRIA EM RUBEM FONSECA

Ewerton Rezer Gindri

A memória é um labirinto para o qual não existe apenas um fio de Ariadne, mas vários. Contudo, ao contrário do mito, seguir esses fios não garante a liberdade. Ao se analisar o conto *O Inimigo*, presente no livro *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca, tem-se essa certeza. Nessa história, o protagonista empreende uma busca para comprovar se suas memórias são verdadeiras, e o resultado para o leitor atento é uma profunda reflexão sobre a escrita literária e sua relação com a memória.

Narrado de forma autodiegética, o conto carrega a marca da primeira pessoa, de forma bastante confessional, e com uma insistência à predicação, que fazem com que a análise siga de forma atenta, para não cair no erro de acreditar no narrador de forma incondicional. Esse alerta é ainda mais importante, considerando-se o jogo temporal presente no conto. Tem-se, no início da narrativa, o tempo presente, o presente da enunciação narrativa, “estou pensando muito” (FONSECA, 2004, p. 57), mas duas linhas abaixo, o leitor já se encontra envolvido em um amálgama temporal entre pretérito perfeito e presente do indicativo, e o narrador lhe garante: “apesar dos processos mnemônicos que usei para ter certeza de que fechei portas e janelas, a dúvida me assalta” (Idem). É no tempo passado que a narrativa tem sua envergadura, pois as respostas almejadas pelo narrador só podem estar no tempo olvidado. Tem-se, entretanto, dois passados, um, o da memória da mocidade, aquele ao qual o narrador procura dar sentido, com grande angústia, pois compreendê-la é dar sentido a sua própria vida; o outro, o da busca empreendida, um ato de desespero, uma tentativa de verificar no real, a veracidade das memórias. Essa divisão é visível na estrutura do conto, dividido em “primeiro tempo” e “segundo tempo”, sendo este dedicado à busca e aquele à infância. Há, ainda, outra divisão, uma enumeração que vai até o número 3, estando o 1 e o 2 no primeiro tempo e o 3 no último.

No primeiro tempo, o leitor fica conhecendo as aventuras do narrador e seus amigos de mocidade, pois ao deitar, ele espera voltar tranquilo “a Ulpiniano-o-Meigo, Mangonga, Najuba, Félix, Roberto

e Eu mesmo” (Fonseca, 1994, p. 57). Os nomes das personagens são característicos da adolescência, pois são apelidos, que no segundo tempo da narrativa serão substituídos por nomes e sobrenomes, marcando, dessa maneira, a transformação pela qual passam os sujeitos. Nesse sentido, é sintomático o narrador não se apresentar, não sabemos seu nome, pois sua identidade é preservada e manifesta apenas pelo pronome pessoal “eu”. Essa peculiaridade pode representar, conjuntamente às demais pistas que o texto fornece sobre a personalidade do narrador, que a personagem não mudou, pelo menos não da mesma forma que seus amigos parecem, a seus olhos, terem mudado, já que os nomes podem apontar para essa transformação, como já advertia Platão no *Crátilo*.

Ao começar sua narrativa, do tempo de escola, mais uma vez, percebe-se, na materialidade do texto, oscilação entre o passado da personagem e seu presente, veja-se essa afirmação: “eu tinha apenas quinze anos e não era coisa nenhuma. É preciso ordenar os acontecimentos. Estamos no ginásio e eu sou um estudante e auxiliar de mágico” (Fonseca, 1994, p. 58). A primeira afirmação (eu tinha...e não era...) contrasta com a segunda, vinda depois do necessário ordenamento dos acontecimentos, (eu sou...). Ao dizer que não era nada, longe de enfatizar uma transformação, o narrador apenas justifica o fato de Aspásia, a garota da corda bamba, não se interessar por ele. Contudo, ao localizar o leitor “no ginásio”, o narrador se identifica, “eu sou”, pois é nesse espaço que e, com essa identidade, que se darão os fatos que lhe perseguem o resto da vida. Seu Transtorno Compulsivo Obsessivo parece não se limitar aos cuidados com a segurança da casa, mas estende-se ao desejo de as coisas das quais se lembra “seriam sonhos?” (p. 65). Entretanto, diz-nos “Mas quem sonha dorme” (idem).

Nesse ponto, lembra-se, aqui, das inquietantes perguntas de Umberto Eco (1976): “o que significa carrear para uma experiência a lembrança de experiências passadas? E como se realiza essa situação na relação comunicativa que se estabelece entre uma mensagem verbal e seu receptor?” (ECO, 1976, p. 73). No conto estudado, há uma construção que privilegia a memória, não como uma fonte de explicações, mas como a origem das dúvidas. É um paradoxo, pois a personagem acredita que somente nas memórias pode encontrar as respostas, entretanto, são essas memórias a origem de suas perguntas. Ao buscar, no primeiro tempo, lembra acontecimentos de sua juventude, o narrador apresenta ao leitor uma imagem de sua angústia.

Através de sua narração, pode-se acessar o material com o qual ele busca preencher seu vazio, pois “está no ginásio” e lá “ele é um estudante e auxiliar de mágico”. A escolha dos predicativos, nesse caso, apontam para uma divisão pouco comum, se por um lado é esperado que um jovem seja estudante, por outro, é bastante raro que seja auxiliar de mágico. O convívio do narrador, em sua juventude, com o universo do imaginário, da criação, da ilusão, indicam uma constituição que o significa no presente. Embora tenha uma obsessão pelo real, manifesta em sua rotina de averiguações, é no imaginário que ele é. Ser auxiliar de um artista circense, ajudar a construir o espetáculo do ilusionismo é também o papel do leitor, que em algum momento deve se encantar a tal ponto com a obra, que não veja mais os fios que puxam os bonecos. Em algum momento, a obra faz-se intimidade para o leitor, como afirma Blanchot (2011), e as estratégias narrativas tornam-se opacas, de tal forma que o leitor, já auxiliar de mágico, apaixonou-se por aquela figura exótica que se balança na corda bamba.

Isso não me incomodava pois eu namorava (mas ela não sabia) Aspásia, a garota peruana, ou equatoriana, talvez boliviana, da corda bamba. Ela subia no fio, com uma saia curta de cetim vermelho e uma sombrinha colorida, e como era linda, o rosto tenso, corpo feito de equilíbrio e poder, deslizando leve e ágil sobre o fio de aço. (FONSECA, 1994, p.58).

Aspásia, mulher ilegítima de Péricles, e responsável, segundo alguns, pela iniciação de Sócrates na retórica, é aqui elevada ao papel de musa. Ao jovem auxiliar de mágico, a figura latina de rosto tenso, reveste-se de encantos. Não se pode esquecer que Aspásia liga-se à retórica, não à arte, e, talvez, por isso Fonseca a tenha descrito com um corpo feito de equilíbrio e poder. É certo que no universo transverso do autor de Romance Negro, essa musa apareça vestida com uma saia curta de cetim vermelho, que, é visível, ajuda a seduzir seu jovem admirador. A figura feminina é relacionada à dureza do aço, seu ofício, como se pode ver, exige dela equilíbrio e a faz deslizar “leve e ágil sobre o fio de aço”, mais um paradoxo. A dureza do aço liga-se ao fato de ser um fio, de estar balançando, e, embora Aspásia pareça feita de equilíbrio e poder, também carrega uma sombrinha colorida, deixando que o lúdico invada a cena, formando o quadro da realidade fonsequeana.

A mulher da qual nos fala a história da Grécia, Aspásia, amante de Péricles, foi uma sofista. O uso de seu nome no enredo de *O Inimigo* é sintomático, pois, como se sabe, o filósofo Platão, por diversas vezes, acusa os sofistas de produzirem um discurso vazio, que não contribuía para a busca da verdade e que a força da eloquência consiste na capacidade de guiar as almas, se é esse o caso, a Aspásia fonsaqueana parece guiar o protagonista de forma dúbia, ora apresentando-lhe a dureza do real, ora o encanto do picadeiro. Embora o narrador recorde-se de seu cotidiano na escola, lembra-se de querer sair dele, lembra-se de imaginar “estar na ilha de Cayo Icacos que descobri no atlas e que devia ter coqueiros, mar azul e vento fresco, ao meu lado Aspásia” (FONSECA, 1994, p. 58).

Na sequência, o leitor passa a acompanhar o narrador em seu labirinto de memórias, nesse momento, está absolutamente absorvido pelo passado, pela memória de uma experiência que vem agora completar outra experiência, trabalhando não mais no pretérito, mas naquilo que a língua portuguesa chama de pretérito-mais-que-perfeito, um passado anterior a outro passado. As formas verbais não estão conjugadas em tal tempo, pois suas desinências iriam destoar do coloquialismo típico de Rubem Fonseca, mas o conceito expressa-se na divisão do conto. Se assim for lida, a primeira parte fará jus à ideia de “mais-que-perfeito”, não só em seu caráter temporal, mas, principalmente, na ideia de perfeição. O passado retratado no primeiro tempo do conto, é lembrado com amor, torna-se utópico, todas as noites, a cada rememoração. O narrador chega a perguntar-se se seria um sonho, “mas quem sonha dorme”, argumenta. Se fosse um sonho, seria uma ficção, não uma memória, é a conclusão que fica implícita na pergunta do narrador e a qual Rubem Fonseca quer levar o leitor. Então, que manifestação é essa que, embora pareça ficção, faz-se na consciência? Fonseca parece ter em vista uma substância amorfa, uma vez que é suscetível às oscilações da memória, mas também é sólida o bastante para servir de alicerce à própria vida da personagem. Contudo, o personagem narrador não confia em nada, tem TOC, ela necessita averiguar, e, nessa ânsia, dirá, em uma das passagens mais metatextuais desse conto: “o que sempre quis saber é se as pessoas, e os fatos, são verdadeiros. Não me importa saber se as pessoas existem ou existiram, se os fatos existem ou existiram, mas se eles são ou não verdadeiros” (FONSECA, 1994, p. 65).

A própria enunciação desse desejo torna-se um ato ilocutório, no sentido dado ao termo por Austin, pois dizer dessa busca que o move

é uma ação linguística, representa uma ação do locutor. Percebe-se que o narrador divide sua memória em duas partes, as pessoas e os fatos. Para ambos, reserva o mesmo desejo, o desejo de verdade, não o de existência, mas da verdade. Para o senso comum, existir e ser verdadeiro são indissociáveis, mas na literatura, esses conceitos são bem diferentes. Embora a existência de uma personagem mitológica seja sempre uma incerteza, no campo da existência, sua veracidade é inquestionável, pois norteou, e ainda o faz, incontáveis sociedades, pois, como disse Fernando Pessoa, o mito é o nada que é tudo. É justamente a inexistência que lhe dá força e forma, que lhe reveste de uma verdade que não pode ser destruída pela aferição, mas o narrador não acredita nisso, ele quer saber pelo viés da constatação e, embora sua premissa esteja correta, busca um caminho tortuoso, como se o fio que escolhe seguir no labirinto levasse-o ainda mais fundo em suas decepções, como se mais escuro ficasse e as paredes que o sufocam, nas intermináveis noites de rememoração, estivessem cobertas pelos limos do esquecimento. O narrador pressente essa discussão e afirma ao leitor: “isto tudo foi a memória funcionando. Ou será que não foi? Eu sou hoje um homem tão cheio de dúvidas” (FONSECA, 1994, p. 65), e é essa dúvida que o faz perseguir os fatos e as pessoas de seu passado.

Blanchot (2005), em seu *O livro por vir*, fala sobre o canto das sereias. Em uma bela imagem, dirá que

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p. 03)

A ideia de uma origem para aquilo que se lembra, de uma constatação irrefutável a respeito da veracidade do que se visualiza é uma forma de desaparecer. A beleza da criação artística está no distanciamento que se processa em relação ao real, de forma que quanto mais próximo se chega da fonte, menos a imagem significa, como se houvesse algum tipo de problema visual, uma forma de astigmatismo, por isso, o narrador, mesmo após empreender sua busca pela fonte, tal como os marinheiros, não pode encontrar nada que o satisfaça.

Mesmo que ele afirme não querer saber se existiram, mas, sim, se são verdadeiras, faz a busca errada. A verdade do imaginário, pois é disso que se trata, já que, no conto, assim como na vida, o esquecimento constitui a memória e, a partir dela, tem-se a imagem do que já foi, aquilo que se convencionou chamar de fatos passados, e até pessoas, não é mais do que uma imagem possível que se faz, formada a partir do preenchimento que a memória faz das lacunas. Com essa consciência, Blanchot lembra que o canto das sereias é imperfeito, mas é justamente essa imperfeição que o torna atrativo, não é uma questão de perfeição, mas de atração. A atração se faz mais forte ao pensar na perfeição que, supostamente, residiria na fonte, mas que se torna cada vez mais distante, não por estar o marinheiro se distanciando do local de origem, mas pelo fato de que o canto que ouve distante, não pode ser ouvido em sua fonte, fonte essa que pode, sim, já estar no mais profundo silêncio. Como uma estrela que projeta sua luz pelo infinito, alcançando com ela milhares de outros mundos, o canto das sereias já morreu em sua origem, ao chegar lá, o marinheiro nada encontrará além do silêncio, sepulcral. É tão forte o silêncio que torna-se palpável, visível até, mas destoante.

Embora não se possa acusar as sereias de não apontarem a origem da música, a música na origem não existe, o que faz com que o próprio marinheiro deixe de existir, uma vez que era ela que lhe guiava, lhe dava o norte. Se não há música na origem, o marinheiro já não tem para aonde ir, vaga, perdido no silêncio criador, em busca da imagem distante. Paradoxalmente, quanto mais próximo da origem, mais distante da música. Assim, acontece com o narrador de *O Inimigo*, quanto mais ele procura na origem pelos fatos e pessoas, mais distante ele fica de compreender quem ele é. Isso porque optou por uma espécie de historiografia, por buscar no real a verdade, que ele próprio já havia descartado como objetivo. Parece que o narrador fonsqueano optou pelo caminho da técnica, mas esse fio não o

conduzirá para fora do labirinto, muito pelo contrário, o impedirá de sair dele.

No segundo tempo da narrativa, o pretérito perfeito, se se seguir o raciocínio expresso acima, o leitor encontrará o narrador numa busca frustrante por seus antigos amigos. Quer conversar com eles, relembrar os fatos, para, assim, saber se foram verdadeiros. Nessa busca, uma das coisas que o leitor deverá perceber é que os nomes mudaram. Todos os antigos amigos do narrador estão, hoje, com outros nomes, não mais pelos apelidos infantis, com a exceção do narrador, que, como dito, não é nomeado. Essa não nomeação abre possibilidades de leitura, a ideia de falta de identidade, uma vez que é isso que um nome deve fazer, identificar seu portador. Os amigos (Ulpiniano-o-meigo, Mandongo, Najuba, Félix e Roberto), são, no segundo tempo da narrativa, chamados por seus nomes de batismo, acrescidos, às vezes, de um pronome que identifique sua posição social, como “senhor” ou “doutor”. A mudança do substantivo próprio aponta para uma mudança da substância por ele nomeada. Nesse caso em particular, Rubem Fonseca faz lembrar as personagens das narrativas bíblicas, que ao mudarem de caráter, mudavam também de nome.

Vejamos essa mudança em uma das conversas entre o narrador e Roberto, se bem que será melhor dizer “Dr. Roberto”.

ROBERTO: Há alguma coisa que eu possa fazer por você?

EU: Como? Não. Eu vim bater um papo. Saudades dos velhos tempos.

ROBERTO: (*Olhando para o relógio*¹) Hum! Sei. Sei.

EU: Você ainda se lembra dos velhos tempos?

ROBERTO: Eu sou um homem consumido pelo presente. Sou um executivo, tenho que tomar decisões. Não posso pensar no passado; mal me sobra tempo de pensar no futuro. (FONSECA, 1994, p. 66)

Percebe-se, na passagem, um desconforto por parte das personagens, desconforto gerado pelo distanciamento temporal. Enquanto o narrador busca o passado, Dr. Roberto é “um homem consumido

¹Grifo do autor.

pelo presente”. A forma verbal utilizada por Dr. Roberto, “eu sou”, contrasta com a confissão inicial do narrador: “eu tinha apenas quinze anos e não era coisa nenhuma” (p.58).

O grifo dado pelo autor à oração “olhando para o relógio”, bem como a presença do gerúndio, aponta para uma forma de vida atribulada pelo frenesi dos negócios. A visita do narrador houvera sido agendada com a secretária. O diálogo entre os dois é constantemente interrompido por ela, que nessa narrativa pode simbolizar as obrigações, o peso do dia a dia. Nas palavras do narrador, Roberto “havia engordado; tinha muitos cabelos grisalhos. Seu rosto estava marcado de rugas e seu aspecto geral era de um homem submetido a um processo contínuo de estafa” (FONSECA, 1994, p. 66). É a esse novo Roberto que o narrador direciona sua esperança, querendo que Dr. Roberto confirme suas lembranças, que compartilhe com ele as memórias de uma pretérito-mais-que-perfeito, essa é uma esperança que se mostra vã. O esquecimento é a batuta que rege a conversa entre ambos. Roberto não se lembra de Ulpiniano-o-meigo, tão pouco jogava futebol, como imaginava o narrador, que, nesse momento, adequa sua memória à afirmação do Dr. Roberto: “puxa, é mesmo. Agora me lembro. Você não gostava de esporte” (p.67).

A cada resposta dada por Roberto, o narrador reconstrói suas memórias, como se penetrasse em um novo e desconhecido corredor, que desmorona diante da última pergunta feita: “e o teu voo?”. Nas memórias juvenis do narrador, Roberto levitara a vinte centímetros do chão, mas o Dr. Roberto não responde. Faz-se o silêncio. Silêncio apenas rompido pela urgência do cotidiano atribulado do alto executivo, personificado na figura da secretária, que entrando na sala “repete inquieta: já estão todos na sala de reunião”. Roberto não voa mais.

O próximo amigo procurado foi Félix, que, como o nome sugere, o “recebeu com um copo na mão, de braços abertos, sorridente, patrocinador. Principalmente sorridente” (p.68). Entretanto, Félix revelou-se triste, nas palavras do narrador “o cretino. Um sorriso enorme na cara. Estava gordo e suave”. Félix envolveu-se em um relacionamento inter-racial com uma mulher que, pelo que tudo indica, vem de uma família tradicional, por isso tinha uma vida cheia: “os professores fulano e beltrano lhe davam aulas particulares de economia, sociologia, história da arte e da filosofia” (p.69). Nada disso, porém, o transformara em uma pessoa culta, seu conhecimento ainda era medíocre, coisa que o narrador percebeu logo na chegada, quando

Félix não reconhece, em sua própria casa, um espelho Jean Baptiste Poquelin. Nesse momento, vemos uma das características da escrita fonsqueana, as chamadas “pílulas de erudição”. O referido artista é o nome de batismo de Molière, um dos mais renomados dramaturgos franceses. Na época de Molière, o clero acusava o teatro de promover o falso, coisa que na trama do conto pode muito bem apontar para a dissimulação de Félix, para o fato de que vive um status de aparência. Essa preocupação com a aparência mostra-se em sua atitude de prender em seu nariz um prendedor de roupas, para afinar. Ao ser questionado pelo narrador “se era para afinar o nariz ou era alguma forma de superstição”, Félix nega (“não sei do que você está falando”) e “aí a conversa parou”. O diálogo, inicialmente amigável, entre o narrador e Félix termina em trocas de animosidades e na humilhação do anfitrião na frente de seu filho.

