



Revista Fronteiraz
Volume 4 - nº 4 – Dezembro/2009 – ISSN 1983 – 4373



Sumário:

1. Apresentação

2. Editores

3. Pareceristas

4. Artigos :

1. Cidades que em nós se fazem: Lisboa- Livro de Bordo (1997) José Cardoso Pires como “entre-lugar”
2. Utopia como ato escritural
3. O espaço da utopia em A Tempestade, de William Shakespeare
4. Fronteiras e utopias da construção identitária mato-grossense: o Hino de Dom Aquino Corrêa
5. Nós, os do Makulusu: memória reorganizadora da matéria abalada para sempre
6. “Eutopia” e “distopia” no Brave New World, de Aldous Huxley
7. A Jangada de Pedra: deslocamento no sentido do ser
8. A utopia da linguagem em *A Caverna*, de José Saramago
9. *Kalevala*: a utopia da narrativa primordial
10. A poética do perfeito: elementos da narrativa utópica
11. O pensamento utópico na poesia modernista: Mário de Andrade e T.S. Eliot
12. Resistência e utopia: os rumores do mundo em guerra na poesia de Carlos Drummond de Andrade
13. Fronteira e identidade: terreno movediço na poética de Manoel de Barros
14. Transfigurações utópicas em O Presidente Negro de Monteiro Lobato
15. Locus Solus e as máquinas potenciais de Raymond Roussel
16. A tradição luciânica numa utopia francesa do século XVII

5 -Entrevistas

17. Lúcia Santaella: alguns traços biográficos

6-Territórios Contemporâneos

18. O amor em tempos distópicos: corpos utópicos em The Stone Gods, de Jeanette Winterson
19. A sobrevivência da utopia no conto Os sobreviventes, de Caio Fernando Abreu

7 - Estudos

20. Formas da memória: um estudo sobre o autobiografismo

8- Resenhas

21. Premiação para livros que envelhecem

22. A inquietação literária e o olhar científico: o método de Antonio Candido diante da incógnita de Caramuru



Apresentação:

O foco temático deste número 4 de **Fronteiraz**, cuja temática é a *utopia na literatura*, reúne em torno de si 18 artigos de pesquisadores vindos das mais variadas regiões do Brasil, além de especialistas especialmente convidados, os Prof. doutores Orlando Grossegeisse da Universidade do Minho, Fátima Vieira da Universidade do Porto e Ildney Cavalcanti da Universidade Federal de Alagoas, que, juntamente com Vera Bastazin, organizadora deste número, puderam trazer suas valiosas contribuições para uma reflexão diversificada e atual sobre a temática, seja no plano da escrita literária como lugar utópico, seja no de uma perspectiva comparativista ou, ainda, no caso da literatura contemporânea, no lugar ocupado pela distopia.

Os artigos desenham um espectro bastante amplo de formas literárias utópicas, desde a sua raiz modelar na **Utopia** de Thomas More de 1516, até seus desdobramentos ao longo dos séculos XVII, XIX, XX e XXI. Nesse território múltiplo, é possível detectar 5 núcleos de enfoques críticos para a temática:

O primeiro deles investigará os constituintes teóricos dessa “poética do perfeito” e os desdobramentos do texto modelar de Thomas More em outros como: **A Terra Austral Conhecida** (1616) de Gabriel de Foigny, **A Tempestade** (1623) de Shakespeare e **O Presidente Negro** (1926) de Monteiro Lobato.

O segundo se deterá nos vínculos entre utopia e identidade nacional no poema *Hino* de 1919 do poeta matogrossense D. Aquino Correa, no romance **Nós os do Makulusu**, de 1975, do angolano Luandino Vieira, e no épico nacional finlandês **Kalevala**, publicado em 1839 a partir de poemas e canções populares da tradição oral.

O terceiro conjunto se concentrará em trabalhos que investem na outra face da utopia, o seu anverso distópico, presente quer no **Admirável Mundo Novo** (1932) de Aldous Huxley, quer na versão futurista do amor em tempos de distopia – o romance inglês **The stone gods** (2007) de Jeanette Winterson – ou ainda no conto contemporâneo brasileiro *Os sobreviventes* (1982) de Caio Fernando Abreu, no qual há ainda restos de uma utopia que sobrevive em meio a um terreno movediço com alta densidade distópica.

O quarto núcleo, por sua vez, dedica-se à perspectiva da utopia pelo viés da escritura seja para deter-se conceitualmente no significado dessa correlação, seja para erigir cidades e *entrelugares* como a **Lisboa- Livro de Bordo** (1997) de José Cardoso Pires, seja ainda para a criação de espaços como os de **A Caverna** e **A Jangada de Pedra**, que nascem da configuração alegórica da narrativa de Saramago. É aqui também que a utopia se configura por meio da resistência da voz poética de Eliot na Inglaterra e de Mário de Andrade, Drummond e Manoel de Barros no Brasil, a nos dizer que a escrita literária é

um território feito de palavras e não-palavras, gestos, sons e silêncios que são corpos vivos que resistem ao pragmático e ao ritmo veloz da modernidade que tudo consome no seu apetite voraz. É isso que o poema drummondiano – *Procura da Poesia* - presentifica no aqui e agora desta (re) escrita que se faz também (re)leitura:

(...) Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
Com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? (...)
(**A Rosa do Povo**, 1943-1945)

Finalmente, no último núcleo, o utópico surge vinculado ao maquinário impossível, como acontece com **Locus Solus** (1914) de Raymond Roussel que, embora afirme compor apenas textos baseados em imaginação pura, consegue imprimir um caráter verossímil aos estranhos mecanismos tidos por “maravilhas” para os estudiosos de sua obra. E é justamente essa utopia das “máquinas potenciais” de Roussel que acaba nos oferecendo um precioso link para a matéria de abertura: a palestra de Lúcia Santaella, uma das mais respeitadas pesquisadoras das tecnologias digitais, refletindo com muita lucidez e inventividade sobre o futuro da literatura no universo das novas mídias digitais configuradoras de um tempo-espaço líquido e emergente, aparentemente adverso à duração que a percepção estética exige. Nas margens desse centro temático, não poderíamos deixar de apontar para o leitor, na seção de **Resenhas**, as duas que lá se encontram: a primeira, *Premiação para livros que envelhecem*, focaliza o livro **O Fazedor de Velhos**, prêmio Jabuti de 2009, onde a interpretação da velhice se faz por perspectivas inusitadas em se tratando de uma narrativa destinada ao público juvenil: velhice que advém não apenas do amadurecimento trazido pela idade, mas também da vivência da literatura; trata-se de um livro sobre a formação do leitor e do próprio escritor por meio dessa “arte de fazer (fabricar) velhos”, isto é, a capacidade de ampliação do espectro perceptivo por meio da educação

estética. A segunda resenha - *A inquietação literária e o olhar científico: o método de Antonio Candido diante da incógnita de Caramuru* – se debruça sobre o método investigativo que subjaz ao texto crítico de Antonio Cândido, demonstrando que a pesquisa científica em literatura é uma realidade palpável cujo método, embora se pautem por elementos de base de qualquer investigação – tema, problema, hipótese, fundamentação teórica, etc –, tem algo que o singulariza devido à natureza de seu objeto e daí a heurística torna-se a chave mestra, como tão bem nos alertou Valéry ao discorrer sobre a *analógica*, o método criativo de Leonardo da Vinci.

Para finalizar, uma chamada para a seção **Estudos** onde em *Formas da memória: um estudo sobre o autobiografismo* as intrigantes fronteiras entre memória e autobiografia desafiam aquele pesquisador que deseja se debruçar sobre as “escritas do eu”.

Maria Rosa Duarte de Oliveira
editora responsável



Editores:

O corpo editorial da Revista **FRONTEIRAZ** é constituído por:

Ana Paula da Costa Carvalho de Jesus

Juliana Loyola

Luis Eduardo Wexell Machado

Maria José Palo

Maria Rosa Duarte de Oliveira

Sandro Roberto Maio

Vera Bastazin



Pareceristas deste número:

André Luis Gomes (UNB)

Edilene Matos (UFBA)

Eduino José Orione (FATEA)

Eunice Piazza Gai (UNISC)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Silvia Maria Azevedo (UNESP- Assis)

Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (UNESP- Araraquara)

Valentim Facioli (USP)



Artigos:

1. Cidades que em nós se fazem: Lisboa- Livro de Bordo (1997) José Cardoso Pires como “entre-lugar”
2. Utopia como ato escritural
3. O espaço da utopia em A Tempestade, de William Shakespeare
4. Fronteiras e utopias da construção identitária mato-grossense: o Hino de Dom Aquino Corrêa
5. Nós, os do Makulusu: memória reorganizadora da matéria abalada para sempre
6. “Eutopia” e “distopia” no Brave New World, de Aldous Huxley
7. A Jangada de Pedra: deslocamento no sentido do ser
8. A utopia da linguagem em A Caverna, de José Saramago
9. Kalevala: a utopia da narrativa primordial
10. A poética do perfeito: elementos da narrativa utópica
11. O pensamento utópico na poesia modernista: Mário de Andrade e T.S. Eliot
12. Resistência e utopia: os rumores do mundo em guerra na poesia de Carlos Drummond de Andrade
13. Fronteira e identidade: terreno movediço na poética de Manoel de Barros
14. Transfigurações utópicas em O Presidente Negro de Monteiro Lobato
15. Locus Solus e as máquinas potenciais de Raymond Roussel
16. A tradição luciânica numa utopia francesa do século XVII

**ARTIGO 1 - CIDADES QUE EM NÓS SE FAZEM: LISBOA - LIVRO DE BORDO (1997)
JOSÉ CARDOSO PIRES COMO ‘ENTRE-LUGAR’**

Orlando Grossege
Professor Associado
Universidade do Minho, Braga

RESUMO:

Uma leitura de **Lisboa – Livro de Bordo** (1997) de José Cardoso Pires à luz dos escritos de Walter Benjamin e **Le città invisibili** (1972) de Italo Calvino revela a complexidade deste texto híbrido, não só reflexivo acerca da construção discursiva plural de ‘Lisboas’ mas também criativo. Através de colagem e de ‘escrita oral’ produz-se uma espécie de conversa ilustrada na qual interação prática e teoria literária, culminando, tal como Benjamin e Calvino, numa reflexão alegórica sobre o próprio ofício de escrever. A questão da grande cidade como lugar de memória leva ao livro (texto e imagem) como ‘entre-lugar’ que reivindica a legibilidade da cidade.

PALAVRAS-CHAVES: Lisboa – Cardoso Pires – Grande cidade – teoria do lugar

ABSTRACT:

A reading of Cardoso Pires’ **Lisbon Logbook** (1997) in the light of the writings of Walter Benjamin and Italo Calvino’s **Invisible Cities** (1972) reveals the complexity of this hybrid text. It is not only reflective about the discursive construction of plural ‘Lisbons’ but also creative. Through collage and ‘oral writing’ a kind of illustrated conversation is created where literary theory and practice interact and culminate (following Benjamin and Calvino), in an allegorical reflection on the craft of writing. The problem of the Great City as a place of memory leads to the book (text and picture) as ‘space between’ that claims the legibility of the city.