Mais uma vez as pessoas e os fatos lembrados pelo narrador se mostraram falsos, mas a lista de amigos ainda tem mais alguns nomes. Intercalada por uma história de fracasso amoroso - o narrador afirma, inclusive: “sou um homem feito de fracassos” - a narrativa chega, então, a Mangonga. Nesse encontro, dá-se a impressão de que o narrador é bem recebido, “esse sim, ficou alegre ao rever-me” (p. 72), diz ao leitor. Mangonga convida-o a ir a sua casa, chegando lá, o narrador, entretanto, encontra uma festa, uma orgia, na qual ninguém consegue lembrar de Mangonga. O leitor fica com dúvida sobre a existência de Mangonga, ou a respeito de seu encontro com o narrador, pela tarde. O próprio narrador dirá, em certa passagem: “falei com cinco mulheres que estavam na sala. Ninguém conhecia o Mangonga. Era como se ele não existisse.” (p. 75). Em sua decepção, aproxima-se mais uma vez da mulher que primeiro o procurara na orgia

O homem é um animal solitário, um animal infeliz, só a morte pode consertar a gente. A morte será o meu sossego. Mangonga, onde é que está o nosso tempo de garoto? era bom, era mágico, voávamos, ressuscitávamos como Jesus Cristo e também não tínhamos biblioteca, nem enciclopédia britânica, a vida sem enredo, sem religião, ai, que vontade de chorar, minha cara minhota de olhos puxados permita que chore nos teus ombros, pelo amor de Deus, assim pelo amor de Deus, não se choque nem me repila enquanto choro no teu peito, obrigado, que alívio, deixe

que eu soluce como uma criança, que paz, minha amiga [...]que vontade de morrer agora, agora que estou feliz, morrer agora que achei – mas não achei, não achei, de que adianta fingir, eu odeio as pessoas, a dor é feita de pequenos alívios, o homem é podre [...]. (FONSECA, 1994, p. 75)

Como é comum nas narrativas de Rubem Fonseca, em um ambiente pouco propício a reflexões existenciais, o leitor encontrará a protagonista envolta em uma análise de sua própria vida, materializada em um rompante típico ao estado de embriaguez, abraçado à única pessoa que lhe deu um pouco de atenção, chora, como uma criança. Entretanto, as questões levantadas são profundas, e meta-textuais. A busca pela verdade de suas memórias, empreita feita a partir da realidade, parece deixar o narrador arrasado, percebe, nesse momento, que mesmo cercado por pessoas felizes, mesmo embriagado e seminu, continua triste, pois o homem é um animal triste e solitário, em sua conclusão. Movido, talvez, pela embriaguez, por um momento, tenta encontrar na desconhecida um amparo, uma felicidade, mas isso é um engano, e ele não quer mais ser enganado, não tem certeza sobre suas memórias e foge de novas dúvidas, não, ele não se encontrou. A personagem de Rubem Fonseca não será a primeira a materializar o desprezo pela raça humana, ela, de fato, liga-se a uma longa linhagem de protagonistas que na busca pelo melhoramento, autoconhecimento e bondade, descobrem que essas virtudes não são próprias dos filhos de Adão, afinal “a dor é feita de pequenos alívios” e “o homem é podre”.

O abalo de Roberto inacessível, Mangonga desaparecido e Félix ter ser tornado seu inimigo, leva o narrador a pensar que poderia estar com azar, mau-olhado. Após se desfazer de um objeto, descobre que Ulpiniano-o-meigo morreu. Dessa vez, a realidade desfaz a imagem que tinha de Ulpiniano, pois esse houvera morrido quando jovem, mas ressuscitou, agora não mais. A dureza da notícia só se compara a da tampa da sepultura do amigo.

Ao encontrar Najuba, o último dos amigos, o inquieto narrador dirá: “eu cismeí que a juventude é uma ilusão, já pensou que coisa mais sem pé nem cabeça?” (FONSECA, 1994, p. 78). Entre o Frei Euzébio, Najuba tornara-se frei, e o narrador, dá-se a seguinte conversa:

Frei Euzébio (era assim que Najuba se chamava, agora) respondeu: “A única realidade é a nossa imaginação”.

“Berkeley. Era bispo.”

“Anglicano.”

“Deus existe ou está em nossa imaginação?”

“Os homens sem imaginação não alcançam Deus. Deus existe.”

(FONSECA, 1994, p. 78)

Nesse diálogo, Frei Euzébio acaba por se contradizer e, ao fazer isso, possibilita ao leitor uma compreensão do que está acontecendo, entretanto, as personagens não conseguem visualizar isso. Se a única realidade é a imaginação, Deus, que é real, só existe na imaginação. Mas Najuba não existe mais, quem existe é Frei Euzébio, que tem, para todas as recordações do narrador, uma explicação racional. Nesse ponto, o homem, que não era nada no ginásio, chega à conclusão: “que adianta eu perguntar se ele se lembrava de uma coisa que ele queria se esquecer? Quem queria se lembrar era eu, que não queria construir nada de novo.” (p.79). Caberia, ao narrador de *O Inimigo*, aceitar suas memórias como verdade ao invés de, pela técnica, tentar aferir seu status, chegando, assim, à fonte do canto das sereias, onde não há canto algum.

Sobre a relação que as personagens podem estabelecer com o narrado, Blanchot (2005), as dividirá a partir de dois exemplos: Achab, de Melville; e Ulisses, de Homero. Segundo o teórico francês:

Entre Achab e a baleia, trava-se um drama que poderíamos chamar de metafísico, utilizando a palavra de forma vaga, a mesma luta que se trava entre as Sereias e Ulisses [...] Não se pode negar que Ulisses tenha ouvido um pouco do que Achab viu, mas ele se manteve firme no interior dessa escuta, enquanto Achab se perdeu na imagem. Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu. Depois da prova, Ulisses se reencontra tal como era, e o mundo se reencontra talvez mais pobre, mas mais firme e seguro. Achab não se

reencontra e, para o próprio Melville, o mundo ameaça constantemente afundar naquele espaço sem mundo ao qual o atrai o fascínio de uma única imagem. (BLANCHOT, 2005, p. 10, 11)

Enquanto Ulisses, através da técnica, parece vencer as sereias, ao se recusar seguir as regras de seu jogo, Achab persegue a baleia, jogando-se ao mar, indo em sua busca. Blanchot ressalta que é essa metamorfose que interessa à narrativa, sendo ela o encontro entre esses dois tempos, o antes e o depois do encontro, que só é visível na busca. A personagem de Rubem Fonseca empreende uma busca, por meio da técnica, tal qual Ulisses, mas se recusa a aceitar os argumentos da razão, permanecendo com “uma impressão de que não tenho (tem) mais nenhuma missão a cumprir, de que minha (a) vida está sem projeto a realizar” (FONSECA, 1994, p. 79). Nesse momento, pode-se lembrar da pergunta de Umberto Eco e dizer, que no caso de Rubem Fonseca e o conto *O Inimigo*, carrear para uma experiência a lembrança de experiências passadas pode ser uma forma de discutir, literariamente, a construção do eu, e, paralelamente, deixar em tela uma discussão sobre representação, sobre os limites entre a realidade e a imaginação, de forma que se compreenda que a verdade da literatura se faz por caminhos diferentes dos da razão e que o uso da técnica pode não representar a maneira mais eficaz de se sair do labirinto de sentidos criado pela obra.

Considerações

Diferentemente da sociedade grega, de Homero, ou dos Estados Unidos de Melville, o Brasil que recebe a ficção de Rubem Fonseca, país imerso numa modernidade decadente, em que as velhas representações já não dialogam com os leitores, tem a necessidade de uma personagem que, embora compreenda que há algo de errado, mesmo não aceitando as explicações que derrubam suas memórias, precisa construir para si uma base, uma compreensão holística que permanece sem lugar e sem tempo, pois seu espaço e seu tempo estão sempre por vir. Por isso, essa breve reflexão deve servir como provocação a um estudo que considere as inquietações das personagens fonsequeanas em uma perspectiva metatextual, em que a representação seja problematizada e as formas estéticas da brutalidade apontem para a necessidade da arte e seus efeitos.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Portugal, Edições 70, 2016.

_____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: DuasCidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos – Editora da UnoChapecó, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ROCCO, 1987.

_____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Perbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*; organização Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O DIALOGISMO E O PLURILINGUISMO EM CIEN AÑOS DE SOLEDAD DE GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ

Néstor Raúl González Gutiérrez

A modernidade concebida como o fortalecimento de razão perante o funcionalismo sistêmico constitui uma ruptura dos modelos clássicos que priorizavam a universalização das manifestações humanas de configuração de um mundo homogêneo. Watt (2007) defende essa premissa quando argumenta que as formas literárias até então obedeciam às normas pré-estabelecidas das narrações mitológicas quanto a forma e conteúdo. Isto é, características particulares das personagens e temas universais.

A criação do gênero romanesco, por sua vez, se alavanca como a forma literária de descentralização da universalidade para priorizar a representação da fragmentação, resultando, conforme proposto na *Teoria do Romance* por Lukács (2000), na conformação da individualidade. Os processos de industrialização e a passagem do feudalismo para o capitalismo reestruturou o pensamento das massas, desconstruindo os valores criados pela coletividade para uma aceleração dos processos de produção, modificando o pensamento social para o individual de interação e de socialização com o mundo, sendo a literatura a condensadora das vivências da sociedade exaltando as tensões, os conflitos e as angústias próprias do ser humano.

A ascensão do romance trouxe a reorganização da narrativa social, solidifica uma aproximação entre obra e leitor. O gênero emergente representara de forma direta as especificidades dos sujeitos e envolve elementos isolados que integram as vozes e os discursos da vida quotidiana. (WATT, 2007).

O processo de transição entre o absolutismo presente na epopeia e a divisão ou fragmentação da experiência humana, expostas no romance desencadeou a simplificação do estilo narrativo passando de uma escrita lírica metrificada a uma prosa lineal e contínua estreitando as relações entre o autor e o leitor, pois as vozes e os discursos narrados expostos se familiarizavam em aproximações e similitudes entre estes dois agentes.

A incursão dos fluxos de consciência emocional e sentimental através das personagens coadjuvou a construção do estatuto roma-

nesco na busca pela transcendência e auto-observação do ser, uma vez que “o autor assume a função de conselheiro espiritual, discute os grandes problemas da vida, força o leitor a examinar-se a si próprio, esclarece as suas dúvidas e vem em auxílio com conselhos paternos” (HAUSER, 1995, p.765).

Na obra *Questões de literatura e estética*, Bakhtin (1993) reconhece o romance como um gênero literário que não possui modelos pré-concebidos, tornando-o como um estilo em construção que emprega outros gêneros para nutrir a experiência narrativa. “Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito tempo formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial” (BAKHTIN, 1993, p. 398). Posteriormente Bakhtin (1993, p. 399) afirma que: “o romance parodia os outros gêneros [...], elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom”.

Identificando estas especificidades como unidades estilísticas de sentidos que se articulam constantemente para produzir uma experiência narrativa no romance, Bakhtin ressalta a importância da análise dos processos de enunciação dialógica e das múltiplas vozes que contempla a obra na criação de universos ficcionais:

O romance é uma diversidade social de línguas organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] E é graças a esse plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 1993, p. 72).

Posteriormente, Bakhtin introduz os estudos do romance humorístico para explicar as oscilações próprias do autor presentes na narrativa como mecanismo de descrição das línguas que nutrem o discurso, afastando-se das convencionalidades e imparcialidades para potencializar a “linguagem comum”, característica da opinião pública e da impessoalidade que utiliza “[...] as estilizações paródicas da lingua-

gem característica de gêneros, profissões” (BAKHTIN, 1993, p.108) para dar vida a outros discursos. Caso contrário o estilo romanesco se tornaria “[...] monótono ou exigiria uma individualização do narrador” (BAKHTIN, 1993, p. 108).

Como estratégia de introdução e organização do plurilinguismo nas obras, Bakhtin (1993) identifica três estratégias centrais presentes na prosa: através das formas exteriores do romance; o discurso e configuração das personagens; e a presença de gêneros intercalados tanto literários como extraliterários:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros) [...] Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente sua elasticidade estrutural, a sua anatomia e a sua originalidade linguística e estilística. (BAKHTIN, 1993. p.119)

Partindo da junção e a introdução de outros gêneros no romance, se identifica a importância da construção de discursos a partir dos enunciados emitidos pelo narrador seja por meio das personagens, da estrutura da obra, da introdução de diálogos. Esse fenômeno foi reconhecido por Bakhtin (1993) como “dialogismo” compreendido como uma característica própria de todo discurso, uma vez que todo enunciado é construído a partir de outros, de tal forma que dialogam concomitantemente.

Nesse processo de interação o discurso consolida os discursos de outrem, criando-se assim uma reciprocidade e intermediação entre o enunciado dito e os enunciados a serem construídos valendo-se de outros. Tudo isto identifica uma orientação dialógica presentes no discurso. Em palavras do autor:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar com ele, de uma interação viva e intensa. (BAKHTIN, 1993.p. 88)

O presente artigo procura desenvolver uma análise teórica das múltiplas vozes que convergem e dialogam na visão do mundo criado pela figura do narrador, procurando estabelecer relações de contato entre o ato de enunciar e os diversos “eus” criados nas vozes plurilíngues na obra *Cien años de Soledad*, fazendo-se necessário antes de adentrar na matéria, realizar uma síntese do autor e da obra a ser estudada, expondo sucintamente os dialogismos que se constroem por meio da configuração das personagens e das perspectivas propiciadas por elas.

Do autor e da obra

Gabriel García Márquez foi um escritor, jornalista e colunista colombiano, nasceu em Aracataca em 1927 e assim como a matriarca de Macondo, Úrsula Iguarán, faleceu uma quinta feira santa em 2014.

Suas contribuições no mundo literário surgem após os conflitos políticos e ideológicos na América hispânica. As primeiras décadas do século XX são açoitadas pelas revoluções militares e as guerrilhas armadas na busca de uma emancipação das forças de opressão (MONEGAL, 1971).

Inspirados na revolução cubana, as literaturas emergentes, aquelas que estavam surgindo no momento, descrevem as rupturas idealistas da época, impulsionando a consolidação e difusão de pensamentos que enunciem as dimensões transcendentais da realidade (MONEGAL, 1971) na procura de um estilo literário que respondesse às necessidades desse “novo homem”. Empalavras do autor:

Los nuevos novelistas combinan [...] una sensibilidad aguda para todo lo político y social, con una notable sutileza narrativa, un compromiso personal con una imaginación que les permite asediar otras dimensiones trascendentales de la realidad. Una nueva concepción del hombre está emergiendo del caos y de la explotación económica, de los golpes de estado y el subdesarrollo, de las ‘revoluciones’ militares [...]. Los nuevos novelistas son (lo quieran o no) los profetas de este nuevo hombre. (MONEGAL, 1971, p. 4).

As obras de García Márquez remetem à construção de personagens que recriam as identidades latino-americanas pois transitam por

universos construídos pelas particularidades regionais e pelas vicissitudes experienciais em contextos históricos, políticos, sociais e culturais.

Na procura por uma narração que exaltasse uma cultura local e ocidental, vários escritores hispano-falantes se reuniram para produzir uma manifestação revolucionária do gênero romanesco, a partir do movimento denominado como *boom latino-americano* (MONEGAL, 1971), os romancistas do novo continente realizaram uma ruptura entre o ato de narrar e a estilística do romance europeu e norte-americano.

Caso particular é evidenciado na obra *Cien años de soledad*, reconhecida pela sua contribuição na literatura contemporânea, alcançou as máximas condecorações do mundo literário com a obtenção do Nobel em 1982. Autores como Vargas Llosa, Angel Rama e Carlos Fuentes identificaram na obra a importância da sua gênese e sua estrutura narrativa como um marco na literatura ocidental. Foi considerada como *El Quijote americano* conforme manifestado pela prensa Espanhola. Em palavras de Fuentes:

He leído el Quijote americano, un Quijote capturado entre las montañas y la selva, privado de llanuras, un Quijote enclaustrado, que por eso debe inventar el mundo a partir de cuatro paredes derrumbadas. (Una) maravillosa recreación del universo inventado y recién inventado. (CASCANTE, 2007).

Publicada em 1962, *Cien años de Soledad* narra a história da família Buendía, descrevendo minuciosamente os dramas psicossociais expostos em momentos de tensão política, econômica e social.

Valendo-se de um narrador em terceira pessoa, o romance desenvolve a visão de um universo que permeia diversas subjetividades, criando uma impressão mítica de efetivação narrativa capaz de reunir e unificar singularidades construídas a partir das personagens, do tempo, do espaço e das estratégias poéticas de narração. O romance busca uma totalidade sob a ilusão estética de organização e de racionalidade como se o mundo narrado se elaborasse por si só.

O narrador, como conhecedor absoluto da história, utiliza a sua enunciação para desenhar cenários de comunicação, introduzindo ao leitor em um mundo ficcional como sujeito participe que desvendará

os acontecimentos conforme o ritmo e a velocidade da narrativa, pois ele dialoga e transmite valores de reconhecimento e de pertencimento que fazem com que se crie uma confidencialidade entre eles.

Por outra parte, ao estudar a configuração e o diálogo das personagens, pode-se identificar o plurilinguismo proposto por Bakhtin (1993), já que “as palavras dos personagens, possuindo [...] autonomia semântico-verbal, perspectiva própria [...] também podem refratar as intenções do autor, e conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor” (BAKHTIN, 1993, p. 119).

Pode-se destacar que as personagens decodificam os diversos olhares e experiências da obra, sendo enunciadas a partir das estratégias retóricas criadas e manipuladas pelo narrador. A hipérbole e a exageração quanto às experiências e aos acontecimentos vividos pelas personagens sugerem uma desconstrução da realidade do leitor para reconfigurar sua visão por meio da compreensão de um mundo maravilhoso.

Nesse processo de hipérbole, são recorrentes expressões linguísticas como: “muchos años después” (CAS, p 7), “muchos años más tarde” (CAS, p 19), “mucho tiempo atrás” (CAS, p. 22). “durante mucho tiempo” (CAS, p. 35). Excessos de idade que superam as expectativas de vida, como é o caso de Úrsula Iguaran que sua idade está “entre los ciento quince y los ciento y veinte dós años” (CAS, p. 289). A beleza fervorosa e legendaria como característica fundamental de uma das personagens: “[...] Remedios, la bella, de cuya hermosura legendaria se hablaba con un fervor sobrecogido en todo el ámbito de la ciénaga” (CAS, p.168). As configurações psicológicas e comportamentais: “Recordaba a Petra Cotes como una mujer convencional, más bien perezosa en la cama, y completamente desprovista de recursos para el amor” (CAS, p. 164). A apresentação de Melquíades como proveniente de uma triboque supera os níveis regulares de inteligência: “[...] pero la tribu de Melquíades, según contaron los trotamundos, había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano” (CAS, p. 38). Os fenômenos climáticos que ameaçam a Macondo: “Llovió cuatro años, once meses y dos días” (CAS, p.265); “[...] empezó a soplar el viento árido que sofocaba los rosales y petrificaba los pantanos, y que acabó por esparcir sobre Macondo el polvo abrasante que cubrió para siempre los oxidados techos de zinc y los almendros centenarios.” (CAS, p. 281); as consequências nefastas de morte “[...] La encontró en el

patio, con el agua a la cintura, tratando dedesencallar el cadáver de un caballo [...] Desde que empezó la lluvia, Petra Cotes no había hecho más que desembarazar su patio de animales muertos” (CAS, p. 269) assim como “ [...] la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigólos cimientos” (CAS.p. 384) que causariam a destruição do vilarejo.

Acontecimentos de morte, ressurreição, fenômenos paranormais de levitação, viagens exacerbadas pelo mundo, personagens que abandonam o cenário enunciativo ascendendo ao céu, entre outros, produzem diversos níveis de consciência no leitor, pois embora se trata de experiências que fogem do dia a dia deste último, não existe elementos de estranhamento ou de assombração manifestadas nas personagens ou esclarecimentos de tipo indireto na fala do narrador.

Para explicar melhor, se faz necessário acrescentar os postulados por Todorov (2004) quando esclarece essa relação entre o mundo fantástico e as impressões do leitor quando sugere que:

[...] as narrativas que se apresentam como fantásticas e terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. (TODOROV, 2004, p. 58).

Embora as personagens apresentem diversas construções individuais relacionadas à coletividade, percebe-se como o narrador organiza os seres enunciados a partir de uma lógica compreensível para o leitor, cujo interesse é, no meio do caos, apresentar uma ordem gradativa de parâmetros que se repetem para dar sequência à narrativa.

Esse processo cíclico de repetição permite que o leitor crie estratégias racionais de organização do macro sistema para dar significado às relações entre as personagens e as eventualidades, como pode ser observado na configuração e distinção do sexo masculino e feminino quando se expressa que:

En GarcíaMárquez los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadores siempre propensos a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza pero fundamentalmente débiles

y descarriados. Las mujeres, en cambio, suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelo de orden y estabilidad. Parecen estar mejor adaptadas al mundo, más profundamente arraigadas en su naturaleza, más cerca del centro de gravedad. (HARSS, 1984, p. 18).

A compreensão do tempo configurada a partir da percepção das personagens adquire características de diálogo que podem ser interpretadas exclusivamente na cosmovisão e na experiência de vida delas. Isto é, o narrador cria uma perspectivação do mundo que para ser entendida, o leitor deverá adentrar na personagem e reconhecer seu universo para decifrar o tempo através dos olhos dela.

Para ilustrar o anterior, e tomando como referente a Melquíades, personagem de importância no momento de identificar a existência e o destino da família Buendia e a de Macondo, o narrador utiliza recursos simbólicos que permitem que a narrativa transite entre um tempo passado e futuro, seja através de objetos; ou na incursão de elementos que remetem a outro gênero literário, como por exemplo a relação histórica com as antigas escrituras manifestadas nos pergaminhos.

Desde a primeira página do romance, Melquíades se apresenta como uma intermediadora entre um passado capaz de atualizar o presente das outras personagens, levando consigo objetos já inventados anteriormente (tempo passado) para serem apreciados e conhecidos pelos cidadãos. Eis assim como o conhecimento do mundo além das fronteiras mentais e geográficas dos moradores é construído e moldado, ora pelos objetos, ora pelos ensinamentos ou inspirações produzidas por ele. Caso evidenciado pela fascinação e interesse do Coronel Aureliano por conhecer mais do que seu mundo podia lhe propiciar pois “toda la aldea estaba convencida de que José Arcadio Buendia habría perdido el juicio cuando llegó Melquíades a ponerlas cosas em supunto” (CAS, p. 10).

Em vários momentos da narrativa se ressalta a superioridade intelectual da personagem, moldando-a como um ser diferenciado que está além dos moradores de Macondo, que o projetam como um ser que está além do tempo. Isto é, ele tem uma capacidade inata de prever acontecimentos assim como Nostradamus pois “Aquel ser prodigioso que decía poseer las claves de Nostradamus, era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. (CAS, p. 10 - 11)” dota-o

de capacidades de transitar pelo futuro as quais o isolavam do tempo presente dos outros “[...] Melquíades, apenas si se le oía respirar. Parecía refugiado en otro tempo” (CAS, p. 48).

Do mesmo modo, essa compreensão de transito entre o tempo passado e futuro, visto através da perspectiva de Melquíades, é evidenciada no capítulo que narra seus encontros com Aureliano Segundo “[...] durante varios años, se vieron casi todas las tardes. Melquíades le hablaba del mundo, trataba de infundirle su vieja sabiduría, pero se negó a traducir los manuscritos. «Nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años»” (CAS, p. 159).

No trecho anterior pode-se destacar a intenção enunciativa de transportar esse passado como forma de manutenção do presente da segunda personagem “Melquíades le hablaba del mundo tratando de infundirle su vieja sabiduría” (CAS, p. 159) pois a velha sabedoria se tornará uma peça fundamental no processo de transmissão para desvendar os segredos e as mensagens presentes nos pergaminhos. No momento que ele se nega a traduzir os manuscritos, o leitor identifica esse dialogismo entre o ato de narrar e o tempo posterior da leitura, pois nesse exemplo a leitura precede à escrita, porém a compreensão da mensagem, escrita no passado, só deve ser feita até cem anos depois, (tempo futuro) evitando assim a anulação desse desejo na intenção de acelerar o tempo através da tradução. Eis nesse exemplo uma clara forma de exemplificar que o narrador, valendo-se da personagem, estabelece a compreensão do tempo passado – futuro, e a inexistência do presente, que só é compreendida observando-se através *dos olhos* de Melquíades.

Todavia, se analisamos a consolidação do tempo a partir de visão cronológica criada pelo narrador em Aureliano Babilonia, pode-se inferir que o tempo circula entre um passado – presente, pois a personagem se apresenta como um sujeito fechado que se interessa mais por decifrar os pergaminhos escritos por Melquíades (tempo passado) do que a interação com o mundo exterior (tempo presente) conforme menciona o narrador:

“[...] el pequeño Aureliano se iba volviendo esquivo y ensimismado a medida que se acercaba a la pubertad. [...]el propio Aureliano parecía preferir el encierro y la soledad, y no revelaba la menor malicia por conocer el mundo que empuzaba en la puerta de la calle.”(CAS, p. 293).

Apesar da tenra idade da personagem, Aureliano Babilonia apresenta características do seu avô, o coronel Aureliano Buendía, construindo enunciados dialógicos com o passado para estabelecer uma reciprocidade e uma transposição comportamental entre esses dois sujeitos, “[...] Aureliano lo contradijo con una madurez y una versación de persona mayor. [...] Fernanda se escandalizó con la idea de que el niño había heredado los instintos anarquistas del coronel Aureliano Buendía” (CAS, p. 293) replicando condutas e ações dos seus antepassados. “A cualquier hora que entrara en el cuarto, Santa Sofía de la Piedad lo encontraba absorto en la lectura [...] creía que Aureliano hablaba solo. Em realidad, conversaba con Melquíades” (CAS, p. 299).

Aureliano Babilonia é construído pelo narrador como um sujeito isolado da sociedade que busca na leitura as respostas daquilo que se encontra registrado nos pergaminhos, enunciando a personagem como um indivíduo que transita e cria sua significação a partir do passado; repetindo comportamentos que evocam a transposição psicológica com seus antepassados para dar continuidade a tudo aquilo que nos momentos anteriores da narração foi truncado ou ainda não podem ser revelados.

No le interesó nada de lo que vio en el trayecto, acaso porque carecía de recuerdos para comparar, y las calles desiertas y las casas desoladas eran iguales a como las había imaginado en un tiempo en que hubiera dado el alma por conocerlas [...] La segunda visión del pueblo desierto, alumbrado apenas por las amarillentas bombillas de las calles, no despertó en Aureliano más curiosidad que la primera vez [...] - No tengo nada que hacer en la calle - le contestó Aureliano (CAS, p. 308)

A mudança do tempo passado para o presente da personagem acontece quando, por eventualidade, Aureliano precisa do mundo exterior para continuar com sua missão de traduzir os pergaminhos, interpretada dialogicamente pelos contrastes narrativos que o leitor descreve entre isolamento - convívio social, pois, ao sair do seu refúgio e frequentar a biblioteca, Aureliano começa a estabelecer interações com outros cidadãos.

Aureliano carecía de elementos para establecer las claves que le permitieran desentrañarlos, pero como Melquíades le había dicho que en la tienda

del sabio catalán estaban los libros que le harían falta para llegar al fondo de los pergaminos, decidió hablar con Fernanda para que le permitiera ir a buscarlos. [...]A la muerte de Fernanda, había sacado el penúltimo pescadito y había ido a la librería del sabio catalán, en busca de los libros que le hacían falta (CAS, p. 305).

A trajetória entre o passado para o presente é perceptível pelo leitor na modificação gradativa do perfil psicológico e social da personagem. Nesse momento o narrador cria um outro “eu” do Aureliano, pois este adquire liberdade, confiança e configura uma nova psique.

Después de la muerte de José Arcadio, se había vuelto un cliente asiduo de la librería del sabio catalán. Además, la libertad de que entonces disfrutaba, y el tiempo de que disponía, le despertaron una cierta curiosidad por el pueblo, que conoció sin asombro. Recorrió las calles polvorientas y solitarias, examinando con un interés más científico que humano el interior de las casas en ruinas, las redes metálicas de las ventanas rotas por el óxido y los pájaros moribundos. (CAS, p. 322).

O narrador manipula essa interiorização e mudança de tempo usando a aproximação de experiências que recriam, de forma ficcional, um espelhamento com o leitor pois os diálogos descrevem ações simples na rotina diária que os seres humanos realizam ao estabelecer uma relação afetiva. “Se hicieron amantes. Aureliano ocupaba la mañana en descifrar pergaminos, y a la hora de la siesta iba al dormitorio soporífero donde Nigromanta lo esperaba para enseñarlo a hacer primero como las lombrices, luego como los caracoles y por último como los cangrejos.” (CAS, p. 324);ou uma amizade “Aquel fatalismo enciclopédico fue el principio de una gran amistad. Aureliano siguió reuniéndose todas las tardes con los cuatro discutidores, que se llamaban Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel” (CAS, p. 325); ou inclusive os comportamentos dos adolescentes de se refugiarem nos amigos para viver e disfrutar o presente sem se importar com as consequências.

Fascinado por el descubrimiento de la amistad, aturdido por los hechizos de un mundo que le

había sido vedado por la mezquindad de Fernanda, Aureliano abandonó el escrutinio de los pergaminos, precisamente cuando empezaban a revelársele como predicciones en versos cifrados.(CAS, p 328).

Metaforicamente, o narrador expressa a transição de tempo passado para tempo presente na personagem quando menciona que “[...] Aureliano, cuyo mundo de entonces empezaba em los pergaminos de Melquíades y terminaba em la cama de Nigromanta”(CAS, p. 326) fazendo uma relação de isolamento com a figura de Malquíades para decifrar o passado e a interação afetiva entre Aureliano e Nigromata no presente enunciativo da personagem.

Analizando esses dois universos dialógicos propiciados por Melquíades e Aureliano Babilonia, o leitor pode inferir que, enquanto o primeiro transita entre um passado e um futuro, o segundo entre um passado e um presente, cujo desenlace, com as leituras dos pergaminhos,decifram o presente ausente do primeiro e o futuro inexistente do segundo pois ao culminar a leitura ocorre a destruição de Macondo, e consequentemente a morte da personagem.

No entanto, se os processos dialógicos do tempo são interpretados a partir da matriarca da família, Ursula Iguarán, o leitor inferirá como o tempo se torna cíclico pelas repetições presentes nas personagens já que o narrador esclarece isso quando, usando a voz dela exterioriza: “[...] « Ya esto me lo sé de memoria», gritaba Úrsula. « Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio»” (CAS, p. 167) assim como “Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo” (CAS, p. 190).

Do mesmo modo,percebe-se a constatação de um tempo cíclico que se perpetua através do legado familiar e a herança cultural da repetição dos nomes, conforme mencionado pelo narrador:

En cambio Úrsula no pudo ocultar un vago sentimiento de zozobra. En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico(CAS, p157).

Cabe ressaltar que as estratégias narrativas na obra permitem interagir com uma sequência cíclica e sentimento de acabamento, pois intencionalmente o leitor identifica a Melquíades como a primeira personagem com características e comportamentos próprios “um gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión” (CAS, p. 7) e a Aureliano Babilonia como a última personagem enunciada na narração e que conclui o tempo da narrativa para culminar o ciclo completamente.

Em síntese, neste primeiro momento pode-se identificar como as orientações dialógicas criadas pelo narrador oportunizam os diversos discursos que se criam entre as mesmas personagens e como o leitor se torna partícipe nesse processo dialógico, interpretando os discursos através da narrativa e das interações entre personagem o contexto o narrador entre outros.

O dialogismo e o plurilinguismo como construtores de sentidos

A linguagem como manifestação e exteriorização do pensamento permite criar enunciados que situam o emissor em uma esfera temporal e em um espaço de discurso, fazendo dele um construtor e transmissor de sentidos.

Conforme foi visto anteriormente, o discurso está permeado por enunciados, e para tal, todo enunciado parte de outros enunciados, construindo assim uma dinamicidade e um dialogismo entre pensamentos.

Para esclarecer um pouco, se faz necessário citar os pressupostos teóricos de Fiorin (2016) quando descreve essa interação dialógica entre o “eu” e o “outro”:

Todos os enunciados no processo de comunicação, independente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra que é perpassada sempre pela palavra do outro. É sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre os dois enunciados. (FIORIN, 2016, p. 19)

Levando em consideração os aspectos anteriores, pode-se pensar o dialogismo quando se considera a obra como produto de significações, compreendendo a organização e a composição do universo narrado a partir da estrutura de *Cien años de Soledad*.

A obra conta com vinte capítulos que, embora não sejam numerados, o leitor identifica que a estrutura corresponde a quatro ciclos discursivos que aludem uma narrativa mítica, seguida pela narrativa histórica e, finalmente, retorna a uma narrativa mítica.

Nos quatro primeiros capítulos, o narrador configura uma narrativa mítica, valendo-se de uma estrutura bíblica com o mito da criação, pois, assim como Moisés, a família Iguarán procura encontrar a “terra prometida”, “[...] No se trazaron un itinerario definido. Solamente procuraban viajar en sentido contrario al camino de Riohacha para no dejar ningún rastro ni encontrar gente conocida” (CAS, p.25); andando durante muito tempo para se estabelecer e fundar o vilarejo: “Una noche, después de varios meses de andar perdidos por entre los pantanos, lejos y a de los últimos indígenas que encontraron en el camino, acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado” (CAS, p. 26). Em ambos casos, a migração se dá por causas de mortes, conforme evidenciado em Êxodo, quando Moisés mata o Farão e foge para Midiã e na obra quando o Coronel Aureliano Buendía mata a Prudencio Aguilar num duelo. “[...] En la puerta de la gallera, donde se había concentrado medio pueblo, Prudencio Aguilar lo esperaba. No tuvo tiempo de defenderse. La lanza de José Arcadio Buendía, [...], le atravesó la garganta (CAS, p.24).

Assim mesmo, a ausência de uma linguagem forma parte dessa criação mítica do mundo: “[...]El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (CAS, p. 7). As pragas do Egito descritas no Êxodo se fazem presentes em Macondo com a peste da insônia.

O segundo ciclo narrativo corresponde aos processos de verossimilhança das guerras civis que aconteceram na Colômbia no final do século XIX, momento de tensão entre os centralistas (Conservadores) e os federalistas (Liberais) que desencadearam *La guerra de los mil días*.

Los liberales estaban decididos a lanzarse a la guerra. Como Aureliano tenía en esa época nociones muy confusas sobre las diferencias entre

conservadores y liberales, su suegro le daba lecciones esquemáticas. Los liberales, le decía, eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores, en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad, y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas.(CAS, p.86).

O terceiro ciclo narrativo corresponde a uma narrativa histórica da Colômbia no começo do século XX.Evidencia-se com a chegada do trem na região do Caribe: “[...]Desde que el ferrocarril fue inaugurado oficialmente [...] y se construyó la primitiva estación de madera con un escritorio, el teléfono y una ventanilla para vender los pasajes, se vieron por las calles de Macondo” (CAS, p. 193);a instalação da indústria bananeira na região: “[...]Remedios, la bella, fue con un grupo de amigasa conocer las nuevas plantaciones. Para la gente de Macondo era una distracción reciente recorrer las húmedas e interminables avenidas bordeadas de bananos, donde el silencio parecía llevado de otra parte” (CAS, p. 201) e finalmente a descrição da *Masacre de las bananeras*, realizada pela indústria *UnitedFruit Company*,(PERNETT, 2017) que acontecera o dia 6 de dezembro de 1928 em Ciénaga Magdalena.

Quando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos [...]Debían de haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del y eso en otoño, y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano(CAS, p. 258).

No último ciclo, percebe-se como o narrador volta a uma narrativa mítica, remetendo-se novamente às escrituras bíblicas mencionando a escrita do pergaminho em uma língua clássica e antiga, e coma projeção do final da família Buendía “Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna” (CAS, p. 347); para descrever a destruição apocalíptica de Macondo, fazendo uma relação entre a leitura dos pergaminhos e os ventos que destroem o vilarejo: “[...] estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos” (CAS, p. 348 – 349).

Em seguida, pode-se relacionar metaforicamente o pecado do incesto entre o Coronel Aureliano Buendía e Úrsula Iguarán como o pecado original entre Adão e Eva, pois ambos foram castigados, seja pelo rabo de porco e pela vergonha da nudez respectivamente, expulsando-os do paraíso e sem chances de uma segunda oportunidade, “[...] las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (CAS, p. 349).

Por outro lado, o plurilingüismo, como foi mencionado anteriormente, foi identificado por Bakhtin a partir dos estudos de Dostoievsky, quando menciona que dentro do dialogo existem outras vozes que complementam, que nutrem, discutem, atrofiam e confrontam esse discurso.

Embora na obra prevaleça o narrador em terceira pessoa, pode-se observar como no instante de fazer comentários sobre Fernanda do Carpio, o narrador cria um monólogo que recopila as vozes de outrem para dar força a sua verdade, configurando um discurso que não permite opiniões nem considerações, só existe uma verdade absoluta imposta por ele.

Fernanda que se paseaba por toda la casa doliéndose de que la hubieran educado como una reina para terminar de sirvienta en una casa de locos, con un marido holgazán, idólatra, libertino, [...] donde había tanto que hacer, tanto que soportar y corregir desde que amanecía Dios hasta la hora de acostarse, que llegaba a la cama con los ojos llenos de polvo de vidrio y, sin embargo, nadie le había dicho nunca buenos días, Fernanda, qué tal noche pasaste, [...] al fin y al cabo la había te-

nido siempre como un estorbo, como el trapito de bajar la olla, como un monigote pintado en la pared, y que siempre andaban desbarrando contra ella por los rincones, llamándola santurróna, llamándola farisea, llamándola lagarta, y hasta Amaranta, que en paz descansa, había dicho de viva voz que ella era de las que confundían el recto con las tómporas, bendito sea Dios, qué palabras, y ella había aguantado todo con resignación por las intenciones del Santo Padre (CAS, p. 272).

O plurilingüismo se evidencia com esse monólogo interior indivível que suporta Fernanda na família dos Buendía, pois o narrador deixa claro sua agonia e lamento de ter recebido uma educação de rainha e acabar como uma criada, suas tristezas suportadas na solidão pois ninguém nem dava um “bom dia”, não perguntavam sobre seu destino e era sempre considerada como um estorvo e, mais ainda, quando introduz a fala da Amaranta para coadjuvar essa melancolia de ser chamada de santarróna, fariseia e até confundir o reto com as tómporas, tudo em nome de Deus

Da mesma maneira, o plurilingüismo se evidencia quando se deixa estabelecida as distinções de classe, pois o narrador incorpora a fala de José Arcadiopara potencializar seu discurso de lamentação e resiliência de Fernanda.

[...] pero no había podido soportar más cuando el malvado de José Arcadio Segundo dijo que la perdición de la familia había sido abrirle las puertas a una cachaca¹, imagínese, una cachaca mandona, válgame Dios, una cachaca hija de la mala saliva, de la misma índole de los cachacos que mandó el gobierno a matar trabajadores, dígame usted, y se refería a nadie menos que a ella, la ahijada del Duque de Alba.(CAS, p. 272).

Esse plurilingüismo bivocal, “[...] serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor” (BAKHTIN, 1993, p. 127) manifesta os regionalismos e as

¹A palavraCachaco (a) é o termo usado na Colómbia para descrever as pessoas que nascem no interior do país, especialmente, as que são da capital. Nas traduções ao português o termo adotado, neste caso, foi franginha, que embora se adapte ao contexto de hierarquização, perde o contexto cultural e social da palavra, pois não cria essa diferenciação entre regiões.

tensões políticas e culturais entre o centro e a periferia e entre o partido conservador, presente na capital, com os liberais, deixando em claro a diferenciação ideológica que defendia os cidadãos de Macondo quando a descrevem como uma perdição da família Buendía, filha de uma má estirpe e que se assemelha aos mesmos que foram enviados para matar os trabalhadores.

Em ambos os casos, o narrador julga e concorda com as outras vozes pois, embora existam interlocuções como “Meu Deus”, “bendito seja Deus que palavras”, ele não defende as acusações e reafirma a condição de lamentação e de niilismo em Fernanda.

Igualmente, pode-se observar o plurilinguismo como ressignificação das personagens cuja intenção é exaltá-las através da enunciação, com traços culturalmente relevantes e atitudes e comportamentos que retomam uma coletividade presentes na epopeia.

Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas [...] Hablaba el español cruzado con jerga de marineros [...] Cuando despertó, y después de tomarse dieciséis huevos crudos, salió directamente hacia la tienda de Catarino, donde su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres. [...] Hizo apuestas de pulso con cinco hombres al mismo tiempo. «Es imposible», decían, al convencerse de que no lograban moverle el brazo. [...]. José Arcadio lo arrancó de su sitio, lo levantó en vilo sobre la cabeza y lo puso en la calle. Se necesitaron on ce hombres para meterlo (CAS.p. 81 - 82).

O retorno de José Arcadio depois de várias viagens pelo mundo: “Le habia dado sesenta y cinco veceslavuelta al mundo” (CAS, p.82) é descrito como a chegada do herói triunfante depois das grandes batalhas, com características corporais exuberantes que causam pânico nos outros homens, de “masculinidad inverosímil” (CAS,p. 82); com uma língua reconstruída pelos vários sotaques das viagens; uma força descomunal que nem cinco homens conseguem mover seu braço; e com a atenção de todas as mulheres “[...] Las mujeres que se acostaron con él aquella noche en la tienda de Catarino lo llevaron desnudo a la sala de baile para que vieran que no tenía un milímetro del cuerpo sin tatuar” (CAS, p.82).

Finalmente, o episódio entre a freira e Fernanda del Carpio exemplificam exemplos de paródia e de ironia nos diálogos, pois tentando criar uma origem do nascimento de Aureliano Babilônia a primeira remete a uma apologia bíblica que é ironizada e criticada:

Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla – sonrió.

- No se lo creerá nadie – dijo la monja.

- Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras – replicó Fernanda - , no veo por qué no han de creérmelo a mí. (CAS, p. 252).