KEYWORDS: Lisbon – Cardoso Pires – Great City – theory of space / place

Como conceito teórico, a *grande cidade* [Großstadt] surgiu nos primórdios da sociologia do século XX (Simmel, 1903) em interação com o auge da poetização moderna do urbano. Atualmente, este conceito é tratado com certa nostalgia perante a desconstrução das grandes cidades em *espaços urbanos de não-lugar* (Sharpe / Wallock 1987). Sob o signo da globalização, a “Machine city of modernism” foi-se diluindo pela emancipação de espaços considerados periféricos, subúrbios e cidades-satélite, que entram em simbiose com a organização pseudo-urbana de “CiberCity” (BOYER, 2004, p. 45), perante a desertificação e / ou musealização de centros urbanos históricos. Neste contexto, não surpreende o interesse renovado pelas reflexões de Walter Benjamin sobre a vivência urbana e pelos arquétipos – entre utopia e pesadelo – de Italo Calvino em **Le città invisibili** (1972). As cidades invisíveis aparecem como construções fora do tempo histórico e do espaço real entre “le carte delle promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate” e “le carte delle città che minacciano negli incubi e nelle maledizioni” (CALVINO, 1992, p. 497).

“Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive” (CALVINO, 1992, p. 407) é um aviso irónico de Marco Polo perante uma cidade chamada Olivia. De fato, a confusão dificilmente pode ser evitada, porque as cidades são objetos complexos que abrangem a ‘realidade’ e a sua descrição (PATTON, 1995, p. 112). Somos nós que as tornamos objetos significantes, realidades vivenciadas. A falta de fundamento último do real é o fundamento da nossa acção criativa.

Os núcleos urbanos que se desenvolveram em diversas configurações históricas incorporam ‘realidades’ ou inscrevem representações da cidade, situando-se entre os extremos definidos por Zaira que contém o seu passado “comme le linee d’una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, (...)” (CALVINO, 1992, p. 365) e Maurilia, onde o viajante é convidado “a visitare la città e nello stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com’era prima” (CALVINO, 1992, p. 380). Zaira e Maurilia ilustram arquétipos do relacionamento (integração, segregação) de ‘realidades’ e representações da cidade. Seja como for, ela sempre é composta de códigos e práticas que constituem a sua natureza *transdiscursiva*:

(...) the ‘trans-discursive’ city thus transgresses easy Foucaultian division into discursive (codes) and non-discursive (practices); crosses the lines between the empirical and the fabricated; mixes the real with the imagined and the factual with the fictive. If the city, or rather the represented city, is thought of in the limited terms of ‘text’ then it is a text which is read only by writing, and then only in part. (SHIELDS, 1996, p. 246)

Esta legibilidade, sempre parcial, dentro e fora da própria paisagem urbana, garante a consistência e continuidade de uma cidade, no sentido geológico de uma sedimentação que resulta dos processos sucessivos de edificação e destruição que Sigmund Freud transferiu à arqueologia da

psique humana. Nela assenta qualquer tentativa de tornar uma cidade específica, por um lado, num lugar (mitificado) de memória e, por outro, num “médium-de-reflexão” [Reflexionsmedium]. Este processo duplo conduz a uma paradoxal ‘reconstrução’ consciente de um subconsciente (mítico), recuperado e, ao mesmo tempo, irrecuperavelmente perdido no processo da própria reconstrução, um dilema magistralmente representado por Walter Benjamin em *Berliner Kindheit um 1900*. Benjamin “procurou fazer da escrita da metrópole um *médium-de-reflexão*” (BOLLE, 1999, p. 143), inventando a *imagem de pensamento* [Denkbild] como um género de texto breve, caracterizado pela “montagem de materiais da publicidade e ingredientes da crítica” (BOLLE, 1999, p. 143). A reflexão sobre as representações que fazem da cidade um lugar de memória, não a questão da modernidade que domina em Benjamin, leva José Cardoso Pires em **Lisboa – Livro de Bordo** (1997) para uma reflexão sobre o próprio ofício de escrever.¹ A reflexão sobre a escrita como *lugar* da cidade, dentro e fora da paisagem urbana, evidencia-se designadamente no elogio aos calceteiros, “mestres sem assinatura (...) hábeis e pacientes como nenhuns” (PIRES, 1997, p.90-91) que pode ser considerado núcleo alegórico da escrita da cidade, no sentido benjaminiano:

De martelinho sagaz, aparelham pedaços de basalto na concha da mão que depois implantam na brancura dos passeios como quem implanta diamantes negros. Capricham nos artificios, são tão mestres na figura livre como no traçado geométrico e se for preciso vão até às inscrições caligráficas num rigor de compêndio emplumado. Calceteiros. Em inglês não sei como se diz mas eu chamar-lhes-ia ilustradores ou joalheiros de calçadas, se não fosse literário de mais chamar-lhes assim. São eles, fica sabendo, que embelezam e cobrem de memórias os caminhos que nós, os de Lisboa, cumprimos todos os dias. (PIRES, 1997, p. 91)

O tropeçar em recantos, desenhos e inscrições, que de improviso abrem a superfície do quotidiano para camadas subjacentes, evoca o *choc*, no entanto sem a componente do pavor, e não ao serviço da experiência da cidade moderna: agora, a atitude do *flâneur* obedece à missão de reabitar a cidade. Neste sentido, propomos uma leitura de Cardoso Pires à luz de Walter Benjamin e Italo Calvino. A complexidade deste texto híbrido nasce da interacção entre discurso crítico-reflexivo e criativo, não só em diálogo com outros textos de Cardoso Pires, ensaísticos e ficcionais, mas também com textos de outros autores e, ainda, com desenhos, pinturas e artefatos cujas reproduções ilustram este livro como se fosse uma calçada.

De fato, **Lisboa – Livro de Bordo** reivindica um ‘entre-lugar’, complementar ao famoso cartaz **A poesia está na rua** (1974) de Maria Helena Vieira da Silva, reproduzido neste livro (SILVA, p. 71): em vez de fusão eufórica de escrita poética e paisagem urbana que este cartaz ilustra, Cardoso Pires procura – duas décadas depois – a produção reivindicativa duma fusão

¹ Apesar de não haver nenhuma referência explícita, podemos supor uma leitura, no mínimo parcial, de Benjamin e Calvino por parte de José Cardoso Pires. De fato, muitos ensaios sobre *Lisboa – Livro de Bordo* citam Calvino, enquanto uma leitura benjaminiana fica ainda por explorar.

semelhante nas páginas de um livro. No sentido de escrita da cidade, ela nasce da memória da Lisboa dos graffiti e murais, após o 25 de Abril de 1974. Basta lembrar os “Sete parágrafos sobre a liberdade e algumas inscrições murais” que Cardoso Pires escreveu sob impacto imediato da Revolução dos Cravos:

(...), viajar hoje em dia no meu país é percorrer uma cartilha de pedra e cal ilustrada de sentenças populares. Muito do nosso saber está resumido ali, nos muros, e foi escrito por todos e ninguém – o homem que passa e o militante nocturno, o artista de mão ignorada e o profeta comum. E frase a frase, caminhando e lendo, vamos aprendendo à flor das cidades e dos tapumes os abecedários da democracia, cada qual com os seus apelos e seus avisos. (PIRES, 1977, p.270-71)

Tanto os desenhos e inscrições nas calçadas que persistem como os murais e *graffiti* que entretanto desapareceram possibilitam a activação do ‘entre-lugar’; ‘entre-lugar’ entendido como categoria relacional de *Space Between* (IRISH, 2008: nota 30). Tal categoria subleva, no sentido da dimensão da *u-topia* de Henri Lefebvre, em *La révolution urbaine* (1970), as dialécticas entre ordem e desordem, realidade e imaginário, tendo ainda em conta a distinção de Marc Augé (1992) entre “lieu identitaire, relationnel et historique” e “non-lieu”. Ao contrário da “surmodernité” que só produz “non-lieux”, a “modernité baudelairienne” ainda é capaz de integrar os lugares antigos: “ceux-ci, répertoriés, classés et promus «lieux de mémoire», y occupent une place circonscrite et spécifique” (AUGÉ, 1992, p. 100). O confronto entre o novo e o antigo poetizado em Baudelaire é essencial para o pensamento benjaminiano do alheamento e do *choc*. Para Cardoso Pires, o alheamento é outro: de se tornar turista da sua própria cidade. Trata-se duma questão levantada no campo teórico por Elizabeth Wilson perante a transformação de núcleos urbanos históricos em “leisure environment” (WILSON, 1997, p. 136):

We are *meant* to become *flâneurs* in these settings – municipal or heritage *flâneurs*. But am I alone in feeling that something has been lost once you are invited to do it? Or that perhaps there is a kind of alienation as we wander through ‘our own’ cities when they seem to have been taken over by tourists (...) crowds or groups of people who seem to be inhabiting an alternative universe which just happens to exist in the same space as our own ‘real’ city? (WILSON, 1997, P.136)

É neste sentido que a Lisboa atual é transformada em *espaços urbanos de não-lugar*, descaracterizando-se a sua ‘leitura’ tal como no caso da cidade alienada de si mesma: “forse de Irene ho già parlato sotto altri nomi, forse non ho parlato che di Irene” (CALVINO, 1992, p. 463). Precisamente o problema fundamental da *legibilidade* como *lugar* constitui o motor da escrita de Cardoso Pires, como o demonstra a discussão inicial da categoria do visível como *excessiva* face a outros canais sensoriais, o que faz lembrar argumentos do misticismo. Prefere-se a escuridão em vez da visão comercializada para fins turísticos: desconfiando do “visual imediato” (PIRES, 1997, p. 12), das “panorâmicas e vistas gerais” que acabam por ser “frases feitas ou cenários de catálogo”

(PIRES, 1997, p. 10), procuram-se “vozes e cheiros” como “registos inconfundíveis do espírito do lugar” (PIRES, 1997, p. 12). *Lisboa – Livro de Bordo* revela-se “uma espécie de levantamento que desse, com toda a sinceridade, o modo como sinto Lisboa” (Pires in SILVA, 1997, p. 17), um levantamento que inclui “vozes” e “olhares”, como indica o subtítulo. Os registos acústicos e olfácticos possibilitam o diálogo íntimo de “cumplicidade” (PIRES, 1997, p. 13) que permite *recordar* o corpo e a alma da cidade – daí “memorações” como último elemento na tríade do subtítulo. Precisamente neste sentido, esta paradoxal ‘reconstrução’, no sentido benjaminiano, é completada pelas ilustrações que, no processo da criação vieram depois, e pelo *lay-out* do Atelier Henrique Cayatte.