No exemplo o leitor encontra os embates entre a fé católica e o pensamento social, a relação entre pensamento teológico e científico, entre outros.

Considerações finais

O gênero romanesco permite adentrar em vários universos, pois, ao ser identificado como um gênero inacabado propicia muito material para ser estudado e analisado, dependendo do leitor, de sua postura e suas experiências de leitura para decodificar as diversas interpretações que uma obra pode oferecer.

O dialogismo identificado na obra funciona como uma estratégia narrativa criada pelo narrador e o autor para manter uma circularidade e para permitir as múltiplas perspectivas, exigindo do leitor uma aproximação com a obra para desvendar as diferentes formas de interpretar o macrocosmo e as diferentes formas de perceber o universo narrado.

O plurilinguismo evidenciado em *Cien años de Soledad* constrói relações lógicas e de significação entre o narrador e o leitor, que permitem arquitetar relações dialógicas entre si, exigindo do segundo uma concentração dos fenômenos expostos e um interesse em procurar fatores extraliterários que coadjuvem o entendimento da obra.

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura**. São Paulo: Ed UNESP. 1993.

CASCANTE. Desde los 17 años no he visto otra cosa que mis índices golpeando las letras. **ABC**, Madrid, 27 Mar. 2007. P. 85. Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2007/03/27/085.html> Acesso em 18 Jan. 2018

FIORIN, J. L. O dialogismo. In: _____ **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

HARSS L. **La cuerda floja, en Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez**. La Habana: Casa de las Américas. 1984

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MONEGAL, Emir. Una escritura revolucionaria. **Revista Iberoamericana**, v. 37, n° 76-77, julio-diciembre, 1971.

PERNETT, N. La masacre de las bananeras sí tiene quién la estudie. **El Espectador**. Bogotá, 07 Dez. 2017. Disponível em <https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/la-masacre-de-las-bananeras-si-tiene-quien-la-estudie-articulo-727237> Acesso em 02 Jan. 2018.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras. 2007

GARCÍA MARQUEZ, G. **Cien años de soledad**. Barcelona: Círculo de lectores S.A. 1973.

ECOS DA CULTURA EM *ORLANDO*, DE VIRGINIA WOOLF

Bruna Marcelo Freitas

Selecionamos como objeto de estudo o romance *Orlando*, de Virginia Woolf, em virtude do modo como se articula conteúdo e forma, com vistas a multiplicar as possibilidades de abarcar o ser humano na sua complexidade frente ao mundo. A nossa intenção é compreender como estão conformadas esteticamente as vozes desse romance, no sentido de reverberar o som da cultura no conjunto narrativo. Para tanto, recorreremos a teóricos imprescindíveis no campo da narrativa literária e a autores clássicos da Antropologia e Sociologia, para dialogarmos sobre a forma de percepção e apreensão das ações humanas a partir de sua inscrição cultural.

A consolidada produção romanesca da escritora inglesa que, diga-se de passagem, também redigiu crítica literária, coloca-nos frente a um arsenal de questões que ainda pertencem às angústias de nosso tempo. *Orlando*, publicado em 1928, antecedido por cinco romances - *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919), *O quarto de Jacob* (1922), *Ms. Dalloway* (1925) e *Ao Farol* (1926) - e sucedido por *As Ondas* (1931), *Os Anos* (1937) e *Entre os Atos* (1941), provoca-nos quanto à forma de configurar esteticamente a experiência humana, na busca inexorável por alcançar a essência do ser.

Para a análise que propomos é importante, antes de tudo, refletirmos quanto à constituição do romance moderno, haja vista que Virginia Woolf (1882-1941) configura-se uma destacável romancista do século XX, conhecida, sobretudo, pelas estratégias narrativas empregadas em suas obras, como o *fluxo de consciência* e o *monólogo interior*.

O romance moderno

O ainda jovem Lukács, ao redigir a obra *A teoria do romance* entre 1914 e 1915 e publicá-la em 1916, em plena Guerra Mundial, agracia-nos com aspectos que ampliam os horizontes para pensarmos o gênero romanesco, numa perspectiva histórico-filosófica dos gêneros literários. Embora o seu ensaio tenha sofrido críticas, inclusive pelo próprio autor, há contribuições indispensáveis que devem ser des-

tacadas quando se trata da constituição do romance moderno. Uma delas é a delimitação de *Dom Quixote* (1605), de Miguel Cervantes como marco histórico nesse processo, que, para o teórico, possui justificativa metafísica:

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial [*Dom Quixote*] situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente (LUKÁCS, 2000, p.106).

Esse romance abre um enfrentamento da tradição, no qual o novo é ressignificado. Por meio da metalinguagem em sua construção, *Dom Quixote* edifica-se como paródia dos romances de cavalaria da Idade Média. Nesse movimento, consideramos os princípios de relatividade, perspectiva e fragmentação como contribuições de Lukács, na busca de instituir uma genealogia romanesca. A mentira assume outro *status* que não o de inverdade, mas de invenção, criação, tal qual o mundo próprio de Dom Quixote quando tomado por suas leituras dos romances de cavalaria. Ou seja, tudo é verdade, tudo é mentira, varia conforme a perspectiva (relatividade). Essa perspectiva refere-se à forma como a experiência será colocada, de modo que, no romance moderno, tem-se o protagonismo pelo estatuto de narrar, o protagonista não tem mais a intenção de representar o todo (consciência da incongruência entre alma e mundo - o protagonista Dom Quixote parece não entender a complexidade do mundo e ainda busca ser o herói, o cavaleiro andante que representa a coletividade). Daí a ideia de fragmentação, ao narrar uma dada experiência singular, individual e não mais a exigência ou a missão de representar uma coletividade. Assim, é a partir da perspectivação que se tem a individualização da experiência humana. Nesse sentido, esses princípios lukacsianos relacionam-se e expandem os horizontes de concepções quanto ao romance moderno.

Todavia, a constituição do romance, pautada no procedimento de análise do desenvolvimento dos gêneros literários e guiada por uma orientação metafísica, como o faz Lukács, parece ser contestada por

Bakhtin (2010), em sua obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Esse autor evidencia a configuração do gênero romanesco por meio do contato direto com a realidade, ora emanando da paródia popular ora da cultura cômica da Antiguidade e da Idade Média. Assim, percebemos que Bakhtin reconhece na linguagem a substância que integra o romance, nos discursos que são enunciados nesse universo de linguagens. É como se dissesse: a verdade do romance está na palavra/linguagem.

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais [...] toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo (BAKHTIN, 2010, p.74).

Assim, a diversidade característica do romance está atrelada à própria complexidade da palavra, pois a própria condição cultural desta é dialógica. A linguagem/palavra possui força semântica e cultural que a torna coletiva. Para Bakhtin (2010), não é só o narrador que enuncia, mas a voz de todas as personagens, aliás, o mundo destas se institui quando elas têm a palavra. Em outros termos, o romance não é a poética de um único eu, visto que nenhuma personagem pode ser se não for em relação a outra. Desse modo, o papel do escritor seria o de singularizar/individualizar o uso da língua: “O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feita de diferentes linguagens de suas obras, não destrói as perspectivas sócio-ideológicas (...) que se desenvolve além das linguagens do plurilingüismo, ele as introduz em sua obra” (BAKHTIN, 2010, p.105). E o faz de forma que os discursos - que já carregam intenções sociais de outrem - sirvam as suas novas intenções. Destarte, podemos dizer que há várias vozes postas, mas elas se articulam a favor de um projeto maior, de uma unidade superior.

Distintamente da História, que se ocupa em narrar a vida social (geral), o romance se preocupa com a vida particular, com a insignificância da vida privada. Narra-se a experiência individual, mas onde

estaria a essência ou “sentido da vida” e como dar-lhe forma? Para Dostoiévsky, em *Notas do Subsolo* (1864), notamos que se encontraria na racionalidade da experiência do ser que se expressa na sua insignificância – monólogo. Já Thomas Mann, em *Morte em Veneza* (1912), situaria tal essência na esfera das sensações e devaneios – monólogo interior. Para James Joyce, em *Um retrato do artista quando jovem* (1916), percebemos que se configuraria na inquietação mais profunda da mente humana – fluxo de consciência- e suas contradições com as instituições sociais. Como se construiria essa essência na obra *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, é a inquietação que motiva esse estudo.

Julio Cortázar, em sua obra *Valise de cronópio*, faz uma reflexão acerca das fases do romance moderno. Ele estabelece duas etapas consecutivas em seu desenvolvimento, embora reconheça o trajeto que o romance percorre até chegar ao início da primeira fase: “o romance renasce de seus esboços clássicos, passeia incerto pelo Renascimento [...], e depois de emendar-se com Cervantes e os autores do século XVII, inicia no XVIII [...]” (CORTÁZAR, 2006, p.65), com a primeira de suas etapas modernas, intitulada pelo autor como gnosiológica. A preocupação do romance passa a ser o comportamento psicológico do ser humano e a narração exatamente disso.

O romance moderno percorre os séculos XVIII e XIX sem mudanças consideráveis em sua linguagem e forma de apreensão, de modo que aquilo “que se conta importa mais do que o como se conta” (CORTÁZAR, 2006, p.69). A linguagem desses romances é reflexiva, com o emprego de técnicas racionais para a expressão dos sentimentos, que se configura como um produto da consciência e lucidez do romancista. Cortázar denomina de estética a linguagem dos romances desse período, caracterizando-a pela racionalidade - consequência da mediação advinda de uma racional visão do mundo -, e pelo desenvolvimento técnico extraordinário da linguagem. *Madame Bovary*, de Flaubert, pode ser considerado um desses romances, tal como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

No século XX, o romance deixa de empregar valores poéticos com a mera finalidade de complementar e ornamentar a prosa e passa a inclinar-se à “[...] realidade imediata, o que está mais aquém de toda descrição e só admite ser apreendido na imagem da raiz poética que a persegue e revela” (CORTÁZAR, 2006, p.71). Nas três primeiras décadas desse século, conforme Cortázar, o irracional fez-se presente, submetendo o romancista às suas ordens, o que o levava a uma nova

metafísica e a uma gnesiologia (expressionismo germânico, surrealismo francês), alguns romancistas preferem a visão à descrição, a magia à ciência, enveredam pelo poético, na contrapartida da linguagem mediadora. Para o autor, os romancistas do período de 1910 a 1930, como Joyce, Proust, Kafka, Virginia Woolf, entre outros, apresentam obras que parecem ainda significativas para a contemporaneidade, “[...] são precisamente os que levam ao extremo, de uma ou outra maneira, esta tendência a conceder o primeiro plano a uma atmosfera ou a uma intenção manifestamente irracional” (p.73). Nesse sentido, o teórico destaca a contribuição da obra de Virginia Woolf: “[...] ter mostrado a ‘pouca realidade’ da realidade entendida prosaicamente, e a presença avassaladora da realidade informe e inominável, a superfície igual, mas nunca repetida do mar humano” (p.74).

A partir de 1930, o romance que se solidifica está preocupado com a ação do homem, propondo-se a integrar e corporeificar o que Cortázar chamou de as *formas de ação*, no sentido contrário a que denominou *ação das formas*, desenvolvida pelos romancistas das primeiras décadas do século XX, cujo êxito maior repousava na forma. A intenção desses romancistas de 30 está na busca “[...] de estabelecer contato direto com a problemática do homem atual num plano de fatos, de participação e vida imediata. Tende a afastar toda busca de essências que não se vinculam ao comportamento, à condição, ao destino do homem [...]” (CORTÁZAR, 2006, p.76). Em outra via estariam os romances produzidos após 1930, intitulados por Cortázar de romances existenciais. Em síntese, o autor afirma que o romance clássico cumpriu o papel de narrar o mundo do homem, enquanto o romance do século XIX questionou o *como* do mundo do homem, e a corrente mais atual busca a resposta para o *porquê* e o *para quê* do mundo do homem.

Apesar do romance das três primeiras décadas de trinta apresentar uma nova percepção quanto à linguagem, ultrapassar a mera descrição, dando vazio à subjetividade humana por vias do irracional, a sua envergadura ainda repousa em uma preocupação gnesiológica: *como* é o mundo do homem. Virginia Woolf presta-nos exímia contribuição nesse sentido, buscando entender esse universo em sua dinâmica e complexidade.

As vozes que ressoam no romance

Para Tacca (1983), o romance é um mundo repleto de vozes que não são reais. Ele complementa: “Contudo, qualquer pergunta que procure caução para os entes do romance conduz exclusivamente à única realidade de uma linguagem, de uma voz: à do narrador” (p.62). Essa voz constitui-se o eixo do romance, e é a partir dele que conhecemos esse mundo *in sólito* aludido por Tacca. A voz do narrador define uma posição ideológica frente ao mundo, daí a importância de acionarmos, na análise literária do romance, essa perspectivação.

Orlando, sexto romance de Virginia Woolf, apresenta um subtítulo, “uma biografia”, e uma dedicatória a V. Sackville-West – escritora com quem teve um envolvimento amoroso. A história é contada por um narrador que busca acompanhar as ações, sentimentos, pensamentos e expressões de Orlando, inicialmente, um jovem fidalgo de 16 anos, que passa por uma transformação fantástica tornando-se uma bela mulher aos 30 anos de idade. Esse narrador procura construir a biografia de Orlando, dando-nos a impressão de relatar as ações em tempo real - tempo do enunciado e tempo da enunciação se encontram -, no curso da existência do protagonista que perpassa o período de quatro séculos (do XVI ao XX).

A história de vida de Orlando é contada por um narrador em terceira pessoa, ou seja, o narrador do Cosmos, do mito e da História, que carrega, poderíamos dizer, uma “verdade inquestionável”. Conforme Tacca (1983), o relato na terceira pessoa é uma perspectiva em que o narrador se situa fora dos acontecimentos narrados, referindo-se aos fatos sem aludir a si mesmo. É o narrador das lendas, contos de fadas, das narrativas da tradição oral.

O relato em terceira pessoa remete à ancestralidade, marca essa impressão em *Orlando*: “[...]. Seus antepassados tinham sido sempre nobres. Vieram das brumas do norte, com diademas na cabeça. [...]” (WOOLF, 2011, p.13). Atentemo-nos ao detalhe das joias que traziam como distintivo real de sua estirpe. Além disso, a casa sofisticada e ampla – com os 365 quartos - em que vive a personagem, bem como todo o patrimônio e sua própria linhagem são contemplados orgulhosamente por Orlando. Por outro lado, há a voz dos ciganos, que não consegue render glórias a essa descendência, visto que estes olham o mundo na perspectiva de uma comunidade tradicional, em que o valor humano não se agrega ao acúmulo do capital. Assim, eles não veem diferença quanto a sua descendência e a de Orlando.

Walter Benjamin (1994), ao tecer considerações em relação ao narrador na obra de Nikolai Leskov, é contundente ao afirmar que o narrador não está mais presente entre nós, está distante e segue distanciando-se cada vez mais. A causa de tal fenômeno decorreria das ações da experiência que se encontram em baixa. Para ele, “[...] o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (p.200). O surgimento do romance na era moderna culminaria com o primeiro indício evolutivo que finda a narrativa. Enquanto o romance está vinculado ao livro (advento da imprensa), a narrativa provém da tradição oral, extrai-se da experiência o que é narrado. Na outra via, está o romancista, que se segrega:

[...] A origem do romance é o indivíduo isolado, que não precisa mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, **o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive** (BENJAMIN, 1994, p.201, grifos nossos).

O narrador de *Orlando* recorre à terceira pessoa para narrar essa “perplexidade” que envolve o protagonista nos tempos e espaços em que vive, ou seja, elege o narrador que é o portador de uma “verdade absoluta” para construir não apenas a história de uma vida toda (biografia), a de Orlando, como também, metaforicamente, a história da Inglaterra. Ao que parece, a escolha dessa forma de narrar, mesmo em um período em que a arte narrativa esteja em extinção, como afirmou Benjamin, deve-se à intenção de conferir veracidade ao narrado, legitimando-o. Estamos diante de uma espécie de narrador biógrafo, que não se furta de expressar as próprias opiniões e sensações, inclusive, em relação ao próprio processo artístico do biógrafo, logo no segundo parágrafo do primeiro capítulo, já assim o percebemos ao descrever Orlando:

Seria impossível encontrar rosto mais cândido e sombrio. Feliz a mãe que o gera, mais feliz ainda o biógrafo que registra a vida de alguém assim!

Ela não precisa nunca se atormentar nem ele pedir a ajuda de um romancista ou poeta. De proeza em proeza, de glória em glória, de ofício em ofício ele deve prosseguir, seguido de seu escriba, até atingirem uma posição que seja o ápice dos seus desejos. Orlando, à primeira vista, parecia talhado para esta carreira. [...] **Ao olharmos diretamente para seus olhos e para sua testa, temos que admitir mil coisas desagradáveis que o objetivo de todo bom biógrafo é ignorar.** Visões perturbavam-no, como aquela de sua mãe, linda senhora vestida de verde, caminhando para dar comida aos pavões, [...] todas essas visões, os sons do jardim, o martelo batendo, a madeira sendo cortada, **começaram aquele tumulto e aquela confusão de paixões e emoções que todo bom biógrafo detesta.** Mas para continuar — Orlando puxou lentamente a cabeça, sentou à mesa e, com um ar semiconsciente de estar fazendo o que fazia àquela hora todos os dias de sua vida, pegou um caderno *intitulado Aethelbert: uma tragédia em cinco atos* e mergulhou no tinteiro uma velha pena de ganso manchada (WOOLF, 2011, p.14-15, grifos nossos).

O narrador não se contém e revela o “peso” que é para um biógrafo narrar as imagens que vêm à mente do protagonista, sobretudo, por este se tratar de um escritor, cujo processo de produção literária se dá a partir de impressões sensoriais. Nesse sentido, a metalinguagem do romance e da biografia é evidenciada, ao passo que personagem e narrador estão notadamente preocupados com o fazer literário e as sensações nesse processo imbricadas. Inclusive, essa é uma característica distintiva da literatura que se produz no século XX, ou seja, enquanto nesse período as personagens são escritoras, romancistas e poetisas, no século XIX, elas se debruçavam na leitura de textos literários, tal qual Emma Bovary em *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, ou, ainda, configuravam-se cientistas, antenados que estavam com as perspectivas que valorizavam as ciências naturais e o conhecimento dito “científico” da época, um grande exemplo é *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis.

Toda a subjetividade é resvalada no ato de escrever que persegue o protagonista a narrativa inteira, a sua angústia pela escrita é similar a um impulso de vida que, muitas vezes, apresenta-se ligado à solidão.

É essa condição que leva Orlando a travar diálogo consigo mesmo, a pensar, devanear e, por vezes, apartar-se do mundo. O narrador biógrafo, em tédio, não demonstra tolerância quanto a isso. De todo modo, não escapa às percepções de Orlando as imagens poéticas que aparecem, muitas vezes, de forma perturbadora e irracional (“semi-consciente”), em consequência, o narrador aproxima-se desse universo do protagonista e busca traduzi-lo em sua voz – discurso indireto –, como também, na própria voz da personagem, por meio do discurso direto. Ouvimos, assim, Orlando após as duas grandes decepções de sua vida - o abandono de Sasha, a mulher amada, e a humilhação frente ao poeta que admirara e acolhera em seu lar:

‘Por Júpiter, outra metáfora!’, exclamaria ao dizer isso (o que demonstra a maneira desordenada e circular como sua mente trabalha, e explica por que o carvalho floresceu e murchou tantas vezes antes que ele chegasse a uma conclusão sobre o Amor). ‘E qual a razão disso?’, perguntava-se. ‘Por que não dizer simplesmente em tantas palavras?’ e então tentava pensar durante meia hora — ou seriam dois anos e meio? — como dizer simplesmente em tantas palavras o que é o amor. ‘Uma imagem como esta é evidentemente falsa’, argumentava, ‘pois nenhuma libélula, exceto sob circunstâncias muito excepcionais, poderia viver no fundo do mar. E se a literatura não é a Noiva e Companheira da Verdade, então o que é? Tudo é confuso’, gritava, ‘por que dizer Companheira se já se disse Noiva? Por que não dizer simplesmente o que se quer e pronto?’ (WOOLF, 2011, p.74).

A complexidade dos conflitos de Orlando ao falar consigo mesmo - fenômeno que o narrador denominaria solilóquio - destaca-se frente à angústia exposta para dar sentido e nome às palavras de seus pensamentos. Assim, vamos percebendo o protagonista se fazendo a partir do discurso, sendo o próprio veículo do discurso. E aqui cabem as palavras de Bakhtin (2010, p.137): “Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras”, ainda que essas palavras se confundam com as do autor ou que não dê ao protagonista um discurso direto, mas que por meio das descrições de suas ações esteja ressonante junto ao discurso do autor.

O discurso direto e monológico da personagem, assim como o discurso direto e o indireto do narrador – que, muitas vezes, dirige-se ao próprio leitor emitindo comentários - e os diálogos que se desenrolam demonstram o movimento plurilinguístico e plurissignificativo, esteticamente complexo, que estabelece a narrativa. A voz de Orlando contrapõe a voz do narrador, o texto deixa de ser histórico e assume uma subjetividade, marcada pelo *monólogo interior*.

Nesse contexto, torna-se relevante refletirmos atentamente como se dá essa relação entre narrador e personagem. Conforme Tacca (1983, p.68), essa relação deve ser considerada a partir da perspectiva do *conhecimento e informação*, podendo ocorrer de três modos: *omnisciente, equisciente e deficiente*. O primeiro consiste na detenção de maior conhecimento do narrador do que o possui as suas personagens. No segundo tipo, o narrador deteria conhecimento equivalente às personagens. E, por fim, a terceira forma pressupõe menor informação do narrador do que detêm as suas personagens.

O narrador de *Orlando* situa-se fora do enredo e domina todo um saber sobre as personagens, embora lhe interesse relatar o que diz respeito tão e exclusivamente ao protagonista, no sentido de constituir a sua biografia. Trata-se do narrador *omnisciente*, técnica muito utilizada nos idos novecentistas. Ele se reveste de amplos poderes, como acrescenta Tacca (1983, p.70): “Os plenos poderes do narrador omnisciente permitiam-lhe um livre trânsito entre o visível e o invisível. Todos os dados lhe eram lícitos, independentemente da sua procedência: informação, confidência, descoberta, suposição”. É, pois, por essa via que o narrador biógrafo busca captar os pensamentos, sentimentos e ações de Orlando, mas, como vimos, critica o comportamento reflexivo deste. Além disso, a voz do narrador coloca em cheque as formas de sentir a vida do protagonista:

E aqui podemos aproveitar uma pausa neste solilóquio e refletir como era estranho ver Orlando estendido no chão, apoiado no cotovelo num dia de junho e ponderar que este belo rapaz com todas as suas faculdades e com o corpo saudável, conforme testemunham as faces e os membros — um homem que nunca pensou duas vezes para encabeçar um ataque ou enfrentar um duelo —, pudesse ser tão sujeito à letargia do pensamento e se tornasse tão suscetível que, em se tratando de poesia, ou de sua competência nela, ficasse tão tímido quanto uma menininha atrás

da porta da cabana de sua mãe. Em nossa opinião, a ridicularização de sua tragédia, feita por Greene, feriu-o tanto quanto a princesa ridicularizando o seu amor (WOOLF, 2011, p.74-75, grifos nossos).

O narrador enuncia um discurso que não é apenas seu, representa a voz de uma cultura que se constrói, na narrativa, desde o século XVI. Os traços de seu tom notadamente machista e preconceituoso estão impregnados na obra e contrastam com a voz e as ações do protagonista. Lembremos do teor ideológico dessas ações, como orienta Bakhtin (2010, p.137), a ação da personagem do romance “é sempre sublinhada pela sua ideologia”. O protagonista comporta-se com naturalidade frente a sua mudança de sexo: “Orlando olhou-se de alto a baixo num grande espelho sem mostrar nenhum sinal de perturbação e dirigiu-se, provavelmente, para o banho” (WOOLF, 2011, p.99). Tal transformação não modifica outros aspectos de sua vida, como a memória e a feição, assim, a personagem segue, gradativamente se adaptando a seu novo corpo. Tem-se aí o tema da androgenia explicitamente abordado: “[...]. Sua forma combinava ao mesmo tempo a força de um homem e a graça de uma mulher” (p.99). As características andrógenas de Orlando descritas, desde o princípio da narrativa, levam-nos a pensar na configuração do feminino e do masculino, ou seja, o que é ser homem e o que é ser mulher? Há um comportamento pré-determinado para cada sexo?

Questões como essas suscitadas pelo romance *Orlando* antecipam um debate que será trazido à luz de forma mais frutífera apenas em meados do século XX, sobretudo, no campo da Sociologia e Antropologia. Marcel Mauss, em 1950 publica *Les techniques du corps in Sociologia et Antropologie*, texto em que estabelece a noção de técnica corporal, prestando-nos contribuição significativa para pensar a corporeidade. Para ele, as técnicas do corpo seriam “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (2003, p.401). Dessa perspectiva, depreende-se a natureza social do *habitus*, de modo que cada sociedade possui seus próprios hábitos e formas próprias de *educar* os corpos. O autor acrescenta que as técnicas corporais variam e dividem-se por sexos e por idades, cita como respectivos exemplos a maneira diferenciada com que as mulheres lançam uma pedra, normalmente no plano vertical, enquanto os homens a lançam no plano horizontal e,

geralmente, o lançamento da mulher é mais frouxo, e a forma de se agachar da criança que é distinta da do adulto. Em síntese, a técnica seria o ato *tradicional e eficaz*, que só é possível se houver a tradição.

Vemos, pois, Orlando adaptar-se a sua nova condição corporal, com algumas preocupações em relação às técnicas corporais que integram o universo feminino da sociedade de seu tempo, uma vez que se imaginava em algumas situações como a de pular de um navio vestida de saias:

‘Senhor’, pensou quando se recuperou de seu sobressalto, espreguiçando-se sob o toldo, ‘esta é com certeza uma agradável e preguiçosa maneira de viver. Mas’, pensou, dando um pontapé, ‘estas saias em volta dos calcanhares são uma praga. Contudo, o tecido (brocado florido) é o mais lindo do mundo. Nunca eu tinha visto a minha pele (aqui ela pousou a mão no joelho) parecer tão favorecida como agora. Eu poderia, no entanto, pular do navio e nadar com roupas como estas? Não. Portanto, teria que confiar na proteção de um marinheiro. Tenho alguma objeção a isso? Tenho?’, assim imaginava, encontrando o primeiro nó na meada de seu raciocínio (WOOLF, 2011, p.110).

O tom humorístico inunda o romance e a personagem demonstra mais preocupações em relação a como fazer o uso do seu corpo em situações sociais do que, necessariamente, com a sua identidade. Além da voz de Orlando, há, nesse jogo narrativo, outras vozes que não entendem com tamanha naturalidade a transformação ocorrida, como a das pessoas que tentam provar que a alteração de sexo é contrária à natureza, e a voz do próprio narrador, enfiada de hostilidade: “Mas deixemos que outras penas tratem de sexo e sexualidade; abandonemos tão odiosos assuntos o mais depressa possível” [...] (WOOLF, 2011, p.100).

O narrador não aceita o fenômeno com a mesma receptividade que Orlando e expressa repúdio pelo assunto. A sua perspectiva se inclina para a compreensão do homem pelo viés biologicista, no qual este seria produto de seu corpo: “Felizmente, a diferença entre os sexos é de grande profundidade [...] Foi a transformação do próprio Orlando que determinou sua escolha pelas roupas de mulher e pelo sexo feminino” (p.133-134). Compreensão que é fortemente criticada

por David Le Breton (2007). Para ele, na contramão da sociobiologia que busca entender o homem como produto do corpo, estabelecendo este como natureza, os estudos de “orientação sociológica demonstram que as ações do corpo ao longo da existência do homem, ao contrário de serem artefatos da organização biológica e instintiva, obedecem muito mais à simbólica social e cultural” (p.64), e acrescenta: “o corpo é objeto de uma construção social e cultural” (p.65). Desse modo, as questões de sexualidade e de sexo estão muito mais relacionadas à matéria simbólica, de forma que cada sociedade em dado momento histórico possui uma forma particular de vivenciar a corporeidade.

Há outras vozes que enveredam pelo viés sociológico, como a dos filósofos mencionados pelo narrador: “[...] as roupas têm - dizem eles - funções mais importantes do que simplesmente nos aquecer. Elas mudam nossa visão do mundo e a visão do mundo sobre nós. [...] Assim, pode-se sustentar o ponto de vista de que são as roupas que nos usam, e não nós que as usamos” (WOOLF, 2011, p.133). O narrador declara não concordar com os filósofos e sábios, insiste numa compreensão de natureza biológica para justificar o comportamento de Orlando. Evidenciamos, nessa tensão, o híbrido romanesco – híbrido linguístico intencional - como procedimento de criação do modelo da linguagem no romance a que se reporta Bakhtin (2010, p. 128):

[...] trata-se não apenas (e não tanto) da mistura das formas e de indícios de duas línguas e dois estilos, mas principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo. É por isso que um híbrido literário intencional é um híbrido semântico, porém não abstratamente *semântico*, lógico (como na retórica) mas de *sentido social concreto* (grifos do autor).

O choque que se institui entre estas duas perspectivas de mundo, a do narrador e a dos filósofos, é a grande questão que norteia o tratamento da cultura no romance, na busca de entender aquela angústia que, segundo Cortázar (2006), acometia os escritores das três primeiras décadas do século XX, isto é: *como* é, gnesiolocamente, o mundo do homem. A narrativa mostra como esse universo se constrói e, nesse processo, é a própria Orlando que assinala o caminho. As suas ações, características, pensamentos e sentimentos, nesse sentido, são

um dissabor para o narrador, à medida que a personagem encarna muito bem o papel social e faz o uso de seu corpo conforme a sua própria vontade, ora veste-se de homem, ora de mulher. Toda a complexidade do mundo da protagonista coloca o próprio narrador em situação conflituosa, em suas próprias palavras:

[...]. Embora os sexos sejam diferentes, eles se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação de um ser para outro. E frequentemente são apenas as roupas que mantêm a aparência masculina ou feminina, enquanto interiormente o sexo é aquele oposto ao que está à vista (WOOLF, 2011, p.134).

A “verdade absoluta”, pautada na cientificidade do século XIX, está aí posta em questionamento. O som que provoca esse enfrentamento de perspectivas range a palavra cultura frente às circunstâncias e os fatores sociais que “educam” os corpos dos atores sociais que partilham de um sistema simbólico numa dada comunidade, no caso, a sociedade inglesa. Fica cada vez mais claro que o homem não é um produto do seu corpo. O próprio biógrafo, como vemos acima, começa a pensar a dita “verdade” da natureza biológica e instintiva do corpo, pois observa que com Orlando as coisas não são tão dedutíveis como supunha, a personagem sempre apresentou atributos como fragilidade, franqueza e sensibilidade, assim, não poderia simplesmente atribuir, a essa altura, tais características à mudança de sexo de Orlando.

A voz da protagonista trava um embate com a voz do narrador, sobrepondo-a. Ambos se aproximam na instância narrativa e a subjetividade toma conta do conjunto artístico, resvalando no monólogo interior. De acordo com Tacca (1983, p.93), este é caracterizado por dois aspectos, a saber: o primeiro diz respeito a uma descida na consciência, reproduzindo com fidelidade o devir, no que há de espontâneo, irracional e caótico, já o segundo refere-se a sua materialização no *plano da expressão*, por meio de um discurso de ruptura com a causalidade, simplicidade e clareza. Contemplamos, assim, a protagonista de *Orlando* no capítulo VI, momentos após receber o pedido de casamento de Shelmerdine:

[...] Contudo, não podia negar que tinha suas dúvidas. Estava casada, é certo; mas se o seu ma-

rido estava sempre velejando em torno do cabo Horn, seria isso um casamento? Se alguém gostasse dele, seria casamento? Se alguém gostasse de outras pessoas, seria casamento? E, finalmente, se alguém ainda desejasse, mais do que qualquer coisa no mundo, escrever poesia, seria casamento? Ela tinha suas dúvidas.

Mas queria pôr isso à prova. Olhou para o anel. Olhou para o tinteiro. Ousaria? Não, não ousaria. Mas devia. Não, não podia. Que faria então? Desmaiar, se possível. Mas nunca em sua vida se sentira tão bem (WOOLF, 2011, p.185).

As questões são expressas pelo narrador que funde a voz de Orlando a sua, dessa vez, não como na maioria das outras vezes - com demarcação das aspas-, mas com um encadeamento de perguntas que se fazem frente ao estado de alma da personagem tomada pela emoção. E aqui é apropriado um esclarecimento realizado por Tacca (1983, p.64), ao tratar do narrador: “A sua função é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação”. As questões supracitadas, portanto, não podem pertencer ao narrador. Há uma fusão de linguagens – discurso indireto livre, em que veem à tona as inquietações mais profundas de Orlando, tem-se a aproximação máxima entre narrador e protagonista e o discurso assume uma subjetividade peculiar, como se as barreiras entre esses polos fossem quebradas, indicando que, ao fim de contas, a voz de Orlando prevalecesse nesse universo híbrido. O que temos, portanto, na unidade do conjunto narrativo, é um eco forte e ressoante que reverbera a voz da cultura.

O enredo de *Orlando* “encerra-se” no ano de publicação da obra, 1928. Tal fato nos conduz a pensar que as questões nele imbricadas como a sexualidade, corporeidade, identidade de gênero, cultura, dentre outras, em consonância com as transformações dos momentos históricos contemplados, estão “em aberto”, e ainda requerem ser tratadas e enfrentadas, com vistas a libertação do ser, cuja expressão máxima conclama pela/a subjetividade.

Algumas considerações

Virginia Woolf nos agraciou, ao elaborar *Orlando*, com uma das maiores personagens do século XX. As angústias que animavam os

escritores de seu tempo a entender como funciona o mundo do homem encontraram na escritora inglesa um terreno fértil. O romance, em muito, antecipa um debate que será aprofundado em meados do século passado acerca da natureza cultural humana. As perspectivas sociobiológicas que se colocavam no século XIX haviam reduzido o ser humano a uma espécie movida pelos aspectos biológicos e instintivos, em consonância com a matriz de conhecimento que se produzia no período – evolucionista, determinista e positivista. Só no século posterior foi possível transcender essa leitura do ser humano, reconhecendo neste a natureza social e cultural que o constrói. Tal desvelamento abriria novos caminhos para compreendermos o homem e o seu corpo, seus modos de agir, pensar e sentir a vida.

Em *Orlando*, é nítido o choque entre as vozes que representam os dois campos ideológicos. De um lado, temos Orlando percebendo a vida de forma reflexiva – subjetividade - e o seu corpo transformado com naturalidade, por outro, ouvimos o narrador descontente e intolerante com tal comportamento e entediado por ter que acompanhá-lo para consumir sua função de biógrafo. A hibridização do romance garantirá que essas ideologias sejam confrontadas entre si, bem como, com às ações do protagonista, pois estas possuem vetor ideológico. Nessa tensão, a voz de Orlando sobrepõe-se a do narrador, demonstrando que a complexidade do ser não pode ser ignorada ou limitada à definição de seu sexo. A essência humana estaria, portanto, para além das insígnias biológicas, situada, pois, nos ecos da cultura.

Há diversas vozes que integram o universo romanesco, como as dos ciganos, as dos empregados de Orlando, a do poeta Greene, dentre outras, no entanto, optamos por analisar, mais detidamente, duas das vozes que consideramos indispensáveis no romance: a do narrador biográfico e a do protagonista, pois, tomamos o estatuto de narrar como ponto de partida e a relação que se estabelece entre narrador e personagem como ponto fundamental ao processo analítico - como orienta Tacca. Contudo, o que podemos observar é que o movimento esteticamente complexo que possui a narrativa – diálogo, terceira pessoa e monólogo interior – dão forma elaborada ao tema da cultura, traduzindo uma das maiores descobertas do século XX: a natureza cultural do homem, ao mesmo tempo em que abre alas para o tratamento de forma mais ampla e aprofundada de questões essenciais do ser e de seu mundo.

Referências

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: _____. **A Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do Subsolo**. Tradução de Maria Aparecida Botello Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2017.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 2003.

JOYCE, J. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2012.

LE BRETON, D. **A Sociologia do Corpo**. 2ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2007.

LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MANN, T. **Morte em Veneza**. Tradução de Hebert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TACCA, O. O narrador. In: _____. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

WOOLF, V. **Orlando**. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ASPECTOS ESTÉTICOS DO ROMANCE: UMA LEITURA DE RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM DE JAMES JOYCE¹

Thainá Aparecida Ramos de Oliveira²

“Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho.
Ele estava desligado de tudo, feliz,
rente ao coração selvagem da vida”
(James Joyce).

Iniciamos este artigo com epígrafe retirada da narrativa *Retrato do artista quando jovem*³ (1916), e não é por coincidência que escolhemos a mesma frase utilizada por Clarice Lispector para abrir a sua obra *Perto do coração selvagem*⁴(1943). Ambas as produções configuram uma estética da solidão imanente ao gênero romanesco; por meio do fluxo de consciência e do monólogo interior⁵ vivificam um espaço que mergulha na mente da personagem. Quanto à narrativa de Joyce, essa citação enuncia, metaforicamente, a solidão enquanto configuradora da liberdade, das amarras sociais, familiares e religiosas; sumariamente simboliza a autoridade em poder fazer as suas escolhas.

A partir dessas ponderações preliminares e ilustrativas, consideramos que ao ler James Joyce somos conduzidos para a discussão sobre o próprio o romance, em especial na narrativa *Retrato do artista quando jovem*, publicada em 1916. Sob esses alicerces, vamos tentar, ao longo deste trabalho, entender como isso é possível e, sobretudo, compreender como o escritor realiza um refinamento dos recursos estéticos, através de aproximações linguísticas da mente do personagem.

¹Artigo desenvolvido para a disciplina *História e Teoria da Narrativa* ministrada pela Prof^a. Dr^a. Walnice Aparecida Matos Vilalva.

²Doutoranda no PPGEL/Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela UNEMAT/Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra-MT. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso FAPEMAT/CAPES. E-mail: thainaaroliveira@gmail.com.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (FAPEMAT/CAPES)”

³Trabalharemos com a tradução de José Geraldo Vieira.

⁴Clarice Lispector utiliza a seguinte tradução “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”.

⁵A técnica do monólogo interior foi utilizada, primeiramente, por Edouard Dujardin, em 1887, no livro *Les Lauriers sont coupés*. No entanto, é nos escritos de James Joyce que essa categoria de fluxo de consciência ganha aperfeiçoamento, sobretudo na obra *Ulisses*.

James Joyce e a formação do gênero romanesco

Theodor Adorno, em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, discorre sobre a situação atual do gênero, partindo de um paradoxo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2012, p.55). Imerso a esse dualismo, que seria crise do gênero na modernidade, encontra-se a figura do narrador, mais especificamente, o questionamento de qual o papel ele deveria desempenhar diante a nova configuração romanesca, considerando as transformações sociais ocorridas em diversos setores. Essa indagação pode ser desvendada pelo contato íntimo com a narrativa percebendo-a como um espaço flexível e experimental. Vale a pena salientar que essa questão dialoga com Walter Benjamin (1994) quando este discute acerca da perda do narrador tradicional, aquele das narrativas orais (conto de fadas, do mito, lendas entre outros), pois a ele era conferida uma autoridade que não se comporta na nova configuração do mundo e nem atende as necessidades do homem moderno.

Historicamente, o gênero romanesco, em um primeiro momento, foi acometido por uma preocupação com o realismo (imitação artesanal), porém, com as proposituras intensificadas a partir do século passado, a sugestão do real passou a ser um fator questionável.

O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a **rebelião** do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva. Seria mesquinho rejeitar sua tentativa como uma excêntrica arbitrariedade individualista. O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite (ADORNÓ, 2012, p. 56, grifo nosso).

Ao fazer uma incursão pelo gênero romance, contemplando suas transformações a partir do século XX, Adorno reconhece o papel do narrador como uma categoria formal no interior da narrativa, uma vez que, aquele que narra também age no sentido de organizar o

texto e estabelecer uma nova concepção de “realidade”⁶ romanesca. Diante disso, as novas técnicas de reprodução da arte, bem como as transformações econômicas e sociais, atualizaram a forma de mostrar a objetividade. Neste caso, a palavra rebelião, grifada na citação acima, revela a ruptura do romance contra a rigidez do realismo, na tentativa de se reconfigurar. É nesse ponto que Adorno insere a obra de James Joyce como uma revolução na linguagem, uma rebelião contra o realismo que era imanente ao gênero e um novo posicionamento do narrador contemporâneo frente ao impasse de uma narrativa que clama por uma narração, mas que esta seja feita de maneira mais subjetiva. O escritor irlandês, ao inserir a memória e uma linguagem diluída em várias formas, como um modo de resistir contra um realismo arcaico, torna-se um representante da narrativa do século XX que possibilita pensar uma atualização na arquitetura romanesca.