Perante a teorização pós-moderna da cidade, o caso de Lisboa possui dimensões de invisibilidade que ajudam a explicar o próprio fascínio desta cidade como *mito urbano* para o qual contribuem autores portugueses que criam e parodiam uma tradição nacional, bem como viajantes estrangeiros que estabelecem comparações e contrastes nos seus relatos. Lisboa é uma cidade invisível, por excelência. Deve-se esta qualidade não tanto ao próprio Terremoto de 1755, mas à estratégia de preservar a memória desta destruição – paradigmática para outras, anteriores e posteriores – e elevá-la a um signo de identidade, presente na paisagem urbana. Para além do Convento do Carmo, que permaneceu ruína, são as representações em azulejo e as placas em fachadas, que inscrevem as Lisboas anteriores ao terramoto na superfície. Não só devido à leitura *cliché* da ‘cidade do terramoto’, mas também pelas histórias até proverbiais de construções morosas, inacabadas ou provisórias de monumentos emblemáticos (Santa Engrácia, Palácio da Ajuda, Padrão dos Descobrimentos), Lisboa é lugar e imagem, portanto *topos*, da transição lenta e inacabada. Em contraste com a aceleração e procura de perfeição no capitalismo burguês urbano e moderno, este culto do moroso e provisório possui um encanto quase terapêutico, designadamente na leitura ambígua do turista vindo do Centro ou do Norte da Europa.

Na literatura europeia do século XX sobre Lisboa, raras vezes falta o detalhe dos relógios parados, em especial o relógio do *British Bar* no Cais do Sodré, com os ponteiros que andam para trás e, não obstante, avançam no tempo. Em *Lisboa – Livro de Bordo*, este *topos* é ponto de partida para uma crítica feroz ao filme *Dans la ville blanche* (1982) de Alain Tanner, que, na opinião de Cardoso Pires, se serviu deste relógio muito provavelmente como “metáfora do saudosismo lusitano. (...) Tempo a contar para trás, nostalgias, exotismos: esses efeitos nunca falham quando olhados com complacência pelos da arte civilizada.” (PIRES, 1997, p.78).

Diluindo a distinção entre ‘realidade’ e representação (artística), **Lisboa – Livro de Bordo** encena esta transdiscursividade em imagem e escrita, e constrói uma espécie de ‘conversa ilustrada’ entorno da visibilidade e legibilidade do *lugar*. Tal como no caso de Benjamin relativamente à Berlim da sua infância, trata-se da *re-escrita* que nasce do alheamento (*Entfremdung*). Ao igual

como o posterior **Lisboa – Livro de Bordo**, já o texto “Lisboa, vistas da cidade” (1991) enfatiza a necessidade de se libertar da visibilidade excessiva para tornar Lisboa novamente legível. Por isso, evita-se a famosa transparência da luz lisboeta, tal como os miradouros, privilegiando em seu lugar a errância na penumbra. Esta intenção de se tornar *flâneur* e *alegorista* da cidade no sentido benjaminiano² é reforçada pela leitura desiludida da literatura sobre Lisboa (Pires *in* SILVA, 1997, p. 17). **Lisboa – Livro de Bordo** revela não só a inexistência da separação, à primeira vista tão evidente, entre realidade e representações, mas também e sobretudo a convicção de que “haverá sempre mais Lisboas que lisboetas”, nas palavras do ensaísta Nuno Brederode Santos que Cardoso Pires subscreve (Pires *in* SILVA, p. 18). Pensando na pluralidade das leituras de Lisboa por viajantes portugueses e estrangeiros, Brederode Santos advoga uma construção aberta à imaginação: “há Lisboas incumpridas, cidades que em nós se fazem” (PIRES, 1997, p. 83).

Entrando no seu ‘diálogo’ com a cidade, o livro abre e fecha com a mesma fotografia da caravela em baixo-relevo. Trata-se de uma das pedras esculpidas que se encontram embutidas em mais de uma centena de velhos e modestos prédios de Lisboa, algumas aparentando ter uns trezentos ou quatrocentos anos, sensivelmente com as mesmas dimensões, entre os 20-30 cm x 35-50 cm. Curiosamente, “nenhuma destas pedras ou lápides faz sugerir qualquer mensagem que pretendesse transmitir: (...) Não se sabe ao certo qual a razão dessas pedras esculpidas com embarcações” quase sempre voltadas para o rio Tejo; só numa dezena, a representação dos simbólicos corvos alude ao brasão de Lisboa (SANTOS, 1994, p. 701-02). Estas informações que se encontram no *Dicionário da História de Lisboa* confirmam que o objeto na ‘moldura’ de *Lisboa – Livro de Bordo* constitui um elemento-chave da escrita da cidade no sentido benjaminiano de *Bilderschrift*. Na sintaxe do livro, a caravela em pedra define tanto a ‘moldura’ do texto-imagem como aquela da cidade-texto, só em parte legível, mas também rasurada. Renuncia-se deliberadamente aos corvos para afastar a leitura fácil de identidade, visível demais. É precisamente esta leitura fácil que já o conto “A República dos Corvos” (1988) contesta, procedendo a uma espécie de re-mitificação carnalizada e miniaturizada.³ Deste modo, a caravela em pedra, na ‘moldura’ deste ensaio ilustrado, corresponde simplesmente ao seu título e desperta a expectativa duma paradoxal viagem marítima virada para a terra. Do início até ao fim, desenvolve-se um duplo jogo de espelhos ou reflexos, entre mar e terra; realidade e representação, fatos e imaginação, realçando a própria transdiscursividade da cidade: “(...) vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro, e até a brisa que corre me sabe a sal. Há ondas de mar aberto desenhadas nas tuas calçadas; há âncoras, há sereias.” (PIRES, 1997, p. 7).

² Vd. a interpretação deste texto por Renato Gomes (1999: 95) e Izabel Margato (1999: 50); só Margato (1999) inclui na sua análise *Livro de Bordo*, embora numa versão prévia, sem as ilustrações e o *lay out*.

³ Izabel Margato (1998: 1006) fala de “descongelamento”. Consideramos este procedimento próximo da mitificação libertadora do Romantismo (Irmãos Schlegel, entre outros).

É logo esta iniciação do leitor na viagem pelo texto-imagem que define o entrelaçar de realidade, representação e imaginação, partindo da alegoria da “cidade- nave”, cultivada em textos portugueses e estrangeiros. Nas pedras das calçadas espelha-se o mar, nas representações espelha-se a cidade e, finalmente, no texto-imagem espelha-se a cidade e as representações nela incorporadas e inscritas: “vêm-se nomes de navegadores e datas de descobrimentos anotados a basalto no terreiro batido pelo sol” (PIRES, 1997, p. 7). Ao incluir logo no início uma grande fotografia do Padrão dos Descobrimentos circundado de água, anuncia-se uma leitura / escrita alegórica e uma reflexão sobre o ofício de escrever a cidade. O reflexo dos descobrimentos na terra, inscritos na praça e esculpidos num monumento que representa a expansão portuguesa além-mar, no Padrão dos Descobrimentos, não possui por acaso a forma dum navio, duplicado *en miniature* na caravela que a estátua do Infante Dom Henrique, na sua proa, leva na mão. Com isto, não só se apresenta a cidade-nave, seguindo a tradição textual, mas também o livro escrito e ilustrado da cidade-nave, alegoria presente no título: o livro de bordo é texto-nave.⁴ Transcreve-se uma relação sentimental com a cidade e, simultaneamente, uma “relação especular” (MARNOTO, 1998, p. 267) entre navegar (cidade = espaço) e ler / escrever (cidade = texto).

Ao longo de todo o livro incorporam-se os signos marítimos, acumulados no curso da história portuguesa e inscritos na “sintaxe lisboeta” (Pires *in* SILVA, 1997, p. 17) que Cardoso Pires procura definir nos seus códigos, como o acústico ou o cromático. É na arte e na literatura, como expressões de *topofilia* (TUAN, 1977) que os códigos são preservados, numa época na qual as cidades se aproximam de parques temáticos, perdendo a sua ‘espessura’ perante a tendência global de tornar tudo em *heterotopia* (FOUCAULT, 1967) e *homotopia*: ou acumulação de objetos e histórias, simulando um lugar (coletivo), ou esvaziamento em “non-lieux” (AUGÉ, 1992). Cardoso Pires sente a ameaça de Lisboa ficar desabitada quando em 1993, num texto intitulado “Lisboa sem alma”, reivindica o diálogo com a cidade, obedecendo à missão de reabitá-la. Por trás da superfície urbana descaracterizada existe o *desejo do lugar*, o desejo de estar nesta cidade em casa, tornando-se a escrita bem como as ilustrações que a acompanham expressões do “olhar arqueológico” (STIERLE, 1993, p. 19) do *flâneur* benjaminiano para o qual “cada rua desce a um passado ou ainda até às mães”.⁵

Restam os esforços da paradoxal ‘reconstrução’. A consciência deste paradoxo, tal como o desejo de um *lugar u-tópico* para ‘a sua cidade’, refletem-se em crónicas escritas em 1993-94 que, junto com textos já referidos, podem ser entendidas embriões de **Lisboa – Livro de Bordo**. Em “Lisboa inventada” (1993), o viajante, sentada na esplanada dum hotel de Colombo, ouve a um

⁴ “Tal como Lisboa é o livro de bordo, assim o livro de bordo é Lisboa” (MARNOTO, 1998, p. 267). A tradição da epopeia (da escrita poética) como navegação, desde a Antiguidade, é retomada no Renascimento pelo próprio Camões, entre outros, e cultivada até à atualidade (*vd.* KNAUTH, 1990).

⁵ “Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwindene Zeit. Ihm ist jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit (...)” (BENJAMIN, 1983: I, p. 524).

cingalês que nunca viu Lisboa descrever-lhe a cidade da qual ouviu maravilhas, numa linguagem inventada: “Assim, ouvida em mistério, talvez alguém pudesse inventar dela ainda uma outra Lisboa” (PIRES, 1994, p. 32). Num breve ensaio de 1994, os textos de Antonio Tabucchi são considerados uma procura exemplar do espírito do lugar, na qual “a paisagem conversa com os mitos e com os personagens maiores da arte e da escrita, aqueles que deram espírito aos lugares”. Tabucchi dialoga nomeadamente com Pessoa “em directo ou a vários desdobramentos” (PIRES, 1994, p. 186), mas também com o próprio Cardoso Pires (DIETZEL, 1996, p. 112-13). Os princípios de espelho e navegação atribuídos simultaneamente à deambulação e à escrita fazem deste ensaio com o título significativo “Tabucchi e a navegação das Letras” (PIRES, 1994) uma poética na qual assenta **Lisboa – Livro de Bordo** como criação que, para além de obedecer aos dois princípios mencionados, se produz através da conversa ou tertúlia⁶ constituindo o entre-lugar performativo da relação afectiva com ‘a sua cidade’ (MONTAURY, 2005, p. 16).