Essa nova propositura do romance aciona o abandono da concepção obsoleta e objetiva da literatura como um retrato fiel da realidade. Para entender o porquê dessas incursões é importante considerarmos o fluxo de consciência e sua discussão entorno da objetividade e da subjetividade nos textos literários. As formas representativas do realismo burguês do século XIX (uma estrutura enfraquecida) não conseguem mais mergulhar na complexidade subjetiva do homem moderno. Os traumas, as reflexões, memórias e outros aspectos de natureza abstrata, clamam por uma estética própria, não filiada a uma unidade narrativa. Portanto, cai por terra uma concepção de realismo formal e ganha espaço uma narrativa que demonstra as instabilidades do mundo. Nas entrelinhas dessa reflexão, o personagem é, portanto, o ser ficcional porta-voz da subjetividade e inquietações do homem, assumindo uma postura dinâmica frente à literatura.

Percorrer a formação desse gênero pressupõe compreender as alterações sofridas pelo homem. Em linhas gerais, o romance não quer mais protagonizar o ser com capacidades superiores; mas, sim, trazer para o terreno discursivo o sujeito comum, com os seus dramas, infortúnios, falhas; enfim, a sua busca por um espaço no mundo. Veja que essa nova propositura se contrapõe com a idealização do personagem instaurado na epopéia, conflito esse impresso em *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Como aponta inúmeros teóricos, dentre eles

⁶O termo é colocado entre aspas, por diferir da realidade ordenada pelo realismo formal que atuava como uma estrutura enfraquecida que não conseguia demonstrar a instabilidade do homem e do mundo.

George Lukács (2009), esta narrativa configura o primeiro grande romance moderno, que instaura, de forma metalinguística, uma atitude combativa perante a tradição, que sai da lógica de uma racionalidade e arquiteta a angústia diante o gênero da modernidade. O narrador nos coloca frente a duas figuras contrastantes, Sancho Pança e Dom Quixote, que elucida a diferença entre o mundo antigo (Dom Quixote) e o mundo moderno (Sancho Pança). Em síntese, trata-se de uma obra que rompe com a tradição, utilizando os próprios elementos da tradição.

É importante retrocedermos para os primórdios da narrativa romanesca e recorrermos aos estudos de George Lukács em *A teoria do romance* (2009) para conjecturar alguns aspectos problematizadores do gênero fundamentado na comparação com a epopéia. O pensamento lukactiano adentra em um terreno muito importante para a teoria literária, pois, ao separar o mundo desses dois gêneros (o da epopéia e o do romance), o autor mostra a impossibilidade de criar um espaço neutro, acionado por uma profunda objetividade; não obstante, a configuração da ação e da experiência está contaminada pelo traço subjetivo. Acrescenta-se a essa questão, a configuração do narrador também como uma concepção ideológica frente ao mundo, isto é, trata-se de uma forma de acionar o texto a partir de um ponto muito específico. O protagonista desse novo gênero não se relaciona mais com os deuses e nem com o mundo heróico, mas se volta para sua interioridade. Propor estudar o romance em contraposição à epopéia e trazer a ideia de perspectiva como um resultado estético são pontos significativos do pensamento de Lukács; porém, sua concepção não atesta as transformações econômicas e tecnológicas que reverberam também no romance. É preciso recorrer a outros autores para compreender esse ponto de cisão instaurado pelo gênero romanesco e as suas constantes transformações.

Nesse espaço, o pensamento de Bakhtin parece ser mais convincente, ao postular a fluidez e dinâmica do romance, um gênero que não se acomoda e nem se enquadra em uma única estrutura. Na esteira dessa discussão, percebe-se que o gênero não é uma categoria estanque, fechada, e sim um elemento moldável que demonstra a “elasticidade estrutural”; isso significa que não se fixa em uma estrutura rígida, mas amplia o seu discurso, por meio da confluência de outras formas (literárias ou não). É dessa característica ambivalente que surge a crise de interpretação frente ao gênero. Para este autor,

embora o narrador seja considerado uma porta de entrada para o acesso ao romance, não é o único que dá a voz ao texto; uma vez que todos os personagens, anunciam-se no discurso e, isso resulta, portanto, um alargamento das fronteiras de configuração estética do romance, em que a subjetividade dos personagens se constitui como uma forma de dar novos rumos à narrativa. É no interior dessa questão que aparecem as técnicas que mergulham na consciência e no imaginário dos seres ficcionais.

No bojo dessas discussões, James Joyce nos dá suporte para problematizar, por dois aspectos fundamentais: pela técnica formal e pela maneira como estrutura a subjetividade dos personagens. Partindo dessas características, o fluxo de consciência é uma forma de realçar a dialética que parte do mundo objetivo e adentra na mente dos seres ficcionais. Os romances de Joyce não se enrijecem a uma única forma estilística, mas, sim, uma variedade para mostrar como a linguagem plasma a consciência. Em seus escritos, os recortes da memória e do pensamento do personagem saltam para fora da objetividade, em que a ordenação formal, a linguagem, o enredo, tempo e espaço, ganham novas estruturas.

Retrato do artista quando jovem: breves incursões pela escrita joyceana

Bakhtin (2011), ao falar sobre as modalidades do gênero romanesco, traduz a existência de “grandezas constantes” e “grandezas variáveis”. Em sua grande maioria, o ser ficcional encontra-se no interior das categorias imutáveis; inseridos em uma espécie de “romance dominante e maciço”, enredado pelo fluxo do destino e da vida dessa personagem pronta, porém, exclui o “caráter do homem, sua mudança e sua formação”. Do lado inverso, encontram-se as narrativas que projetam a imagem do homem e sua flexibilidade, de modo que o “tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida”. Essa tipologia recebe a nomenclatura de romance de formação, ou no alemão de *Bildungsroman*, isto é, aquela obra em que o personagem principal procura construir e refletir sobre a vida (BAKHTIN, 2011, p. 208-209).

São estes verbos “construir” e “refletir”⁷ que permeiam a trajetória de Stephen Dedalus, o protagonista de *Retrato do artista quando jovem*, mediante a uma construção que evolui ao longo do romance. Vale salientar que a palavra “evolução” aqui é utilizada no sentido de designar uma complexidade impressa no decorrer do texto.

Nesta obra o macroespaço é a Irlanda, alternando entre a casa e o colégio, porém a complexidade imanente a estrutura está configurada no alargamento da categoria espacial, que transita do externo para o interno, através do mergulho na mente do personagem, por entre seus pensamentos, divagações, sentimentos e emoções vividas. *Retrato do artista quando jovem* exemplifica uma narrativa em que o enredo e a estrutura não se desvinculam durante o processo formativo do romance, isto é, na medida em que Stephen vai crescendo e ganhando uma consciência mais madura, a linguagem e experimentações linguísticas adquirem novos e desafiadores rumos no texto.

Essa característica da obra joyceana mostra que o romance quer a experiência íntima do sujeito, em contraposição ao discurso da história que almeja a compreensão de uma totalidade. Embora consideramos o gênero como essa busca pela intimidade de um Eu, isso não implica em conceber esse Eu como uma entidade una e fechada, aos modos do que postula Lukács, ao falar da individualidade do ser. Acreditamos que esse Eu é formado por várias vozes que ecoam em seu íntimo, como propõe a teoria de Bakhtin, pressupondo a não existência de um Eu absoluto e, portanto, sintetiza a crise do romance como sendo a crise da procura por uma essência.

Em *Retrato do artista quando jovem* a experiência íntima do sujeito se desvela em cinco capítulos, que vai desde a infância, marcada pela formação religiosa do personagem, na ambiência da escola; passando pelas descobertas, sexualidade, arrependimentos, os confrontos da vida do Stephen entre a religião e arte; até decidir ser livre para fazer novas escolhas e alçar novos voos. Antes de adentrarmos mais especificamente em alguns aspectos da narrativa, é importante entender o sentido do nome Stephen Dedalus, por se tratar de um caminho para acessarmos as simbologias que compõe a obra.

O nome instaura dois espaços dicotômicos: o primeiro diz respeito a religião, em referência a Santo Estevão; e o segundo vem da mitologia grega, em alusão a Dédalo. Sumariamente, o mito de Dé-

⁷Esses verbos remetem para a característica metalinguística da narrativa, uma vez que o romance é um gênero que continuamente repensa a sua forma.

dalo narra a história desse personagem com grandes habilidades inventivas, que possibilitaram sua libertação de um labirinto o qual fora submetido, juntamente com seu filho Ícaro, devido à traição contra o rei de Minos. Ao se ver preso naquele espaço, Dédalo usou da sua criatividade construindo asas para ambos fugirem, porém seu filho não obteve êxito na fuga. Tendo isso em vista, pode-se dizer que as asas metaforizam a liberdade e criatividade, tornando-as sinônimas. Ao adentrar no enredo da narrativa joyceana o nome começa a fazer sentido na *diegese*, na medida em que Stephen Dedalus cresce e se mostra capaz de fazer suas escolhas.

A ambivalência desse nome metaforiza a dualidade da vida do personagem, pois, conforme o romance nos indica, “O seu destino era ser arredio às ordens sociais ou religiosas” (Ibidem, p. 185), portanto a escolha mais adequada à rebeldia em relação às amarras impostas pela sociedade era a arte. Vejamos essa questão concretizada na passagem abaixo:

Aqueles gracejos não eram novos para ele e mesmo agora agradavam a sua soberania orgulhosa e indulgente. Como nunca antes, o seu nome estranho lhe parecia uma profecia. Tão indefinido como ora lhe parecia o ar quente e cinzento, tão fluido e impessoal o seu próprio feitio, que todas as horas eram uma só para ele. Um momento antes o fantasma do antigo reino dos dinamarqueses surgira por entre a vestimenta da cidade coberta de névoa. Agora, ante o nome do artífice fabuloso, lhe parecia ouvir o ruído de sombrias vagas e ver uma forma alada voando por sobre as ondas e vagarosamente escalando o ar. Que significava isso? Seria uma estranha figura do frontispício dum livro medieval de profecias e de símbolos, esse homem voando como um falcão para o sol por sobre o mar? Uma profecia do fim para o qual havia nascido para servir e que andara a procurar por entre os nevoeiros da infância e da puerícia? Um símbolo do artista forjando de novo na sua oficina com matéria dúctil da terra um novo ser alado, impalpável e imperecível? (JOYCE, 2012, p.193).

Essa assertiva traduz o mito de Dédalo que se presentifica na imaginação do personagem e, ao mesmo tempo, descortina a escolha de Stephen pela arte, simbolizando uma mudança de rumo, um voo para fora do seu aprisionamento (família e religião), conforme o *artífice fabuloso* da mitologia.

Além de mostrar a arte como emancipadora, essa narrativa também agrega a carga autobiográfica do romance, ao conferir a Stephen uma espécie de “alterego” do autor, vivificando fatos comuns da vida do personagem e de James Joyce. Nesse aspecto, a coincidência entre a vida desses seres (real e ficcional) indica a tentativa do escritor decifrar seus próprios enigmas, em busca de se autocompreender e compreender o mundo que o cerca; uma busca que também é a busca do romance moderno, isto é, procurar a essência do ser. A propósito, esse Eu apartado do mundo desnuda o protótipo do romance de formação, no sentido de que há um indivíduo que procura desvendar a sua essência. Configura nesse discurso, a arte como uma possibilidade de libertação e, no interior dessas questões, plasma-se certo caráter metalinguístico, pois a narrativa se volta para si, desnudando o próprio fazer literário com suas fases de amadurecimento. Embora o nosso foco não seja discutir a característica autobiográfica do texto, é importante dizer que essa também é uma chave interpretativa para compreensão da obra.

Quanto ao título, *Retrato do artista quando jovem*, podemos desmembrá-lo e chegaremos a uma espécie de antecipação da trajetória, ou destino do personagem Stephen. O termo **retrato** desvela a imagem reproduzida por meio da arte fotográfica, plástica ou de um desenho; além de poder representar uma descrição de modo verbal. Na referida obra, o retrato é de um artista em um recorte temporal que vai da sua fase infantil, até a juventude, portanto fica no sentido do simbólico, em que o artista se efetiva e se constitui em sua escrita. Com o desenho ou descrição desse retrato acompanhamos a entrada e a saída das angústias do artista, isso significa a compreensão desse desenho como uma forma de sair do labirinto. Nesse sentido, o título liga-se intimamente com a arte (retrato e artista), pois, ao pintar seu autorretrato, o artista se constitui enquanto tal.

Com essas informações vamos afunilando nossa análise até chegar na configuração da linguagem, que se dilui nos modos de narrar encontrados na obra. É importante considerar que há, na dimensão ficcional do texto, um contraste entre a estética da infância e da ju-

ventude, isto é, na medida em que o enredo caminha mostrando o amadurecimento do personagem, a linguagem muda sua face. Para elucidar essa questão, selecionamos algumas assertivas que desenham esse contraste.

A primeira passagem selecionada trata-se da cena inicial da narrativa que exhibe a infância de Stephen Dedalus, em que Joyce apresenta uma particularidade no modo de recriar o interno da criança. Vejamos:

Certa vez, — e que linda vez que isso foi! — vinha uma vaquinha pela estrada abaixo, fazendo múul! E essa vaquinha, que vinha pela estrada abaixo fazendo múul, encontrou um amor de menino chamado Pequerrucho Fuça-Fuça...

Essa história contava-lhe o pai, com aquela cara cabeluda, a olhá-lo por entre os óculos.

Ele era o Pequerrucho Fuça-Fuça que tinha encontrado a vaquinha que fazia múul! descendo a estrada onde morava Bety Byrne, a menina que vendia confeitos de limão.

Que beleza a pracinha verde,
Cheia assim de botões de rosas!

Essa era a sua canção. Ele cantava assim essa modinha:

Os botão veilde de lozinhas...

Quando se molha a cama, no começo fica quentinho; depois vai esfriando. Sua mãe punha por cima um oleado. Que cheiro esquisito que o oleado tinha.

O cheirinho de sua mãe era mais gostoso do que o cheiro de seu pai. Ela tocava ao piano o *Cachimbo de Chifre do Marujo* para ele dançar.

Tralalálalá

Tralalátralaladona,

Tralalálalá,

Tralalálalá (JOYCE, 2012, p.9).

O romance é definido pela maneira como se relaciona com a linguagem, e desde as primeiras linhas já pontua o seu discurso de modo a aproximar, o máximo possível, o aspecto linguístico com as fases narradas do personagem. A citação acima é uma passagem longa e que abre um amplo horizonte de discussão sobre a estrutura da obra. O primeiro ponto a ser destacado é que *a priori* estamos imersos na mente de uma criança, através dos registros de suas lembranças, sensações e os sentidos que isso desperta. As onomatopéias e as canções inseridas, não somente nessa, mas em outras passagens também, mostram uma preocupação com a oralidade e a simulação do campo da língua falada. Portanto, nessa primeira parte, a narrativa é “simples”, mimetizando uma criança e suas organizações ingênuas, com o seu caráter lúdico, criativo. Trata-se do momento que introduz o personagem e, logo em seguida, dá espaço às angústias, medos, as interferências religiosas e familiares, os conflitos políticos e artísticos que permeiam a vida de Stephen.

A chave para entender o romance começa pela infância, e esta como a metáfora de um processo. Aliás, é esse período da vida que abrirá um dos caminhos de rupturas dessa narrativa, pois, ao dar voz a uma criança, plasma-se outro mundo que não seja simplesmente o do adulto. Através da opção em seguir essa linearidade, Joyce quis mostrar justamente a “formação”; a propósito, é essa palavra que percorre as entrelinhas da obra. No século XIX não era comum encontrarmos romance que enfatizavam a primeira fase da vida. Para atestar essa afirmação basta observar a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2012) do escritor brasileiro Machado de Assis e veremos que a narrativa começa pelo fim da trajetória do personagem, isto é: sua morte. Deste modo, no referido período a fragmentação imanente ao gênero romanesco se dava a partir da forma; como é possível constatar no texto machadiano, constituído por meio da inversão das fases da vida narrada e da arquitetura dos capítulos. Nela temos um narrador em primeira pessoa que demonstra a racionalização do estatuto da individualidade instaurado no romance, o que, de certo modo, difere do narrador de Joyce.

Com efeito, apesar de já ser característica das narrativas em terceira pessoa instituírem o mundo advindo da oralidade, encontra-se, no fragmento destacado, a projeção de uma infância estruturada a partir da ordenação do conto popular, estabelecendo, deste modo, uma relação mais íntima com a tradição oral. O texto se abre com

a indeterminação história “Certa vez”, em diálogo com a expressão “Era uma vez” das narrativas populares, plasmando o seu discurso com uma linguagem simples, repleta de lembranças do tempo do colégio, das reuniões familiares e da inserção do personagem na vida religiosa. Em síntese: trata-se de uma estética que capta as percepções sensoriais que surgirão ao longo do texto.

Abrir a narrativa com a estrutura do conto popular possibilita, logo nas primeiras páginas, a sistematização da característica parodizante do gênero romanesco. Como vimos na primeira parte desse artigo, o romance experimenta e vê uma forma de mexer com a tradição. Ao inserir outros gêneros, ou melhor, incorporá-los em suas estruturas, o romance se coloca contrastivamente em relação a outras vozes, materializando o conceito de paródia proposto por Bakhtin. Essa característica valida a fragmentação e estratificação da linguagem; em suma: a paródia mostra a polifonia do romance, aquele que não se fecha em um único acabamento, mas que abraça outras formas em seu organismo. Esse é um conceito muito caro aos estudos “bakhtinianos” e mobiliza a categoria experimental do romance, que a todo o momento precisa reinterpretar e reavaliar suas formas. Essa característica é perceptível em inúmeras passagens da narrativa de Joyce permeadas por diversos gêneros presentes no discurso, como veremos em alguns trechos que traremos mais a frente.

As potencialidades linguísticas impressas nas páginas do romance de Joyce captam um narrador que vai descobrindo, com o texto, as estratégias narrativas. Sobre a narração em terceira pessoa que compõe *Retrato do artista quando jovem* é importante destacar que se trata de uma voz que quer ordenar, não interfere, mas apenas apresenta a correspondência da obra no mundo, criando um ambiente paralelo. Essa espécie de narrador atua como se colocasse uma moldura e estabelecesse o espaço do narrado. Podemos acrescentar ainda que o narrador em terceira pessoa está alicerçado no domínio do coletivo, cravado por uma tentativa de ordenação e de racionalização do mundo.

No século XX houve a possibilidade de que o protagonismo fosse mediado por outra voz, trata-se da terceira pessoa do discurso direto, ou seja, é o narrador que coloca o personagem em cena. Por esse ângulo aflora um questionamento que nos parece bastante profícuo: Como ser protagonista sem proferir a voz diretamente? O monólogo interior surge como uma resposta a essa indagação, considerando as

obras em terceira pessoa, em que a voz do narrador modula a narrativa. Sobre essa questão, Bakhtin nos diz que o mundo ideológico dos personagens transparece em suas ações e palavras, e “Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras” (1993, p. 137). Desse ângulo, autores como James Joyce, Thomas Man, Virginia Woolf, entre outros, projetam-se no nível do fluxo de consciência e do monólogo interior.

Podemos ainda questionar como a terceira pessoa se materializa esteticamente na narrativa. O pensamento bakhtiniano sobre a polifonia nos ajuda a pensar a queda de um narrador soberano, cuja sua voz impera de modo único e autoritário sobre os demais. É possível entender que o narrador não consegue abarcar toda a complexidade dos sentimentos e sensações dos personagens, é desse meio que surge a técnica que focaliza a interioridade dos seres, ideia essa postulada, também, por Theodor Adorno (2012). Em relação a *Retrato do artista quando jovem* a focalização é fixa, pois está centrada apenas na mente de Stephen. Além disso, as tendências em classificar tempo e espaço de forma tradicional perdem lugar, abrindo para o horizonte da consciência das personagens; em suma, as técnicas do fluxo ampliam o cenário do narrado dando ao leitor essa noção de amplitude.

Em *Retrato do artista quando jovem* a voz do narrador em terceira pessoa se mescla com as dos outros personagens e, sobretudo, as técnicas de dar forma aos pensamentos, ideias e palavras que entram no discurso, sistematizando um monólogo interior. Pode-se dizer que esses traços configuram a característica subjetiva e o enredo surge como uma forma de organizar uma ação que parte da exterioridade. Dessa maneira, os textos ganham uma complexidade ao sair do nível externo para adentrar no espaço psicológico.