A cidade espelha-se, como também ela é espelhada pela literatura e arte, não sempre inscritas na própria superfície urbana mas rememoradas pelo *flâneur* que lê Lisboa como *cidade no espelho* ou *cidade espelhada* (“uma capital de calçadas em renda negra a espelharem-se nos azulejos que a enriquecem de cor e brilho”; L, p. 98), tal como Benjamin leu a capital Paris num dos seus *Denkbilder* (IV/1, p. 356-359) e tal como Calvino imagina a cidade de Zirma.⁷ Alguns elementos desta “città ridondante” que “si ripete perché qualcosa arrivi a fissarsi nella mente” reencontram-se na Lisboa de Cardoso Pires que começa a existir através da repetição dos seus signos:

(...): il mio ricordo comprende dirigibili che volano in tutti i sensi all'altezza delle finestre, vie di botteghe dove si disegnano tatuaggi sulla pelle ai marinai, treni sotterranei stipati di donne obese in preda all'afa. I compagni che erano con me nel viaggio giurano d'aver visto un solo dirigibile librarsi tra le guglie della città, un solo tatuatore disporre sul suo panchetto aghi e inchiostri e disegni traforati, (...). La memoria è ridondante: ripete i segni perchè la città cominci a esistere. (CALVINO, 1992, p. 102)

É graças às estações do metropolitano revestidas de azulejos que Cardoso Pires combina o desdobramento vertical da cidade (superfície / subterrâneo) com a subtil insinuação do modelo freudiano, que o *flâneur* benjaminiano adoptou, para um núcleo de identidade colectiva encontrado nas “vozes subterrâneas” (PIRES, 1997, p. 105). Não é por acaso que o subtexto lido em *flashes* no meio da escuridão se centre na criação artística e nos criadores que contribuíram para o discurso da identidade lisboeta e portuguesa, nomeadamente em escritores como Camões, Bocage, Cesário

⁶ O título do capítulo “O meridiano das tertúlias” alude claramente a Tabucchi, chamado “o viajante de meridianos privados” no breve ensaio “Tabucchi e a navegação das Letras” (PIRES, 1994, p. 185).

⁷ Comparação feita também por Janaina de Souza Silva (2005, p. 150).

Verde e Almada Negreiros, por tratar-se duma descida para a própria memória criativa que implica uma interrogação auto-crítica sobre o ofício de escrever:

“Buscar a perfeição das coisas” é um recado a quem parte, uma confiança sobre a paixão de criar (e de comunicar) que iremos reconhecer (ou não) no envolvimento plástico dos capítulos que o metropolitano vai cumprindo, linha a linha, hora a hora, para alargar o seu mundo. (PIRES, 1997, p. 102)

No caso de Lisboa, os meios de transporte coletivo não contribuem para a imagem da metrópole moderna. O eléctrico se foi tornando veículo predilecto de um regresso instantâneo à infância, entrando como tal na exploração turística da ‘alma’ lisboeta (nomeadamente a linha 28). A total ausência do eléctrico em **Lisboa - Livro de Bordo** é tão conseqüente como a integração da história do metropolitano, inaugurado em 1959, numa semiótica lisboeta longe da visibilidade excessiva e como prolongação do “espírito dos murais” (PIRES, 1997, p. 101), representado pela obra de Helena Vieira da Silva, memória da fusão de escrita poética e paisagem urbana após o 25 de Abril. Embora signo de urbanidade moderna, o metropolitano contribui através das suas “estações de arte” (PIRES, 1997, p. 99) para a missão de reabitar a cidade⁸, tornando-a novamente legível: “a cada paragem vai-me lembrando a cidade a que pertença e a arte que habita para lá deste percurso que lhe corre nas entranhas” (PIRES, 1997, p. 108).

A escrita-imagem, vista e lida nas paredes e nos passeios, corresponde ao texto híbrido de **Lisboa – Livro de Bordo**, abrindo-se ainda mais uma dimensão alegórica: a cidade e o texto são não só *nave* mas também *corpo*. Isto torna os calceteiros, tal como os artistas de azulejaria que espelham o próprio projeto da cidade-texto, ainda *tatuadores* que “revestem o corpo da cidade com tatuagens impressas a basalto (...)” (PIRES, 1997, p. 94). Não obstante continuar a alegoria do corpo, contudo de marinheiro tatuado e não de bailarina, noiva ou dona como é habitual em textos sobre Lisboa, o *flâneur* volta a favorecer as imagens marítimas, regressando, numa espécie de navegação circular pela cidade, à “praça *tatuada* de ondulações” (PIRES, 1997, p. 110) diante do Padrão dos Descobrimentos. No entanto, este círculo não está fechado, nem sequer no início do percurso: porque também o ponto de partida permanece numa definição ambígua (Praça do Comércio / Praça do Império).

A cidade espelhada está atravessada pela cidade imaginada e rememorada: “trago na memória uma das gaivotas que Pomar posou no Alto dos Moinhos e, decerto por causa dela, aponto em direcção ao Tejo” (PIRES, 1997, p. 108) e, repetindo: “sigo adiante, rumo ao Tejo, porque entre outras coisas trago na memória a gaivota de Pomar que é ave de cais-e-Lisboa.” (PIRES, 1997, p. 110). A gaivota representa o pássaro padroeiro complementar ao corvo vicentino porque simboliza

⁸ Vd. o elogio do “metropolitano de Lisboa” como uma “das coisas mais dignas desta cidade” em contraste com um “canal nocturno (...) em Nova Iorque, em Paris e na maior parte dos metropolitanos do Mundo” (Pires in SILVA, 1997: 18).

a orientação para o mar. A inscrição desta saudade no corpo (pavimento, azulejo), nas entranhas (metropolitano) e na voz (fado, pregões) da cidade afirma os princípios de tatuagem e espelho. É com as gaivotas que se reivindica a cidade como *espaço poético*⁹ face a “um Lockheed [sic] dos TAP a baixar na direcção do Aeroporto” (PIRES, 1997, p. 110), e com esta reivindicação as gaivotas habitam – tal com este *flâneur* – o ‘entre-lugar’. A cidade de invenções míticas e o *subtexto* escavado nas camadas mais fundas da história ou do subconsciente coletivo, e não a modernidade urbana é o rumo da navegação terrestre. Ele segue às aves da saudade, acompanhadas pelo semblante ténue e fugaz de Pessoa (desenho de Pomar, PIRES, 1997, p. 114), até ao Cais do Sodré. Neste fim, reafirma-se Lisboa como espaço incerto e pouco visível, até sem Tejo:

Quando por fim fechamos a página onde líamos a cidade, descobrimos que a vidraça do café está toldada por uma dança de gaivotas em turbilhão e que não há Tejo. Que desapareceu por trás duma desordem de asas e já não é prenúncio de oceano. (PIRES, 1997, p. 117)

O fechar da página corresponde ao abrir da página, espelhando desta forma a leitura do próprio livro. A leitura torna-se ao mesmo tempo, inclusive com a analogia da circularidade discursiva, imagem da própria deambulação pela cidade. O texto começa com “Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar” (PIRES, 1997, p. 7) e fecha com uma reafirmação da invisibilidade de Lisboa: um apelo ao leitor para que faça a sua própria navegação urbana. É um leitor-*flâneur* na penumbra ou no nevoeiro, no ‘entre-lugar’ real e imaginário, capaz de perceber o aviso irónico de que “non si deve mai confondere la città col discorso che la describe” (CALVINO, 1992, p. 407), mantendo a perspectiva de um lugar *u-tópico* no sentido de Henri Lefebvre (1970). Nem Lewis Mumford teve em mente uma clara oposição quando lançou a famosa pergunta “Is there still a living choice between Necropolis and Utopia?” (MUMFORD, 1961, p. 3). No fim de *Le città invisibili*, Marco Polo responde desta forma a Kublai Kan, contestando a visão duma “città infernale” (CALVINO, 1992, p. 497) como último local de desembarque da humanidade:

L’inferno dei viventi non è qualcosa que sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (CALVINO 1992, p. 497-98).

O livro é um entre-lugar que pode fazer renascer a cidade, perante o inferno que habitamos e o alheamento da gente que o aceita, lançando a partir do texto e da imagem o apelo de fazer da cidade novamente um *lugar*. Cardoso Pires oscila entre a procura duma semiótica da cidade-texto,

⁹ Título do quadro de A. Costa Pinheiro (L, p. 111).

desmedida no seu alcance quase ontológico, e o cepticismo profundo da legibilidade da cidade como lugar identitário, propondo um inventário provisório de Lisboa, “cidades que em nós se fazem” (PIRES, 1997, p. 83), através de arte, música e literatura, cidades que habitam no ‘entre-lugar’ do leitor-*flâneur*.

Consciente do perigo de acabar em meta-literatura erudita que sempre detestou, Cardoso Pires contrapõe – tal como ele próprio observa em Tabucchi – “a autonomia criativa” e “personalizada” (PIRES, 1994, p. 187), procurando fazer o jogo de reverso (*gioco del rovescio*): “trazer do imaginário muitas vozes e caprichos para tornar mais real a realidade que nós é contemporânea” (PIRES, 1994, p. 185). O texto híbrido comprova-se assim como ‘entre-lugar’ complementar do cartaz **A poesia está na rua** de Maria Helena Vieira da Silva ou, simplesmente, das calçadas lisboetas, evocadas – no fim deste **Livro de Bordo** – pela caravela no pavimento da Rotunda do Marquês de Pombal (PIRES, 1997, p. 118).

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. **Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité**, Paris: Seuil, 1992.

BENJAMIN, Walter, **Gesammelte Schriften**, (orgs.) Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-91.

BOLLE, Willi. A metrópole como Médium-de-Reflexão, **Revista Semear**, n.º. 3, Rio de Janeiro, 1999, p. 139-160.

BOYER, M. Christine. The Imaginary Real World of CiberCity. In: Rodolphe El-Khoury / Edward Robbins (orgs.). **Shaping the City: Studies in history, theory and urban design**. New York: Routledge, 2004, p. 231-251.

CALVINO, Italo, Le città invisibili [1972]. In: *id.*, **Romanzi e Racconti**. Milano: Mondadori, 1992, vol. II, p. 357-498.

DIETZEL, Uwe. Oltre *Il fio dell'orizzonte*. «Portugal» als intertextuelles Spiel bei Antonio Tabucchi. **Germanisch-Romanische Monatsschrift**, vol. 46 / 1 (1996), p. 110-116.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres [conferência]. **Architecture, Mouvement, Continuité**, 5 (1984) [1967]; *ed. cit.*: Other spaces: the principle of heterotopias. **Lotus International: Quarterly Architectural Review**, 48/49, 1986, p. 9-17.

GOMES, Renato Cordeiro. Fotogramas, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro. **Revista Semear**, nº. 3, Rio de Janeiro: PUC, 1999, p. 91-100.

IRISH, Sharon. [Preservation, Polemics, and Power: Carl W. Condit's *The Chicago School of Architecture*](#). **Technology and culture. The International Quarterly of the Society for the History of Technology**, vol. 49 (2008), p. 202-214.

KNAUTH, Alfons K. Das Schiff in der Tinte. Zur nautischen Symbolik des Schreibens. **Revista Dichtungsring**, nº 19, Bochum, 1990, p. 47-76.

LEFÈBVRE, Henri. **La Révolution urbaine**. Paris: Gallimard, 1970.

MARGATO, Izabel. Lisboa: outras rotas, outras viagens em busca da legibilidade da cidade. In: EARLE, Tom (org.). **Actas do Vº Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**. Oxford / Coimbra: AIL, vol. II, p. 1003-1010.

_____ A primeira vista é para os cego. **Revista Semear**, nº. 3, Rio de Janeiro: PUC, 1999, p. 37- 52.

MARNOTO, Rita. *Lisboa. Livro de bordo*. Cúmplices de vozes, olhares e memorações. **Revista Veredas**, nº. 1, Porto, 1998, p. 261-270.