Nas primeiras páginas da narrativa em análise, o monólogo interior configura uma espécie de devaneio. Temos, nas letras iniciais, uma aproximação íntima com a infância, a partir de uma elaboração de frases repetidas, construções com traços da oralidade e linguagem coloquial; apresentando, ao leitor, uma espécie de narrador e de personagem “preocupados” em configurar uma infância. A palavra advinda do verbo preocupar é colocada aqui entre aspas, porque, talvez, seja uma característica narrativa, que almeja arquitetar essa formação do homem e do romance. Vejamos a passagem que segue abaixo:

Quão longe eles estavam! Do lado de fora da janela a claridade do sol era fraca. Começou a desconfiar se por acaso não morreria. Pode-se morrer – ora essa! – num dia de sol. E se morresse antes de a mãe chegar? Depois, então, tinha que haver missa de réquiem na capela, como daquela vez, conforme os colegas tinham contado, quando morrera o Pequenino. Todos os alunos teriam que assistir à missa, de preto, todos com rostos tristonhos. Wells também tinha que estar lá, mas nenhum aluno olharia para ele. O reitor estaria paramentado com uma casula negra e dourada. Grossas velas estariam a derreter, muito amarelas, nos candelabros, sobre o altar e em torno do catafalco. Depois haveriam de carregar o esquife para fora da capela, vagarosamente... E ele seria enterrado no pequeno claustro da comunidade, sob a grande alameda dos limoeiros. E Wells teria remorsos e arrependimento do que tinha feito. E o sino tocaria lentamente.

Ouviria as badaladas. E disse para si mesmo a canção que Brígida lhe tinha ensinado:

Blem! Blão! O sino do castelo.

Oh! Adeus para sempre, minha mãe.

Sepultem-me no claustro da abadia,

Bem ao lado do meu irmão mais velho.

Quero que o meu esquife seja preto.

Quero seis anjos ao meu redor:

Dois, bem lindos, cantando... Dois rezando...

E outros dois transbordando ao céu minha alma!

Como era bonito! Ah! E como era triste! Que bonitas que ficavam as palavras quando diziam: *Sepultem-me no claustro da abadia!* Um tremor percorreu lhe o corpo. Quão triste e quão bonito seria! Sentia vontade de chorar, mas não por si mesmo: por causa das palavras tão bonitas e tão tristes como se fossem música. O sino! O sino! Adeus! Oh! Adeus para sempre! (JOYCE, 2012, p.29, grifo do autor).

Esse trecho narra a experiência do sentir do menino Stephen, de modo a transcrever os seus devaneios, na ocasião em que fica doente e começa a imaginar que havia morrido. Esse medo da morte surgirá novamente na obra no momento em que o personagem teme por seus pecados, porém, nessa ocasião, a tônica narrativa é mais madura. A expressão “Quão longe eles estavam!” já anuncia a característica monológica, como as várias locuções interjetivas mesclam a linguagem do narrador com o pensamento do personagem, fruto de um resultado estético que tende a confundir a voz desses elementos no interior do texto. Nota-se que o ato de narrar não é simplesmente dar a voz ao outro, mas incorporá-lo em seu discurso a partir de uma íntima aproximação com a consciência.

A enunciação da narrativa transforma-se no decorrer do texto e a passagem que configura a transição para uma nova fase é descrita de forma poética.

A sua infância estava morta, ou perdida; e com ela, a sua alma já agora incapaz de alegrias simples. Ele estava sendo impelido rumo à vida como o disco estéril da lua.

A tua palidez, Lua, será fadiga

De vagar tanto a tanto, a contemplar a terra,

Sem a companhia de alma amiga?

Repetia para si mesmo as estrofes do fragmento de Shelley. A alternância de sua triste ineficiência humana aos vastos ciclos de atividade sideral esfriava-o. Ele esquecia a sua própria aflição que, sendo humana, era, no entanto, ineficaz (JOYCE, 2012, p.110 e 11).

É nesse espaço que a narrativa da infância cede lugar para a da juventude, e com ela uma complexidade e uma maturidade do pensamento e da linguagem. Observa-se que referência a Shelley desnuda a relação que os escritos de Joyce estabelecem com a literatura, elemento este que aparece também nas alusões a outros autores. O enredo prossegue com o personagem a procura de sua identidade através de um diálogo consigo mesmo.

- Eu sou Stephen Dedalus. Estou caminhando ao lado do meu pai cujo nome é Simon Dedalus.

Estamos em Cork, na Irlanda. Cork é uma cidade. O nosso quarto é no Hotel Vitória. Vitória, Stephen e Simon. Simon, Stephen e Vitória. Nomes.

A lembrança da sua infância subitamente se nebulou (Ibidem, p. 107).

Essa cena se configura através de um sujeito que se autoenuncia, estabelecendo o estatuto de um monólogo, cuja característica elucida uma nova percepção da racionalidade. O romance não toma para si a obrigatoriedade de narrar uma ação, e sim trazer a experiência do ser, feita pelas memórias. É nesse sentido que configura a solidão do romance moderno, representada por meio do monólogo e do fluxo de consciência, pois a ação não carrega mais a essência e a verdade do ser, e o romance projeta-se como uma busca por essa essência. As lembranças diluídas na mente do personagem surgem como esparsas memórias em um fluxo contínuo. É importante salientar que, o fluir do pensamento não é uma estrutura sintática como a utilizada na escrita e na fala, ele se efetiva de forma desordenada, de modo a materializar a angústia existencial e a consciência.

Esse Eu impresso no fragmento acima se difere, por exemplo, do Eu inserido no personagem de Dostoiévski em *Notas do subsolo*. Na obra do escritor russo temos uma consciência exagerada de si, colocada por uma narrativa em primeira pessoa, configurando uma ânsia em enunciar. Tal personagem assume o estatuto do narrador, racionalizando a sua técnica, através de um homem solitário que não quer dizer a verdade sobre o outro, mas sim de si mesmo. A característica dialógica surge pelo fato do narrador forjar a existência de um receptor, materializando o monólogo do **dizível**.⁸ Até o século XIX o romance narrava àquilo que era possível dizer, já a proposta configurada a partir do século XX, narra-se o indizível, embora ambas as proposições se coloquem metalinguisticamente com o gênero.

Vejamos mais um trecho da narrativa de Joyce em que a subjetividade transparece a partir do fluxo da consciência do personagem.

⁸Podemos observar essa questão no seguinte trecho:

“Mas sobre o que um homem de bem pode falar com mais satisfação?

Resposta: sobre si mesmo.

Então, vou falar sobre mim” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p.14).

E ao descer os degraus a impressão que desfez a sua perturbada autocomunhão foi a duma máscara sem alegria refletindo o cair do dia gravado lá na soleira do colégio. E, então, a sombra da vida do colégio passou gravemente por sobre a sua consciência. O que o esperava era uma vida grave, ordenada e sem paixão, uma vida sem cuidados materiais. Perguntou a si mesmo como iria passar a sua primeira noite de noviciado e com que pasmo iria acordar na manhã seguinte, em pleno dormitório. O incômodo odor dos compridos corredores de Clongowes veio-lhe outra vez; e ouviu o discreto murmúrio das chamas dos bicos de gás. Imediatamente, de todas as partes do seu ser um desassossego começou a se irradiar. Um aceleração febril do seu pulso seguiu-se a isso; e **um tumulto de vozes sem sentido dirigiainconfusamente**, para aqui e para acolá, seu raciocínio. Seus pulmões dilatavam-se e sufocavam como se estivessem inalando um ar viciado insuportável; e sentiu de novo o cheiro quente e viciado que pairava nos banheiros, em Clongowes, por cima da água parada, cor de turfa.

Um instinto qualquer, que essas recordações acordaram, e mais forte do que a educação ou a piedade, acelerava-se dentro dele ante a aproximação a esta vida, um instinto agudo e hostil, que o armava contra a aceitação. O frio e a ordem dessa vida repeliavam-no. Viu-se, levantando-se na friagem da manhã e descendo em fila com os demais para a missa bem cedo, tentando, em vão, lutar, ajudado por suas orações, com o seu estômago que, enjoado e fraco, o fazia desfalecer. Viu-se sentado durante o jantar, com a comunidade dum colégio. Que faria, então, dessa sua timidez, de tão profundas raízes, que sempre o impedia de comer ou beber sob tetos de estranhos? Que seria feito do orgulho do seu espírito que sempre o fizera considerar-se um ser à parte em todas as ordens? (Ibidem, p. 184 e 185, grifo nosso).

Percepções sensoriais, tumultos de vozes, fluxo contínuo da consciência vivificam, nessa longa passagem, mostrando o monólogo como uma enunciação espontânea em que o personagem entra em

contato consigo mesmo. Esse ato pressupõe a existência de vozes interiorizadas, portanto, um diálogo interno, que insere a subjetividade impressa no discurso. Além disso, o que se vê nesse trecho é uma repetição não de palavras, mas sim de ideias, pois o leitor é conduzido, com o personagem, a rememorar elementos que já foram narrados no texto.

Ao enunciar, Stephen mostra-se desmembrado em vários Eus, caracterizando o romance como uma espécie de poética da maturidade, em que as memórias de um Eu se intercalam no discurso, cujas lembranças viajam no tempo e apresentam uma consciência frente à existência. Podemos nos questionar que individualismo é esse que não se fecha em um eu e, como resposta, novamente o pensamento de Bakhtin nos ajuda a pensar essa questão, uma vez que, o conceito de dialogismo, afirma que nenhum discurso está por ele mesmo, ele dialoga com outros; essa é a técnica configuradora do personagem. A estratificação da linguagem do romance alicerça as múltiplas vozes que se comportam de variadas maneiras, que podem ser de natureza autoritária ou persuasiva, caracterizando as palavras do Outro incorporadas no discurso.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1988, p. 88).

Bakhtin falará da interação verbal e de seu caráter dialógico, compreendendo a língua enquanto um fenômeno orientado por aspectos sociais, ideológicos e históricos. Deste modo, é preciso compreender o processo de comunicação na situação concreta, isto é, o sujeito e sua relação com o outro. Trata-se de um diálogo permanente, mas que não se dá de maneira simétrica e harmoniosa. Este aspecto não

isenta o monólogo, uma vez que, “O homem do romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhes tragam seu discurso original, sua linguagem” (Ibidem, p. 134).

Ocorre na obra de Joyce uma mescla discursiva geradora da complexidade da narrativa, pois embora o narrador enuncie aquilo que ele sabe sobre o personagem, o pensamento deste não deixa de fluir. O monólogo interior é interrompido pelo discurso direto, mostrando as duas faces: de um lado se tem aquilo que passa na mente, e de outro aquilo que é aprendido pelo contato direto. O narrador atua como um refinador do discurso, uma voz que evolui conforme a consciência do personagem amadurece. Esse amadurecimento chega ao texto, a tal ponto que no último capítulo vemos o diário de Stephen que, podemos dizer, constitui o ensaio de um discurso em primeira pessoa, simulando um empoderamento do personagem. É nesse espaço que o romance se volta para o seu início, isto é, assim como no primeiro parágrafo temos a configuração de outro gênero (narrativas populares), no último parágrafo temos a inserção de um diário.

Essa liberdade materializa um espírito de rebeldia a tal ponto que o personagem informa: “Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja” (JOYCE, 2012, p. 285). Stephen elucida a dialética da transformação, a dimensão problematizadora do eu que quer se impor por meio do *silêncio*, *exílio* e *sutiliza*. A arte plasma-se como potência desalienadora, que coloca em evidência o conflito entre o personagem e valores da sociedade onde este se insere.

Considerações finais

“Viver, errar, cair, triunfar, recriar a vida para além da vida” (Ibidem, p.197), sintetiza a trajetória de Stephen Dedalus, e, poderíamos ainda dizer que, essa frase enuncia a característica do romance enquanto gênero, isto é, a narrativa romanesca não busca a totalidade, mas capturar a essência do homem. A inconformidade entre o eu e o mundo, relativizada nas fases de desenvolvimento do personagem e no desejo de trilhar novos caminhos, atesta a possibilidade de o romance repensar a sua forma.

Retrato do artista quando jovem é uma obra de estreia de James Joyce, e mais do que isso, é a narrativa que o autor ensaia uma estética que ele iria desenvolver em seus escritos posteriores. Sobre essa questão o próprio personagem da narrativa imprimiu uma postura estética

advinda de teorias que ele julga introdutórias para a criação da sua própria; de modo que, personagem e autor se encontram. Cabe ainda salientar, que esse romance não coloca um leitor em perspectiva, mas sim um artista em busca por sua essência.⁹

Nossas reflexões objetivaram apreciar o texto literário por meio de sua estrutura, de modo que o fluxo de consciência e monólogo interior apareceram como um caminho revelador e dinâmico no corpo do texto, sinalizando a voz do personagem em conformidade com os ciclos humanos. Procuramos acionar as transformações do gênero romanesco, mostrando as nuances e a configuração de suas potencialidades linguísticas. Além disso, a característica labiríntica de vai e vem aparece pelo entremeio de discursos, ora do narrador, ora da mente do personagem. A formação do gênero romanesco, do personagem e do artista desfilam, na obra de Joyce, a característica metalingüística que constantemente repensa a sua forma.

⁹Enquantoaté o século XIX configurava-se uma estética que prioriza personagens leitores, como em *Madame Bovary* de Flaubert e no próprio *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes; o século XX acomoda os personagens escritores, como podemos vernão só na obra de Joyce, mas também em *A Morte em Veneza* de Thomas Mann, em que mimetiza esse autor em busca de sua essência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do Subsolo**: tradução de Maria Aparecida Botello Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2017.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

ORGULHO E PRECONCEITO: ROMANCE DE SIMETRIAS

Jeovani Lemes de Oliveira

A primeira impressão, ao leitor, de **Orgulho e preconceito**, a julgar pelo capítulo de abertura, é de que se trata de uma obra pautada na busca das personagens femininas pelo casamento. É recorrente a ideia de que a obra de Jane Austen gravita em torno dos relacionamentos familiares, noivado e casamento. Há um esforço da classe média para melhorar sua condição. (WATT, 2007, p. 259). E o casamento com um rapaz de grande fortuna propicia esse aspecto. A protagonista Elizabeth Bennet diz claramente que se os pobres se ajeitam casando-se com os ricos, os ricos fazem o mesmo casando-se com os mais ricos. De fato a temática do casamento permeia a obra, mas não é a única questão. Outro ponto que se é tentado a imaginar a priori reside na oposição, no conflito entre as personagens que protagonizam o núcleo central da obra. E o título acaba por sugerir isso ao reunir dois substantivos. Mas a leitura esclarece que Elizabeth e Darcy só aparentemente encarnam os substantivos abstratos que nomeiam a obra. É claro que Mr. Darcy é orgulhoso, mas ver-se-á que Elizabeth também é. A oposição existe, sobretudo, entre a sociedade que tem um conceito pré-estabelecido acerca do senhor Darcy e o orgulho e a arrogância deste diante dessa sociedade, ou mesmo, um ar blasé que a personagem demonstra. Essa tensão, inclusive, motiva a protagonista a perscrutar sobre a personagem masculina em questão.

Antes de aprofundar a discussão acerca da diegese da obra, é preciso esclarecer que a distinção, ou melhor, a dicotomia do texto narrativo em narrativa e diegese foi estabelecida por Gerard Genette. Para ele, há uma bipartição do enunciado em narrativo e diegético. Paul Ricoeur (2012, p.139), a propósito da nomenclatura que Genette propõe, esclarece que

O enunciado narrativo é a narrativa propriamente dita; consiste na relação de acontecimentos reais ou imaginários; na cultura escrita, essa narrativa é idêntica ao texto narrativo. [...]. Por um lado, o enunciado relaciona-se com o objeto da narrativa, a saber, os acontecimentos narrados,

sejam eles fictícios ou reais; é o que chamamos comumente de história “narrada”; em um sentido próximo, podemos chamar de diegético o universo no qual a história acontece.

Relacionados à narratologia há termos que são apenas aparentemente similares. Genette (2017, p. 83) esclarece que narrativa designa o discurso oral ou escrito que assume o relato de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos. Ele escolhe o termo história para designar o significado ou conteúdo narrativo. (GENETTE, 2017, p. 85). E, similar à história, tem-se na proposta genetteana o termo diegese. Se a história é o significado, a narrativa propriamente dita é o significante, o enunciado, o discurso narrativo.

A diegese se refere ao universo no qual transcorre o romance, e é a partir desse pressuposto que se pretende desenvolver os argumentos sobre **Orgulho e preconceito**. Ou, dito de outra forma, a observação de que a diegese do romance apresenta a predileção por algumas figuras, ou mais apropriadamente, das figuras de similitude.

Para entender a presença de figuras diegéticas é preciso preliminarmente considerar que, conforme explica Jean-Maurice Lefebve (1975, p. 176), como todo o discurso, a narração é produtora de denotações e de conotações. Partindo desse princípio, Lefebve (1975, p. 212) informa que a diegese é suscetível de uma materialização e possui suas próprias figuras. Essas figuras são desvios e funcionam consoante intencionalidades literárias.

E, mais que as figuras de oposição, sobressai, na obra de Austen, um paralelismo. E esse paralelismo é antes por similitude que por contraste. Há vários exemplos desse tipo de paralelismo. O patriarca da família Bennet, camponês e sem grandes posses, na verdade com seus bens com risco de desapropriação, exhibe polidez no discurso, com argumentos marcados pela dialética, mantém distanciamento das amenidades da sociedade, das banalidades; é dotado de um raciocínio lógico, muito próximo, portanto, do que se espera de um nobre e que, por conseguinte, são também características compartilhadas por Mr. Darcy. Há similitudes no casamento de Mr. Collins e Charlote Lucas e também no matrimônio de Lydia Bennet e Mr. Wickham. Mr. Collins não era um homem sensato (AUSTEN, 2010, p. 88), e sua caracterização inclui também o plano de se casar, plano esse ardiloso por sinal, uma vez que tenciona casar-se com alguma Bennet como requisito para a família manter a propriedade. Charlotte

incentiva e aceita casar por puro desejo e firmar sua situação na vida (AUSTEN, 2010, p. 148); sua ambição na vida se resume ao desejo de casamento e ao fato da personagem não ter grandes ilusões a respeito dos homens ou do matrimônio. (AUSTEN, 2010, p. 149). Além do casal não ser dotado de beleza, há ainda a aproximação de personalidade, uma vez que ambos são dados às futilidades. Quanto ao casal, Lydia e Wickham, tem-se belos jovens, uma moça ansiosa por viver aventuras e um rapaz ardiloso, aventureiro. E, no tocante ao casal que protagoniza o romance, inicialmente há o contraste e, paulatinamente, vai-se descortinando uma similitude. Mas esta, na verdade, é uma característica bastante prenunciada, haja vista que Elizabeth em muitos momentos a apregoa. Ela diz a Mr. Darcy que eles têm semelhança de espírito. (AUSTEN, 2010, p. 114). Quando a tia de Mr. Darcy se interpõe ao relacionamento do casal, aventando como argumento as diferenças, como linhagem, berço e etc. “que com o casamento os jovens sairão de suas esferas” a jovem Bennet reitera: “Ele é um gentleman. Eu sou filha de um gentleman. Portanto, somos iguais”. (AUSTEN, 2010, p. 401). Enfim, pode-se observar na estrutura da diegese várias simetrias, analogias entre as personagens, os seus caracteres.

Esse esquema de construção presente na diegese do romance leva, invariavelmente, à observação de sua estrutura. Esta, como afirma Derrida (2002, p.30), torna-se o próprio objeto, a própria coisa literária. E, a propósito da presença da similitude na construção do texto literário, Derrida (2002, p. 41) observa, dentre outros aspectos, a exigência estrutural constante e consciente manifestada por simetria em Proust. Lefebve (1975, p. 253), dentre outros, também observa as analogias em *Em busca do tempo perdido* como exemplo de paralelismo.

Mr. Darcy e o contexto social: o paralelismo por contraste e as configurações de orgulho e preconceito

Se preliminarmente há uma tensão entre a burguesia rural financeiramente decadente e uma aristocracia fútil e ociosa, no desenrolar das ações emerge uma outra tensão entre essa aristocracia de aparências, rituais e tradições calcificadas e o protagonista que, embora dela seja um representante, desconsidera-a, ou melhor, lhe é indiferente. Essa postura impinge-lhe o estigma de orgulhoso, além de às vezes aparentar arrogância e presunção.