MONTAURY, Alexandre. A escrita como exercício de corpo e cidade. **Revista Semear**, nº 11, Rio de Janeiro: PUC, 2005, p. 9-19.

MUMFORD, Lewis. **The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects**. New York: Harcourt, Brace and World, 1961.

PATTON, Paul. Imaginary cities: images of postmodernity. In: WATSON, Sophie / GIBSON, Katherine (orgs.). **Postmodern cities and spaces**. Oxford / Cambridge: Blackwell, 1995.

PIRES, José Cardoso. **E agora, José?** Lisboa: Morães, 1977.

_____ **Alexandra Alpha**, Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____ **A República dos Corvos**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____ Lisboa, vistas da cidade. In: **Um olhar português**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.

_____ **A cavalo no diabo. Crónicas do Público e casos privados.** Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____ **Lisboa. Livro de Bordo: vozes, olhares, memorações.** Lisboa: Dom Quixote Expo 98 1997. [= L]

SANTOS, Nuno Brederode. Ser uma Lisboa que não há. **Revista Semear**, n.º. 3, Rio de Janeiro: PUC, 1999, p. 173-178. [sem indicação da publicação anterior no **Expresso**, Lisboa].

SHARPE, William / WALLOCK, Leonard (1987). From Great Town to Nonplace Urban Realm: Reading the Modern City. In: *id.* (orgs.). **Visions of the Modern City. Essays in history, art and literature.** London: Johns Hopkins Univ. Press, p. 1-50.

SHIELDS, Rob. A Guide to Urban Representation and What to do about it: Alternative Traditions of Urban Theory. In: KING, Anthony D. (org.). **Re-Presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21st Century Metropolis.** New York: NYU Press, 1996, p. 227-252.

SILVA, Rodrigues da. Cidade, minha cúmplice [Entrevista com J. Cardoso Pires]. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, 19-11-1997, pp. 17-19.

SILVA, Janaina de Souza. Lisboa: cidade (in)visível. **Revista Semear 11**, Rio de Janeiro: PUC, 2005, pp. 141-155.

SIMMEL, Georg. **Die Großstädte und das Geistesleben.** Reed. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006 [1903].

STIERLE, Karlheinz. Die Lesbarkeit der Stadt. Annäherung an eine Sehweise. In: *id.* **Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt.** München / Wien: Hanser, 1993, p. 12-50.

TUAN, Yi-Fu. **Space and Place: The Perspectives of Experience.** Minnesota Univ. Press, 1977.

SANTOS, Nuno Valdez dos. Pedras esculpidas com embarcações. In: SANTANA, Francisco / SACENA, Eduardo (dirs.), **Dicionário da História de Lisboa.** Sacavém: Carlos Quintas & Ass. 1994, p. 701-02.

WILSON, Elizabeth. Looking Backward, nostalgia and the city. In: WESTWOOD, Sallie / WILLIAMS, John M. (orgs.). **Imagining cities: scripts, signs, memories.** London: Routledge, 1997, p. 127-139.

ARTIGO 2 - UTOPIA COMO ATO ESCRITURAL

Vera Bastazin
Prof.^a. Dr.^a. Literatura e Crítica Literária
PUC-SP

RESUMO:

O presente ensaio tem por objetivo retomar os conceitos de literatura e utopia de forma a permitir que se elabore uma reflexão sobre o diálogo, a aproximação e até o imbricamento dos dois conceitos. Essas primeiras reflexões devem subsidiar o estudo de textos literários (em estágios mais avançados da pesquisa), nos quais a idéia da utopia se inscreve, seja como proposta temática, seja, sobretudo, como escritura textual.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, utopia, escritura

ABSTRACT:

His essay aims at a reconsideration of the concepts of literature and utopia so as to allow the development of a reflection upon the dialogue, the approximation and even the overlapping between the two concepts. These initial reflections should serve as the foundation for a study of literary texts (in more advanced stages of the research), in which the idea of utopia is inscribed, either on the thematic level or, above all, as textual writing.

KEYWORDS: literature, utopia, textual writing.

Utopia como inscrição literária constitui o eixo teórico deste ensaio; desenvolvê-lo implica elaborar fundamentos para um processo de investigação mais amplo que, no presente momento, apenas se inicia¹. O ensaio é, portanto, um primeiro passo para um trabalho maior de pesquisa que se propõe em etapas a serem posteriormente desdobradas. É pressuposto desta investigação, um momento introdutório que permita estabelecer alguma diferenciação e certas conexões entre os dois universos envolvidos na proposta. De um lado, a explicitação do conceito e implicações do que se entende por utopia; de outro, a delimitação do literário e os possíveis imbricamentos com a dimensão das utopias.

Necessário é, pois, esclarecer conceitos e direções, visto que o binômio em questão pode ser focado tanto como espaço de conjugação e complementaridade, quanto de oposição e incompatibilidade. Afinal, qual é o sentido que atribuímos à literatura e à utopia para o percurso de nossas hipóteses e objetivos?

Se pensarmos a utopia em seu sentido primeiro ou original, teremos, necessariamente, de associá-la à questão da ideologia, isto é, a um conjunto de idéias e crenças que formam um sentido coeso e norteador de comportamentos. Idéia e práxis, nesse caso, parecem indissociáveis.

A concepção de uma crença só tem sentido na medida em que ela é traduzida em ações que direcionam a busca de uma realidade outra, marcada por um idealismo de cunho expressivamente humanístico e social. Pré-concebida e distinta da experiência vivida na concretude do real, a utopia consistiria na criação imaginária de uma sociedade cujo espaço de realização permitiria ao homem uma vida social marcada por valores de igualdade, justiça e bem estar comum. Todas as conquistas atingidas seriam usufruídas, igualmente, por todos os homens. A construção dessas idealizações tem habitado o imaginário dos escritores desde os tempos mais remotos.

A bem da verdade, o tema da utopia faz parte da tradição literária desde os primórdios da escrita humana. Ele expressa uma tendência à projeção de situações diferentes das vividas, ou seja, uma perspectiva de idealização social que, de alguma forma, permitiria a felicidade e o bem estar entre os homens. Seria o sonho de retorno à Idade do Ouro (Platão, 1955) quando a humanidade teria vivido em harmonia total consigo mesma e com a natureza. A realidade histórica do mito platônico liga-se à vida, pautada pela liberdade de ações e ausência de qualquer tipo de privação, ela seria marcada pela paz e perfeição nas relações entre os seres que viviam sob o teto das estrelas as quais os iluminavam com a luz ideal e o calor das temperaturas perfeitas.

¹ Essa reflexão subsidia o estudo de textos literários, nos quais a idéia da utopia se inscreve, seja como proposta temática, seja, sobretudo, como escritura textual

Na literatura, são várias as obras que se tornaram clássicas, no sentido de leituras obrigatórias para a constituição de um repertório ocidental ligado à idéia de utopia. **A República** de Platão, escrita no século IV a.C, é fato exemplar para nossa afirmativa.

A utopia como construção de um *não lugar*, ou espaço distinto do existente e, portanto, idealizado pela mente, passa a se constituir em crença, verdade proferida e professada pelo sujeito criador do discurso. Esse sujeito traz consigo uma história marcada por ideais que se desdobram em ações de busca e conquista do espaço utópico. Platão é um exemplo desse sujeito criador. Ele vive na Grécia antiga uma experiência de constituição de utopia que é, concomitantemente, filosófica e política. Contudo, sua manifestação irá se constituir numa realidade cujos contornos serão de caráter inventivo e, prioritariamente, estético.

A observação do filósofo sobre o contexto social e as relações inter-pessoais entre dirigentes e povo configuram e sustentam uma ação política que não tem como se realizar, em sua plenitude, no ato de viver e atuar na sociedade grega de seu tempo. A alternativa platônica é a de expandir sua percepção, construindo um ideário que extrapola a realidade e se materializa na ação criativa de concepção de uma sociedade perfeita. **A República** de Platão (1993) é, o que poderíamos dizer, um *excedente de produção* do mundo das idéias que, necessitando tomar corpo, realiza-se como construção fantasiosa de uma sociedade modelar. Perfeita e poderosa, *A república* representa, para o seu criador, o lugar onde é possível o avanço perfeito da humanidade, o exemplo de espaço social onde o homem teria a possibilidade de sentir-se realizado, ou mesmo, *ser feliz*.

A lembrança de um autor ou de uma obra nos permite perceber como o pensador e militante político constrói, muitas vezes, uma proximidade com o universo ficcional. Parece-nos fácil notar que toda ação é precedida pelo ato de a constituir como idéia. Conforme explicitado na teoria do conhecimento sugerida por Platão, o mundo das idéias pré-existe à realidade. Não há objeto ou ação constituído pelo homem que não tenha antes existido no mundo das idéias. Assim, deparamo-nos com escritores cuja militância os define politicamente, antes mesmo de sua caracterização como escritor. Isto significa um movimento contínuo de deslocamentos entre imaginação, experiência e novas elaborações – mentais e criativas.

Ao se expressarem como filósofos, poetas e/ou romancistas muitos escritores, a exemplo de Platão, abrem espaço para que seus escritos sejam identificados com sua práxis política. Recorremos à memória e lembramos de imediato Thomas More (1478-1553) com a obra **Utopia**, que se torna uma referência humanista norteadora das reflexões voltadas para o tema a partir do século XVI. Podemos lembrar ainda, dentre outros, o caso marcante de Vladimir Maiakovski (1893-1930) e mesmo de José Saramago (1922), apenas para apontarmos dois nomes associados à poesia e à prosa dos tempos modernos e contemporâneos, respectivamente. Apesar dos dois autores representarem histórias distintas nessa relação de militância política, ambos produziram obras que,

insistentemente, são associadas à ação ideológica que marcou suas vidas. Produção literária e utopia cruzam-se na história dos homens. Poderia ser diferente?

A indagação nasce de uma lógica possível, pois a construção de uma utopia está atrelada à experiência de um tipo de vida que não nos satisfaz como seres sociais. A insatisfação é, sem dúvida, mola propulsora para o imaginário: *se assim não fosse ... como poderia ser?* Cabe aqui, lembrar o caso de um revisor de texto² que, ao introduzir uma partícula de negação no início da narrativa, transforma, na obra, a história dos fatos extra-literários. Escrever, no âmbito do literário é criar espaços, seres e situações mais interessantes ou intrigantes do que aquelas com as quais convivemos. É, conforme Mario Vargas Llosa, buscar na ficção o que não existe ou não pode ser na vida real.

Os homens não estão contentes com sua sorte e, quase todos – ricos ou pobres, brilhantes ou medíocres, famosos ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que têm. Para (astuciosamente) apaziguar este apetite, nasceu a ficção. Ela é escrita e lida para prover seres humanos com vidas que eles não se resignam a não ter. O germen de todo romance contém um elemento de não-resignação e desejo. (LLOSA, 2002)

Nessa linha de raciocínio, existe uma lógica que produz o encontro entre o universo da utopia e o da literatura, ou seja, impossibilitada de se realizar no mundo real, a utopia ou o sonho de um amanhã sem guerras, desigualdades, rancor e misérias transforma-se em literatura – possibilidade de realização pela palavra. A espacialidade alternativa que brota da escritura literária traz o deslocamento de espaços sociais, costumes e governos para espaços metafóricos, responsáveis esses pela construção de um outro tipo de realidade de caráter peculiarmente estético.

A utopia, nessa perspectiva, pode ser conceituada até mesmo como um pré-existente literário; seria um lugar pensado, deslocado do real e transposto para a escritura de forma a abrir espaço à construção de um imaginário, no qual as relações sonhadas ou projetadas pelo homem como ideal da existência social tenham condições de realização, mesmo que seja pela palavra. Daí, o encontro, a aproximação ou mesmo a comunhão entre utopia e literatura. Todavia, junto a essa aproximação surge também o questionamento: tornar-se-ia a literatura uma espécie de apoio, de acolhimento para a realização do imaginário utópico? Nesse sentido, seria um mero suporte? Um meio? Um instrumento? A questão gera inquietações e, conseqüentemente, reflexões que se desdobram.

Poder-se-ia dizer que pensar a literatura como instrumento para realizações utópicas, seria o mesmo que colocar em questão seu próprio conceito. Afinal, como entender o fenômeno literário? Sua existência é uma realidade cultural com finalidades pré-estabelecidas e claramente definidas, ou o fenômeno tem delimitações borradas que dificultam sua conceituação e suas finalidades de forma precisa e pontual?

² Referência ao romance “História do cerco de Lisboa”, de José Saramago, 1989.

Se, de um lado, a literatura é uma maneira especial de organizar a linguagem, sua finalidade se estabelece de maneira imprecisa e mesmo pouco apreensível. Pensar a poética da linguagem significa ter como referente algo que está em permanente mutação. O que é o elemento criativo senão o imprevisível? Aquele que, como palavra, provoca estranhamento, inquietação, obliteração de significado? O conceito de literatura, como palavra poética, envolve estrutura e significado em mutação permanente. Palimpsesto furta-cor. Forma que surpreende a cada nova manifestação. E aqui surge a próxima indagação: para que *isso* serve?

A finalidade do objeto literário já produziu inúmeras possibilidades de respostas. Algumas, dentre as mais instigantes, situam-se aquelas que simplesmente afirmam: a literatura não serve para nada! ... é apenas mais uma forma de manifestação do potencial humano para criar. A literatura não tem finalidade para além de sua própria manifestação. É mera tautologia. Mas, cabe a pergunta: o que ela manifesta? O que significa a capacidade de *criar com*, ou ainda, *criar a própria* palavra?

Em primeira instância, a ação de poetar está associada ao ato de expressão de uma capacidade: produzir com originalidade, inovar, dar nova forma àquilo que já é conhecido e de significado desgastado; pluralizar o que seria uno de maneira a ampliar significados. Produzir literatura desvia-se, portanto, da finalidade primeira da *palavra*, isto é: comunicar.

Pensarmos no uso da palavra como forma de sustentação da vida social implica a habilidade humana de, em sendo o homem um animal frágil frente às outras espécies - mais fortes e mais ágeis -, ele desenvolve a capacidade de comunicação e estabelece contatos verbais, de forma racional e inteligente, superando suas fragilidades e vencendo os desafios do meio natural. Neste caso, a criação da palavra tem finalidade objetiva e imediata: promover a interação social e fortalecer a espécie no desafio pela sobrevivência.

Todavia, referir-se à literatura implica outra forma de pensar a expressão e origem das palavras. Neste caso, a palavra é, originalmente, *puro* som, entonação, canto, reação frente ao universo que nos circunda. É expressão de um sentimento que veicula o medo ou a admiração do homem nas suas relações com a natureza e consigo mesmo. A linguagem seria, assim, um fenômeno que se constrói e se manifesta, em concomitância, com o próprio processo de hominização. É, portanto, necessidade imanente do homem; independente de sua cultura ou da época e espaço em que vive esse homem.

O que se explicita, neste processo reflexivo, são os dois significados e/ou funções imediatas da palavra: o de comunicação como necessidade para a vida social, e o de expressão como forma eminentemente humana de criação.

O que nos parece especialmente interessante na distinção desses dois significados originais da *palavra*, é o fato de ambos estarem imbricados no binômio literatura e utopia. Avancemos um pouco nessas relações.

Se, de um lado, a literatura não tem finalidade imediata, mas é uma forma de expressar a percepção e o pensamento sobre os homens, sobre o mundo e sobre si mesmo como construção de auto-conhecimento, de outro, é indiscutível que ela também se constitui em comunicação, mesmo que esta não seja sua finalidade primeira ou imediata. O que pretendemos explicitar aqui, é o fato da literatura, como forma de expressão criativa, informar e elaborar possibilidades de constituição do mundo, de diferentes sociedades e de diferentes tipos humanos em suas relações inter-pessoais ou de cunho histórico, político, ético e estético.

Em outras palavras, poderíamos arriscar na afirmação de que não existe literatura destituída de certa utopia, ou seja, toda forma de expressão da palavra traz consigo uma maneira de ver, de interpretar e de projetar o mundo – como realidade próxima ou infinitamente distante de nós.

É certo, porém, afirmar que toda utopia é marcada por um olhar em determinada direção. Quer seja no universo político ou literário, a utopia pressupõe o ponto de vista de quem a constitui. No contexto da sociologia política, ela está atrelada, necessariamente, às camadas sociais – classes dominantes ou classes operárias. Os regimes socialistas fizeram história com as lutas de classes que impulsionaram revoluções em diferentes momentos e diferentes partes do mundo.

Na literatura, teremos igualmente o ponto de vista daquele que escreve e que, no ato de dizer, registra suas críticas e seu sonho de construir uma sociedade diversa daquela marcada pelas injustiças, desigualdades, ausência de amor ou, ainda, de registrar situações de aventura que sejam estimulantes para o universo do imaginário. O escritor é, então, aquele que realiza a crítica, estimula a consciência, faz ver o mundo por novos olhares e cria a possibilidade do homem desembaraçar-se das situações alienantes a que está imerso. Assim, ao denunciar os fatores de exploração e sofrimento humanos, o texto literário, em prosa ou poesia, elabora novos valores humanísticos e sugere que é possível a construção de uma sociedade diferente e, portanto, distante dos valores dos tempos modernos regidos por um capitalismo alienante e cruel. Nessa vertente de construção literária, parece clara a aproximação com as utopias político-ideológicas.

(...) abriram perspectivas que pareciam levar à solução dos problemas dramáticos da vida em sociedade. E, de fato, durante muito tempo acreditou-se que, removidos uns tantos obstáculos, como a ignorância e os sistemas despóticos de governo, as conquistas do progresso seriam canalizadas no rumo imaginado pelos utopistas, porque a instrução, o saber e a técnica levariam necessariamente à felicidade coletiva. (CANDIDO, 2004, p.108)

Os conteúdos utópicos, entretanto, não esgotam o que se entende pelo fenômeno da utopia como linguagem. E, aqui, entramos de forma mais estreita no que se pode designar como utopia literária.

Quando Vargas Llosa (2002) afirma que “os romances não são escritos para recontar a vida, mas para transformá-la.”..., temos a idéia do espaço que é aberto pelo universo da literatura e da arte em geral, cuja dimensão opera no campo, apenas e tão somente, das possibilidades. Seria talvez

como pensar: se não estamos satisfeitos com o que temos, se aquilo que nos é proposto nos contraria, se o tudo que vivemos é nada perto do que queremos, então, está na arte a possibilidade de experimentar, ou seja, de destruir o que temos, de construir o que queremos e, enfim, de satisfazer nossas ambições e desejos.

Com a palavra, transvestimos os sentidos, motivamos nossas idéias, criamos aquilo que sem ela não imaginávamos possível. A utopia reside, exatamente, nesta capacidade de projeção que o homem tem para atingir o amanhã. Lembremos, aqui, José Saramago em sua palestra, no Fórum Mundial de 2005:

É para amanhã o trabalho que hoje se faz. Portanto, coloquemos aquilo que é utopia; aquilo que é o conceito, não o coloquemos em lugar nenhum. Coloquemos no amanhã e no aqui. Porque o amanhã é a única utopia... (SARAMAGO, 2005)

O fenômeno da utopia redimensionado na perspectiva do *aqui e agora*, proposto por Saramago, nos permite tomar consciência do quanto este conceito já se transformou ao longo dos tempos e de quantas nuances ele pode adquirir conforme a área de conhecimento em que é constituído. No pronunciamento do escritor português, a idéia de utopia é apresentada no sentido mais amplo que se possa conceber, cabendo, portanto, circunscrevê-la tanto no âmbito do literário, quanto das realizações político-sociais. Poder-se-ia inclusive pensar que, na fala proferida, não existem distâncias ou diferenciações conceituais: ambas as concepções caminham juntas, formam um único ideal de realização humana.

Avançando nesse momento introdutório, de cunho ensaístico e de reflexão conceitual, parece-nos importante firmar a idéia de que a literatura, na sua relação com as versões sobre utopia, coloca em destaque seu papel como fenômeno ordenador do pensamento e seu papel criativo em relação seja às idéias, seja às construções estruturais da palavra.

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos (ou queremos construir)³ do mundo. (CANDIDO, 2004, p.114)

A literatura, antes de expressar significados, é, pois, uma *forma de dizer*. Maneira especial de construir conhecimento (antes de tudo) estético. Contraditório pode parecer, quando se usa o termo *forma* (estrutura) - que também lembra *forma* (modelo/delimitação)- para designar algo que traz consigo a idéia de libertação. Mas, o texto literário é sim um objeto que, em sendo *forma/ modo de dizer*, agrega utopicamente o signo na sua qualidade material/ social/ e estética. Ele é, concomitantemente, afirmação e negação, visto que ao propor o novo, como palavra ou forma de

³ O parêntese é acréscimo da autora – interferência textual a que nos permitimos junto ao pedido de autorização ao escritor em referência.

dizer, nega tudo que o antecede. A própria noção de tempo é afetada pelo fenômeno literário. Passado e futuro agregam-se na constituição do presente. Superar a barreira do tempo é também um traço da utopia.

A representação *da* e *pela* palavra - ou a *presentificação* do real - significa no âmbito do literário a expectativa ou desejo de apropriação de uma totalidade de tempos, espaços e significados. O dizer poético é uma utopia materializada em palavra. Para (re)criar a realidade, o texto literário constrói, pela técnica/forma, uma ilusão que permite ao homem viver e amadurecer a experiência da liberdade no *aqui* e *agora* da palavra. A escritura é, portanto, o sonho da apreensão plena, e não apenas parcial, da realidade.

Utopia: construção do escritor, do leitor ou qualidade poética do texto?

O trabalho com o texto literário exige por parte do leitor uma postura contrária à passividade – comportamento próprio da leitura de mero entretenimento. Ler literatura é ação que implica interatividade com o texto, envolve um comportamento propositivo de estabelecimento de relações tal como uma tessitura em rede. Nessa perspectiva, o leitor, quando inteirado ao texto, passa a ser um componente literário diretamente ligado à ação do escritor. Isso significa que as habilidades do ficcionista estendem-se, como domínio escritural, de forma a atingir o leitor em uma dimensão intra e extra-textual.