O comportamento de Mr. Darcy e a sociedade na qual está inserido apresentam um paralelismo por contraste. Esse gênero de paralelismo pode estruturar uma obra inteira, conforme assegura Lefebvre (1975, p. 253). Vale reafirmar que o título da obra já aponta para isso, direcionando a leitura do romance. O contraste é configurado entre o caráter da personagem e o meio de que faz parte. No baile em Netherfield, onde o leitor tem o primeiro contato com Mr. Darcy, é também onde já se toma conhecimento de que a sociedade entende a personagem como orgulhosa. Assim é estigmatizada. Isso porque Mr. Darcy, nesse baile, prefere dançar com apenas algumas mulheres presentes, deixando outras sem dançar. Nesse acontecimento social, relevante para a sociedade, entendendo que dançar apenas com algumas mulheres significa privar outras; opta por não cumprir esse protocolo de danças e contradanças, considerado essencial. Por não concordar ou não dar tanto valor a essa e outras pequenas exigências sociais ou etiquetas é, pois, estigmatizado como orgulhoso. Logo após o baile, em conversa com o marido, Sr. Bennet, a mãe de Elizabeth afirma que ela não perde muito em não corresponder ao Mr. Darcy porque ele é desagradável, horrível, antipático. (AUSTEN, 2010, p. 21).

Em conversa com Wickham, jovem por quem Elizabeth sente alguma inclinação, na casa de Mr. Philips ela repete a opinião comum de achar Mr. Darcy muito desagradável. (AUSTEN, 2010, p. 96). E Wickham, no mesmo diapasão, ainda que de forma suspeita, reitera que todos o acham insuportavelmente orgulhoso. (AUSTEN, 2010, p. 97). E esses conceitos acerca de Mr. Darcy são compartilhados por muitos personagens. Wickham, além disso, acusa Mr. Darcy de ser invejoso e de tirar-lhe um direito como afilhado do Sr. Darcy, pai do jovem Fitzwilliam Darcy.

Pesa também contra si, na avaliação que a sociedade faz do jovem, o conceito que ele tem da sociedade. Darcy afirma ter um ressentimento implacável, uma vez que não se esquece das loucuras e dos vícios dos outros. Elizabeth entende que há nisso uma propensão a odiar todo mundo. (AUSTEN, 2010, p. 74). Ele é hostil ao mundo à sua volta e, de forma recíproca, o mundo também lhe é hostil.

Elizabeth/Darcy: a dialética da transformação do amador na coisa amada

O primeiro encontro entre as personagens Elizabeth e Mr. Darcy realiza-se no baile em Netherfield. Nesse baile, um evento social esperado com ansiedade por alguns e supervalorizado por todos, Mr. Darcy, por se recusar a dançar em consonância com o protocolo, como já se disse, torna-se, instantaneamente, desagradável consoante opinião geral. E Elizabeth não tem uma boa impressão, ao ouvir uma conversa dele com seu amigo Bingley, na qual afirma que seria um sacrifício dançar com a maioria das mulheres presentes, com exceção das irmãs do amigo.

A inclinação de Mr. Darcy por Elizabeth é sabida desde o início, ou melhor, desde o primeiro contato entre as personagens. O narrador evidencia isso reiteradamente. Era evidente que ele estava apaixonado por ela. (AUSTEN, 2010, p. 299). Entretanto o romance evidencia o desenvolvimento desse sentimento de forma gradativa, por metonímia. Inicialmente o que seduz o jovem fidalgo são os olhos negros de Elizabeth. Em conversa com Miss Bingley, ele afirma meditar sobre o prazer que pode dar um par de belos olhos no rosto bonito de uma mulher. (AUSTEN, 2010, p. 37). E os olhos não só tornam Elizabeth bonita como também uma moça inteligente. Essa dedução ocorre recorrentemente na narrativa. A percepção do amado de forma metonímica é traço típico clássico, bastante calcificado na literatura ocidental.

E, se se pode deduzir em Mr. Darcy personagem que representa a tradição, Elizabeth é, em sentido oposto, a ruptura, uma vez que esta não cede às convenções e não é cerceada pelas tradições; ao contrário, suas ações indicam uma personagem independente, ousada, que não aceita e se prende às limitações e conveniências estipuladas às mulheres do século XIX. Ele, um jovem aristocrata endinheirado, e ela uma representante da burguesia rural, mas de uma família financeiramente em apuros: uma equação desequilibrada que requer uma intervenção. No entanto, o binômio do título da obra indica pelo menos onde se situa o entrave para que essa receita canônica ocorra. À medida que começa a dissolução desses aspectos, as oposições iniciais vão se diluindo e se tornando semelhanças no decorrer da narrativa. O paralelismo por contraste vai se tornando por similitude.

Há no decorrer da narrativa uma constante busca de Elizabeth no sentido de conhecer Mr. Darcy e de identificar as semelhanças entre

ambos. Esse último aspecto é descortinado paulatinamente. Elizabeth inicialmente percebe Mr. Darcy um homem que não sabe ser agradável em parte alguma e que não a achara elegante o bastante para dançar com ele. (AUSTEN, 2010, p. 33). Isso mexera com o orgulho da moça. O que significa que há na narrativa uma tensão entre os dois orgulhos. Ainda que, a priori, sejam aspectos diferentes do mesmo sentimento. O orgulho da moça está intimamente ligado ao amor próprio, ao passo que o estigmatizado orgulho, no jovem, liga-se à sua postura arrogante, sua empáfia e presunção. Na segunda oportunidade que tiveram de dançar fora a moça quem o preferira. Como resultado dessa tensão, a jovem passou a prestar mais atenção no (nobre) rapaz. Quando Elizabeth visita à irmã Jane Bennet que se encontrava doente em Netherfield, residência dos Bingley, o jovem casal voltou a se encontrar. Darcy, que já dissera admirar os olhos de Elizabeth, também nutriu muita admiração diante do exercício da moça em caminhar cerca de cinco milhas para ver a irmã enferma.

Na verdade, ao longo da narrativa, o sentimento de Elizabeth em relação a Darcy passa por modificações. Inicialmente há uma curiosidade, que se modifica, transforma em repulsa, à medida que ouve depoimentos e opiniões acerca do mesmo. Pesam bastante, nesse sentido, os argumentos das outras personagens. Um exemplo disto são as acusações de Sr. Wickham, que informou o fato de que o protagonista além da fama já evidenciada, tinha, contra si, a acusação de ter inveja e de ter desrespeitado a vontade do pai, negando uma boa colocação a ele, Wickham. Segundo este Mr. Darcy, o filho, não cumpriu as disposições paternas.

E recrudescer a aversão da jovem Bennet por Mr. Darcy diante do fato de ter salvado um amigo de um casamento imprudente. E felicitar-se por isso. Ocorre que com a referida ação, o rapaz acabou por contribuir com o distanciamento entre Bingley e a irmã de Elizabeth, Jane Bennet. Darcy assim agira porque possuía objeções contra a moça, ou mais especificamente quanto à família dela. A jovem protagonista conjecturara também que Darcy pretendia reter Mr. Bingley para a sua irmã. (AUSTEN, 2010, p. 219). Diante deste fato Elizabeth questiona o rapaz acerca de seus atos injustos e mesquinhos. Ele, em contrapartida, não negou o que fez e ainda afirmou alegrar-se com seu êxito. (AUSTEN, 2010, p. 223).

A jovem chega, pois, à conclusão de que seria o último homem com quem se casaria. Entretanto, em caminho inverso, a redenção de

Sr. Darcy começa a ocorrer através de uma carta escrita, por ele, para Elizabeth. Se os diálogos foram infrutíferos e geraram discórdia, o texto escrito contribuiu para o esclarecimento. Nele, Mr. Darcy elucidou que o que motivou o afastamento de Jane e Bingley foi o comportamento pouco delicado da família Bennet, deixando evidente que almejava arranjar um casamento rentável para as filhas a qualquer custo e, quanto ao Sr. Wickham, este ardilosamente tentou apoderar-se da fortuna da irmã dele. Ou seja, tanto a família Bennet quanto Wickham almejavam o casamento como meio de amealhar fortuna. Essa situação, este estado de coisa, fora comum até a era vitoriana; ou seja, até o final do século XIX o casamento, em muitos casos, não tinha o amor como motivador, mas outros interesses. (FROMM, 1995, p. 10).

Ao insurgir e agir contra esse tipo de casamento, Mr. Darcy traz na postura moderna, avançando além e contrário às tradições. E revela, nesse aspecto, uma vez mais a similitude com Elizabeth, cujas ações também se enveredam nesse mesmo sentido. A carta esclareceu as ações de Darcy e levou Elizabeth a entender suas ações. Outra carta, no entanto, da tia, confirmara para a transformação de Darcy perante a protagonista, evidenciando que fora Darcy quem ajudou com o casamento de Lydia Bennet, e com isso restaurando a honra familiar.

As cartas, na obra, funcionam como analepses (termo de origem grega que significa tomar depois ou retomar) que, conforme Genette (2017, p. 98) é toda evocação a posteriori de um acontecimento anterior ao ponto da história em que encontramos.

Conforme Todorov (2006, p. 65) mesmo na mais simples narrativa há a presença dos princípios da sucessão e da transformação. E, conforme explica Todorov, o paradigma de toda mudança é a passagem de algo ao seu contrário ou contraditório. Há em *Orgulho e preconceito* uma transformação na opinião de Elizabeth acerca de Darcy. A personagem não passou por grandes mudanças, ou algo assim, o que ocorreu foi que a percepção que se tinha dela foi gradativamente modificando com o transcorrer dos fatos. Pelo menos a percepção da jovem Elizabeth.

A busca e a inquietação de Elizabeth referente ao Sr. Darcy, além das visitas e dos bailes, evidentemente, movimentam bastante o andamento do romance. Ela é uma personagem independente e com opinião própria. Como explica Watt (2007, p. 122), o surgimento

do romance tem alguma ligação com uma liberdade feminina muito maior na sociedade moderna. A literatura inglesa é bem proficiente em protagonistas femininas de destaque. Pode-se credenciar isso ao papel que as inglesas conquistaram na sociedade ainda na era Elisabetana. Conforme Watt (2007, p. 123)

a liberdade relativamente grande das inglesas remontava pelo menos à época elisabetana, mas reforçou-se no século XVIII graças a alguns aspectos do surgimento do individualismo. Como vimos, o individualismo econômico tendia a afrouxar os laços entre pais e filhos: e se tornaria padrão na maioria das sociedades modernas.

E a protagonista do romance encarna proficuamente esse individualismo. Quer seja por não aceitar resignadamente o que a sociedade lhe impõe, quer seja por ir além do esperado pelo seu entorno, quer pela afronta com aqueles que defendem uma tradição carcomida e alicerçada numa hierarquia de classes, as suas ações a projetam rumo à modernidade.

A sua opinião é preponderante, ao ponto de o Sr. Darcy só ser um par ideal no momento em que corresponde às expectativas da jovem. Ele que desde o início da narrativa é aquele que ama, a partir desse momento torna-se, diante da percepção da moça, digno de ser amado. E mesmo quando se estabeleceu a reciprocidade entre o casal, houve, por parte da aristocracia, mais especificamente na configuração de lady Catarina, tia de Darcy, um entrave ao relacionamento do casal protagonista. Mais uma vez o poder de resiliência da jovem Bennet fora preponderante.

Em conversa na biblioteca com o pai tendo o noivado com Mr. Darcy como tema, Elizabeth explica a ele, que ainda endossava a opinião de ser o rapaz um homem orgulhoso e desagradável, que a visão de seu pai reflete apenas a aparência, que este não o conhece essencialmente. E que partindo desse aspecto, é o Mr. Darcy um homem e, portanto, digno de ser amado por ela. Diante da aparente incredulidade de seu pai, principalmente por julgar ainda haver entre os jovens a assimetria de gênio, logo o enlace entre eles seria um casamento desigual,

Elizabeth, ainda mais emocionada responde de modo solene e grave. E afinal, afirmando repe-

tidamente que Mr. Darcy era de fato o homem que ela tinha escolhido, explicando-lhe a mudança gradual por que tinha passado a sua estima por ele, relatando a absoluta certeza que tinha a sua afeição, que não era uma coisa de momento, mas tinha resistido à experiência de muitos meses de incerteza, enumerando com energia todas as qualidades do futuro marido, ela acabou dominando a incredulidade do pai e fazendo-o aceitar a ideia do casamento. (AUSTEN, 2010, p. 424).

Além da qualidade persuasiva de Elizabeth, fica evidenciado a questão da simetria e que aquele que desde o início amava, Mr. Darcy, com a nova percepção sobre si daquela que ele amava, torna-se também o objeto do amor. Ou, citando os versos famosos, transforma-se o amador na coisa amada. Mas essa mudança na compreensão do outro é gradativa, fruto de muitas experiências, marcadas por idas e vindas, muitos revezes, que propiciam à personagem a segurança e a estabilidade necessárias para defendê-la. Uma teoria ou tese clássica do amor afinal, contrastando com os muitos exemplos de modernidade renunciados na obra, exemplos este que a protagonista muito bem personifica.

Consoante Lefebve (1975, p. 221) o paralelismo, por similitude ou contraste, pressupõe, respectivamente, personagens intermutáveis e personagens contrastadas. Essas duas singularidades de personagens estão configuradas no romance de Jane Austen. Alguns contrastes são imutáveis, impermeáveis e bem definidos; no que se refere ao casal que protagoniza a obra, a virtude do amor que, paulatinamente, vai se configurando, pela similaridade que os aproxima e os une. O romance *Orgulho e preconceito*, como se pode observar, pode ser lido como estruturado com base nesse procedimento retórico.

Referências

AUSTEN, J. **Orgulho e preconceito**. Tradução Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril, 2010.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GENETTE, G. **Figuras III**. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação liberdade, 2017.

FROMM, E. **A arte de amar**. Tradução Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1995. .

LEFEBVE, M-J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perro-ne-Moisés. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WATT, I. **A Ascensão do romance**. 2ed. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOBRE OS AUTORES/ORGANIZADORES

Bruna Marcelo Freitas possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Mato Grosso (2007), graduação em LETRAS pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2008), especialização em Educação Física Escolar pela Faculdade do Noroeste de Minas ((2011) e mestrado em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2011). Atualmente, é professora da Universidade do Estado de Mato Grosso, atuando na área de Formação e Intervenção em Educação Física e doutoranda em Estudos Literários pelo PPGEL/UNEMAT. Tem, também, experiência na área de Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, personagem, espaço e romance.

Cláudio Márcio da Silva possui graduação em Letras Português / Inglês pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (2007); Mestrado em Estudos Literários, também pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2012); e Doutorado em Estudos Literários (2018) também pela UNEMAT. Atualmente é professor efetivo de Língua Portuguesa e Inglesa do quadro efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFMT), de Tangará da Serra. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Portuguesa e Inglesa, e Literatura.

Daniele Cristina da Silva é graduada em Letras Português/Espanhol pela UNEMAT (2009); Mestre em Estudos de Linguagem, na área de Estudos Literários, pela UFMT (2012); Atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT. Integra o grupo de pesquisa **Estudos de literatura: memória e identidade cultural** (CNPq). É professora de Língua Portuguesa, Literatura e Língua Espanhola do quadro efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFMT) de Tangará da Serra. Atua principalmente nos seguintes temas: Prosa de ficção contemporânea; Literatura, História e Memórias; Ensino.

Ewerton Gindri é Mestre em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, e doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), também pela UNEMAT. É professor efetivo de Língua Portuguesa e Literatura, na Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso, professor substituto de Produção de Texto e Leitura, na Universidade do Estado de Mato Grosso e membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Ensino e Sociedade (PPGEL/UNEMAT).

Fracieli Santos Rossi possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2010) e Mestrado em Estudos Literários também pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2015). Atualmente, pela mesma IES, é doutoranda em Estudos Literários, na linha de pesquisa “Literatura, História e Memória Cultural”, integrando o grupo de pesquisa **Estudos de literatura: memória e identidade cultural** (CNPq). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, atuando principalmente, nos seguinte temas: *Grande Sertão: Veredas*, dialogicidade e pacto faustico.

Jeciane de Paula Oliveira é Doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Docente efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia (IFRO). Líder do Grupo de Pesquisa em Estudos Literários (GPEL/IFRO); integrante do Grupo de Pesquisa em **Estudos de literatura: memória e identidade cultural** (UNEMAT/CNPq). Contato: jeciane.oliveira@ifro.edu.br

Jeovani Lemes de Oliveira possui graduação em Licenciatura Plena em Letras, pela Universidade do Estado de Mato Grosso (1998); especialização em Literatura infanto-juvenil e ensino pela Universidade do Estado de Mato Grosso(2007); e mestrado em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso(2011). É doutorando em Estudos Literários pela mesma IES. Atualmente, é efetivo da secretaria de educação do estado de mato grosso – SEDUC.

Natália Marques da Silva é Mestranda em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), IES em que também se graduou em Letras (2017). Foi bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID), na área de Língua Portuguesa. Integra o grupo de pesquisa **Estudos de literatura: memória e identidade cultural** (CNPq). Atualmente, tem se dedicado ao estudo do erotismo na literatura brasileira do século XX, tendo como foco de pesquisa os escritos de Hilda Hilst.

Néstor Raúl González Gutiérrez é doutorando em Estudos Literários – UNEMAT; Mestre em Letras - UNIMAR; Especialista em Ensino da Língua Espanhola - UCAM/PROMINAS; Especialista em Língua Brasileira de Sinais, Docência, Tradução, Interpretação e Proficiência - FATERN. Formação em Tecnologias Assistiva e Acessibilidade - UNESP; Formação para Orientadores de Estudo do PNAIC com ênfase na Língua Portuguesa - UFSC; Formação em Direitos Humanos e Geração da Paz - UECE Graduado em Educação com ênfase em educação Especial - UPN/Colômbia, revalidado pela Universidade Federal de Rondônia. Docente da Educação Básica e do Ensino Superior. Pesquisador nos temas de Literatura Africana, Literatura de Língua Portuguesa, Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa e Hispano-americanas, Linguística aplicada, tradução/ interpretação da LIBRAS e das línguas orais: Espanhol / Português. Atualmente é Bolsista FAPEMAT / CAPES e foi Bolsista no Mestrado CAPES/PROSUP.

Samuel Lima da Silva é Doutor em Estudos Literários (2019) pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT; Mestre em Estudos Literários (2014) pela Universidade do Estado de Mato Grosso; e graduado em Letras Português/Inglês (2011) também pela UNEMAT. Integra o grupo de pesquisa **Estudos de literatura: memória e identidade cultural** (CNPq). Docente da Educação Básica e do Ensino Superior. Editor-assistente do Suplemento Literário *Nódoa no Brim*. Atualmente, seus estudos recaem sobre as relações entre estética e homoerotismo na literatura brasileira do século XX e XXI, tendo vários artigos publicados sobre o tema. Contato: samuellids@live.com

Thainá Aparecida Ramos de Oliveira é graduada em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT - Cáceres). Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/UNEMAT- Tangará da Serra). Atualmente é doutoranda pelo mesmo programa e bolsista CAPES/FAPEMAT, desenvolvendo pesquisa sobre os autores Chico Buarque e George Orwell, vinculada a linha de estudo Literatura e Vida Social nos países de Língua Portuguesa. Integra o Grupo de Pesquisa em **Estudos da Cultura e da Literatura Comparada**. Possui experiência profissional na área de Letras, ministrando aulas de Língua Portuguesa, Literatura e Redação. Tem experiência em pesquisas destinadas ao estudo da Literatura Comparada e Teoria Literária.

Walnice Vilalva Pós- doutora em Literatura pela USP. É doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso, vinculada ao departamento de Letras e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL. Coordenadora do núcleo de pesquisa Wladimir Dias-Pino. Líder do grupo “Estudos de Literatura: memória e identidade cultural” (CNPq). Editora-chefe do Suplemento Literário de Mato Grosso *Nódoa no Brim*. Contato: walnicev@gmail.com

O Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino, o grupo de pesquisa "Estudo de Literatura: memória e identidade cultural" (CNPq) volta-se para o estudo de formas narrativas, com particular atenção ao gênero romanesco, nas manifestações em que a memória e a identidade articulam zonas de tensão. O objeto de estudo é o fenômeno estético de narrativas na sua relação de ruptura e permanência que, ao problematizarem fronteiras culturais, tecem, muitas vezes, relações conflitantes entre memória e história

O conjunto de obras perfila um árduo caminho em que se interroga a legitimidade em se opor o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica. As fronteiras que habitam a narração dos acontecimentos, submetidas à cultura, justificadas por princípios de exposição do racional. Eis um dilema da narrativa moderna: a pertinência indubitável e o aniquilamento do ser. Desde Dostoiévski, em **Notas do Subsolo**, por exemplo, passando por **Orgulho e Preconceito**, as duas obras que tangenciam a representação da sociedade moderna no século XIX, já se anunciam movimentos de um "fracasso" da arte realista em satisfazer as exigências de fidelidade na reconstrução do real. As vias do monólogo (em **Notas do Subsolo**) e o excesso de discurso direto (em **Orgulho e Preconceito**), obliterando a descrição, anunciam a arqueologia artística do romance moderno na direção do que é verdade, és apenas, e tão somente, verdade artística.