Parece-nos importante lembrar, todavia, que a narrativa e/ou o poema devem ser considerados, em princípio, como objetos autônomos. Depois de escrito, o texto assume vida própria e passa a conter em si *uma verdade*: sua realidade física, material, composicional. Ele é independente e sem comprometimento com qualquer alteração que seu criador possa viver ou registrar como experiência posterior à sua escrita. O texto publicado constitui uma realidade de linguagem.

Contudo, a história literária, as produções biográficas, a crítica de fontes, os diálogos intertextuais - apenas para citar algumas reverberações que o texto literário produz - são provas inegáveis de que todo objeto literário é um organismo vivo. A literatura como um sistema de linguagem traz consigo possibilidades de relações com as mais diversas manifestações artísticas, assim como com os diferentes campos do saber. Um texto, neste sentido, nunca é um ser isolado, tampouco um objeto acabado.

Na realidade, o conjunto de obras de um autor acrescido dos respectivos conjuntos de outros autores e produções críticas somados às conquistas científicas, políticas e sociais (contexto de época) agrupam-se em períodos marcados pelo tempo e espaço geográfico, constituindo o que chamamos de história literária.

A literatura, como um grande sistema de linguagem, traz consigo inscrições do tempo, do espaço, dos possíveis diálogos entre os escritores de um mesmo período histórico, de períodos que os antecederam, ou ainda – o que pode parecer surpreendente –, de períodos do presente que passam a ser referência para os autores e os textos do passado⁴.

As correlações sistêmicas que a literatura sugere e possibilita justificam-se também pelo fato do texto literário permitir o diálogo com a vida do escritor, com os valores e crenças de seu tempo, com as conquistas sociais e científicas, com as outras criações artísticas, enfim, com um contingente infindável de subsistemas e manifestações que se estendem do social ao filosófico, do estético ao religioso. Em outras palavras, o texto literário é um objeto aberto para o diálogo e as interpretações daqueles que, dispostos a ouvir e a vivenciar a experiência estética, se colocam ávidos para o conhecimento de diferentes espaços, tradições, culturas e realizações no campo das artes.

Se tomarmos o papel do escritor como aquele que torna visível o invisível, poderemos verificar, no texto, as qualidades no tocante à poeticidade e mesmo às manifestações utópicas em suas mais diversas nuances.

Para trazermos a este ensaio a dinâmica de uma reflexão que se apóie em elementos teóricos dialogando com objetos literários, selecionamos duas narrativas curtas que nos oferecem a oportunidade de explicitar melhor algumas de nossas idéias.

Privilegiamos, inicialmente, um texto de José Saramago (1922). Se não bastasse o fato do escritor contemporâneo português destacar-se nas culturas de língua portuguesa, dentre outras, por ter sido laureado pela *The Nobel Foundation*, em 1998, com o Nobel de Literatura, Saramago é, também, um homem de reconhecida atuação política e de visão humanística contundentemente marcada, sobretudo, nos inúmeros textos ficcionais produzidos.

Ao elegermos, para iniciar nosso percurso analítico-reflexivo, **O Conto da ilha desconhecida** (1997), temos em perspectiva o fato de ser esse um texto, no mínimo, de dupla abordagem. Sua narrativa é marcadamente expressiva em relação à fábula.

De um lado, encontra-se o autoritarismo hierárquico de uma sociedade apoiada na monarquia; de outro, poderíamos dizer, se expressa o isolamento dos tempos modernos referente a um homem simples, cuja única perspectiva é a realização de um sonho: obter recurso material (um barco) para navegar em busca de uma ilha desconhecida. Dois tempos e espaços distintos marcam a narrativa que, no seu todo, se constitui por uma composição de qualidade poética.

⁴ Ver Borges em “Kafka e seus precursores” (1985). Na referência em questão, o autor inverte o processo de produção textual e transforma Kafka em modelo para aqueles que o antecederam como escritor. Assim, de forma peculiar, Borges cria uma tradição, cujo movimento é articulado contrário à convenção, isto é, do presente para o passado. Essa proposição original acaba por elaborar uma referência não só para o escritor e para o texto, mas também para o leitor que passa a ativar sua memória e com ela suas leituras, construindo redes de informação independentes do tempo histórico. O processo de leitura, portanto, é uma ação que desconstrói e reconstrói, permanentemente, o conhecimento, seja literário ou de outra área do saber.

Assim, na essência da fábula, tem-se, concomitantemente, tempo/e espaço indefinidos e tempo/e espaço plurais. Indefinidos porque retomam, tal como o conto maravilhoso, um tempo e um lugar qualquer do passado: “Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe,...” (1997, p.5). Plurais porque trazem marcações de espaço, de tempo e de ações metafóricas que constituem momentos distintos de configuração social. Isto é, reconstitui-se o tempo e o espaço de um passado remoto habitado por reis e súditos que imprimem às ações marcas de autoritarismo e arbitrariedade (no caso dos reis) e opressão e obediência (no caso do povo e/ou súditos). Em contrapartida, depreende-se um tempo presente, tempo esse de isolamento próprio do homem (pós)moderno que, vivendo no turbilhão imposto pela sociedade capitalista, busca na fuga da cidade e no resguardo junto à natureza (o mar) a paz e a realização de um sonho: o encontro de uma ilha que seja só dele: seu objeto de desejo e espaço de realizações.

A temática que constitui o texto é utópica por excelência: a constituição imaginária de um *não lugar* onde o homem possa realizar-se, encontrar a felicidade. O eixo central da fábula é marcado, portanto, pelo sonho e expectativa da personagem de encontrar o lugar imaginado no percurso construído pelas veredas do mar.

Assim, de um reino autoritário nasce e se constitui a personagem – o homem do barco. O espaço, apesar de burocrático e rigidamente constituído, permite que o homem do povo, dada sua determinação e perseverança, chegue até o rei e a ele dirija suas palavras, convencendo-o da necessidade do barco. As primeiras pinceladas para a formação do perfil do herói são realizadas: o homem do povo nasce da narrativa, lutando para conseguir o objeto que lhe permitirá atingir sua grande meta, qual seja, chegar à ilha desconhecida.

Quero falar ao rei, (...) vai lá dizer-lhe que não saio daqui até que ele venha, pessoalmente, saber o que eu quero, rematou o homem, e deitou-se ao comprido no limiar, tapando-se com a manta por causa do frio. Entrar e sair, só por cima dele. (SARAMAGO, 1997, p. 9-10)

O texto, em sua escritura, revela que narrador e personagem estão juntos, unidos no mesmo propósito. O *discurso citado* e o *discurso transposto* manifestam-se na mesma direção. Ou seja, a narrativa reproduz fielmente, em discurso direto, as palavras da personagem que quer falar com o rei (forma mimética de representação). Logo em seguida, tem-se um imbricamento de vozes que expressa fusão da voz da personagem com a voz do narrador. Com o discurso indireto, a fala da personagem passa a ser narrativizada, até a explicitação da terceira pessoa em duas marcas deixadas pelo narrador: “rematou *o homem*” e ainda, de forma contundente, em “Entrar e sair, só por cima *dele*” (SARAMAGO, 1997, p.10). O texto, portanto, deixa transparecer a incidência de pontos de vista, o que significa que a utopia da personagem já está inscrita na ação discursiva do narrador. Somam-se as ações, as expectativas, os desejos, enfim, a projeção de um devir utópico.

Contrário ao que se possa pensar em um primeiro momento, a busca da ilha desconhecida não é simplesmente uma ação isolada e individual. Os obstáculos enfrentados e as conquistas realizadas conduzem o homem do barco a descobrir, por etapas, *quem é ele; quem está ao seu lado; o que significa buscar; como descobrir o que é e onde está seu objeto de desejo?* Essas indagações e as respectivas descobertas que se sucedem na narrativa, constituem, em verdade, a expressão de expectativas universais: qual é o homem que não busca voltar-se para si mesmo à procura do auto-conhecimento? Como satisfazer nossos desejos? Onde estão e como enfrentar nossos maiores desafios?

O percurso do herói narrativo é aquele que todos nós devemos também realizar. Afinal, o momento de descoberta da ilha é, necessariamente, um momento de surpresa e de realização compartilhadas. Personagens e narrador fazem vibrar a escritura narrativa que, por sua vez, contamina o leitor, tornando-o igualmente parceiro do texto e, por que não, do escritor no ato de criar e desvendar a metáfora da ilha poética.

Como premiação final, a ilha desconhecida é o resultado buscado e merecido, tanto pela personagem – construtora da ação narrativa –, quando pelo leitor – aquele que, lado a lado com a personagem, constrói o sonho e realiza a trajetória de busca e desafios. A magia da narrativa transcende o caráter insólito da fábula e atinge as artimanhas da arquitetura utópica: metáfora composicional, que provoca quebra de expectativas e prazer estético.

Leitor e texto parecem fundir-se em um instante quase epifânico: de repente, *fez-se* a ilha desconhecida! Como num passe de mágica, descortina-se o espaço utópico. Qualquer expectativa construída ao longo da narrativa cai por terra e o que emerge do texto é uma imagem poética: uma ilha-texto navegando por nosso imaginário:

(...) Por causa do atropelo da saída haviam-se rompido e derramado os sacos de terra, de modo que a coberta era toda ela como um campo lavrado e semeado, só falta que venha um pouco mais de chuva para que seja um bom ano agrícola (...) As raízes das árvores já estão penetrando no cavername, não tarda que estas velas içadas deixem de ser precisas, bastará que o vento sopra nas copas e vá encaminhando a caravela ao seu destino. É uma floresta que navega e se balanceia sobre as ondas, uma floresta onde, sem saber-se como, começaram a cantar pássaros, deviam estar escondidos por aí e de repente decidiram sair à luz, talvez porque a seara já esteja madura e é preciso ceifá-la. Então o homem trancou a roda do leme e desceu ao campo com a foice na mão, e foi quando tinha cortado as primeiras espigas que viu uma sombra ao lado da sua sombra. Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches, que não se sabe se este é o de bombordo ou o de estibordo. Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma. (SARAMAGO, 1997, p. 58-62)

O espaço-ilha passa a existir como *tecido* elaborado imagetivamente. A personagem, em sua caminhada pelos mares, tece os fios de uma narrativa híbrida e mistura elementos do conto popular, do maravilhoso e do mítico. As diferenças ou classificações deixam de ter qualquer sentido. O feminino e o masculino passam a formar um único ser; o barco e o mar – continente e contido –

integram-se na sustentação da ilha; os gêneros literários, por sua vez, passam também a constituir uma única escritura: são todos eles, simplesmente, construção poética da linguagem.

A escritura como um todo assume, portanto, densidade estética - versão condensada de manifestações utópicas. Haveria outra forma tão especial de se fazer literatura?

O conto da ilha desconhecida pode ser lido, portanto, como uma proposta poética autônoma ou como uma alegoria dos tempos modernos, quando as conquistas históricas e sociais são percebidas em dimensão ainda pouco satisfatórias. Nós, homens, continuamos a viver num mundo repleto de barreiras que impedem o acesso à realização de nossos sonhos. Os sistemas de poder colocam-se como instâncias burocráticas que nada facilitam o fluxo de nossa caminhada em busca de melhores condições como indivíduos e seres sociais.

História e construção poética podem sugerir, portanto, a luta do homem, desde os tempos fabulares das monarquias até os da audácia de suas aventuras pelos mares a procura do paraíso terrestre. Lembremos aqui, apenas para ficar na literatura portuguesa, uma referência a Camões, em especial, a representação da “Ilha dos amores”, pelas palavras de Hernâni Cidade, no prefácio de **Os Lusíadas**

E ei-la, a Ilha dos Amores, trazida por Vênus ao encontro dos nautas, com todos os prazeres reclamados pelos sentidos, todas as satisfações dadas à inteligência curiosa, todas as perspectivas às ambições da vontade. E até nesta distribuição de vantagens o símbolo é realista: as ninfas só para avivar desejos resistem na entrega, mas a visão deslumbrada da cópia do sistema planetário, e das regiões do mundo que ficavam abertas à expansão da Europa, essa é apenas dada, aceitando a condição da ninfa (...) ⁵(Cidade apud CAMÕES, 1982, p.14)

O exemplo, cuja alusão é à obra camoniana, permite observar a articulação do sonho das conquistas territoriais e marítimas dos portugueses como nação e o seu imaginário repleto de fantasias sensuais, eróticas e de realizações construídas em função de expectativas utópicas.

Mas, o Classicismo português é apenas um ponto no meio do caminho para se chegar à contemporaneidade.

A utopia tem povoado a pena, a caneta e o teclado das máquinas midiáticas que, de forma ininterrupta, acionam palavras mágicas para a construção do texto literário. Afinal, o sonho não dá trégua ao homem. É seu alimento mais vigoroso para não dizer propulsor das ações mais nobres, como é o caso do pensamento criativo. Se a ação do imaginário é o que diferencia o homem das outras espécies animais, é ela também a grande, senão a maior, das qualidades que fazem do humano o ser supremo do universo.

Desde que a viagem à ilha desconhecida começou que não se vê o homem do leme comer, deve ser porque está a sonhar, apenas a sonhar, e se no sonho lhe apetecesse um pedaço de pão ou uma maçã, seria um puro invento, nada mais. (SARAMAGO, 1997, p.58)

⁵ Referência ao Canto X de *Os Lusíadas*, em prefácio da obra escrito por Cidade (1982).

Sonho e alimento são manifestados, nas palavras de Saramago, em ato escritural. A viagem do texto é expedição para dentro da própria personagem. A busca do auto-conhecimento justifica o percurso pelo mar aberto. O homem do barco, muito mais do que um homem comum, saído do povo, é alguém transvestido de viajante. Alguém cujo atributo é *estar em processo*, em trânsito, em busca de si mesmo e da reconstrução de uma história, cujos horizontes se perdem no passado que não conseguiu satisfazer as expectativas do povo português.

O deslocamento da personagem para o palácio do rei, no início da narrativa, representa sua primeira tentativa de busca. É no ato de conquistar o “obséquio” do rei, que ele principia sua caminhada. Quando o rei aceita ouvi-lo e ordena que lhe abram as portas, o que se descortina à sua frente é a imensidão do mar. Lançar-se no espaço das águas é retornar às origens, purificar-se, retornar para dentro de si e conhecer-se na dimensão da sua interioridade.

O espaço do mar abre-se como espelhos que permitem e provocam desdobramentos: o olhar, as idéias, o outro, a natureza, o cosmo. O *eu* interior, assim como o *outro*, que está ao seu lado, e tudo o mais que o rodeia redimensionam-se. É preciso lembrar, também, que a realização humana passa, inevitavelmente pela questão da sexualidade, tecida de forma bastante especial no texto, seja pelas ações entre o homem do barco e a mulher da limpeza, seja pela constituição do discurso amoroso. Mas, toda viagem traz o confronto com o desconhecido. As surpresas e transformações são inevitáveis: *a mente que se abre, nunca mais retorna ao seu tamanho original*⁶.

Viagem e viajante materializam-se como escritura. Aqui lembramos Borges: a literatura não é outra coisa além de um sonho dirigido. A utopia é texto, o texto é literatura. Fusão e complementaridade absorvem os conceitos sem permitir distinções. Utopia literária ou literatura utópica: há diferenças?

Deslocamentos por mares portugueses permitiram-nos realizar algumas reflexões, construindo e desenvolvendo relações estreitas entre utopia e literatura. Mas, a continuidade do pensamento exige o encontro de novas águas.

A partir de então, propomos outra experiência textual; uma nova leitura de *lâmina poética*. Ainda de caráter experimental, este outro exercício de análise e reflexão deverá propiciar um aprofundamento mais pontual da prática da leitura do texto artístico, ou ainda, dos conceitos interpostos à utopia, como uma das formas de manifestação do fenômeno literário.

De maneira mais sutil e condensada, retomamos as relações entre literatura e utopia, agora, tendo à frente um texto de escritor norte-americano, cuja excepcionalidade modelar permite-nos classificá-lo como um texto pertencente à literatura universal.

⁶ Pensamento de Einstein, lido em algum de seus escritos.

Nossa seleção desloca-se para Edgar Allan Poe (1809-1849) e, assim, retrocedemos por dois séculos no tempo e mergulhamos em outro tipo de magia escritural, vinculado mais fortemente, talvez, à idéia dos poderes e da condensação da linguagem artística como utopia literária.

Talvez seja importante dizer que, quando associamos à *palavra* a idéia de magia, referimo-nos aos artifícios misteriosos utilizados pelo escritor ficcional para nos fazer - mais do que seres tocados pela inteligibilidade e emoção - leitores que colocam credibilidade no ato da leitura e que passam a amar ou odiar, sentirem-se irados ou em estado de profunda compaixão, ou ainda, risonhos, alegres ou profundamente tristes. À magia do texto literário associa-se à habilidade do escritor em lidar com o real e o ficcional de forma a desconstruir limites entre esses dois universos:

Que diferença existe entre uma obra de ficção e uma obra jornalística, ou um livro de História? Não são eles também compostos de palavras? E não envolvem eles, dentro do tempo artificial do relato, esta torrente sem margens, o tempo real? É uma questão de opor sistemas no enfoque do que é real (...) Em jornalismo ou História, ela [a veracidade] se articula na correlação entre o que é escrito e a realidade correspondente: quanto mais próximo estiver, tanto mais verídico, quanto mais distante, mais falso (...) [na literatura, ela] não depende de fatos [mas] de seus próprios poderes de persuasão, da simples força comunicativa de sua fantasia, da habilidade de sua mágica (...) “contar a verdade” significa fazer o leitor experimentar uma ilusão, e “mentir” significa ser capaz de realizar este truque... (LLOSA, 2002)

O mágico da palavra é, portanto, aquele que constrói o feitiço *no* e *com* o texto, fazendo com que não nos afastemos dele. Tal como o mágico circense retira da cartola os pombos que batem asas em vôo surpreendente, o escritor nos deixa em êxtase: afinal, o que acontece com essa mentira que nos é contada como verdade inquestionável?!

Em “O retrato oval”, conto considerado pequena obra-prima dentre os escritos de Poe, o que se encontra é uma narrativa intrigante na qual se cruzam narrador e personagens, assim como a própria composição textual desdobrada em texto matriz e subtexto com suas conseqüentes implicações meta-estéticas. Vejamos o que isso significa e como se constroem as relações entre o *conto mágico* e a utopia literária.

O texto de Poe é narrado pela própria personagem. Um homem ferido, em condições não explicadas, busca refúgio em um castelo - espaço descrito em tons sombrios responsáveis pela criação de uma atmosfera de suspense.

Acomodado em um quarto repleto de quadros, a personagem logo se vê misteriosamente atraída por um deles – um estado de assombro e encantamento o envolve profundamente. O relógio marca meia-noite. Em situação de extremo cansaço, febre e semi-consciência, o narrador-personagem, com um candelabro nas mãos, aproxima-se da pintura e a ilumina como à procura do desvendamento de um mistério: o que há de tão extraordinário que o prende àquela representação? – A absoluta aparência de realidade que emana do quadro, projeta vida à figura feminina representada. O homem é tomado por atração e fascínio incontroláveis.

Mas a luz do candelabro se projeta também sobre um objeto e, um pequeno livro é encontrado no recinto. Esse oferece à personagem a possibilidade de decifração do enigma. A leitura do texto desdobra a *narrativa matriz* em nova (sub)narrativa: texto dentro de texto, livro contando história dentro da própria história. A narrativa inicia um processo de construção meta-crítico. O narrador oferece dupla face à personagem que, por sua vez, se faz também leitor e nos *ensina* procedimentos de leitura. Em destaque, a observação do fenômeno (quadro), o questionamento frente a ele (de onde vem o fascínio?), a busca de respostas (encontro e leitura do livro), enfim, elaboração de conhecimento via experiência estética.

Assim, com o libreto em mãos e a mente em construção de significados, a personagem revive, no ato de leitura, um processo de recriação do objeto artístico do qual é testemunha. O conto e o quadro, em espelhamento, reconstituem-se como representação e enredam a personagem, agora leitor, à trama de êxtase e terror. O libreto traz consigo uma possibilidade de esclarecimento para a narrativa encoberta na escuridão dos fatos textuais.

História dentro da história, a narrativa encaixada fala de um pintor compulsivo que ama indistintamente a arte e a mulher com quem é casado. Desejoso de criar sua obra prima, o artista pede à amada que seja modelo para a criação de seu mais perfeito quadro. Inscrevem-se nesse desejo, o sonho de apreensão da totalidade e da perfeição da beleza presente no mundo real – utopia reiterada ao longo da história das artes.

Entretanto, o que se verifica na seqüência narrativa é uma história de horror, marcada pela ação convulsiva de um artista que, fixado em seu objetivo de reprodução da beleza, parece chegar às raias da loucura. No ímpeto de responder ao seu desejo, o pintor retira da amada cada detalhe que compõe sua exuberância. Esvazia-se o signo mulher para construir sua representação mais perfeita na pintura – reiteração de um ideal utópico da arte.

Com pinceladas impetuosas e eufóricas, o pintor dedica-se, dia após dia, à realização de sua obra. A mulher, entregando-se totalmente ao marido, vence a luz do dia e a escuridão da noite, de modo a satisfazer o sonho do pintor. Todavia, ela define: sua beleza se esvai para a tela e lá se materializa em tons e traços, a cada nova pincelada. O marido, já sem olhar para a amada, trabalha em seu quadro, tomado de um frenesi cada vez mais intenso. Ele se deixa inebriar, mais e mais intensamente, pela beleza que vê nascer na tela.

Por fim, a obra perfeita toma corpo e, aos olhos do pintor, assume a mais espetacular forma do real. O momento ápice de êxtase do pintor articula-se ao seu grito de admiração: “Isto é na verdade, a própria vida!” Todavia, ao voltar-se para a mulher, o pintor encontra-a já sem vida - utopia e destopia⁷ conjugam-se em uma mesma cena narrativa.

⁷ A utopia como fenômeno cujas características geram e engendram seu oposto - a destopia - será discutida em fase mais avançada de desdobramentos do presente trabalho.

A cena de horror coexiste com a indagação inquietante: de que valeria a mulher se a sua representação tornou-se tão completa e perfeita quanto ela própria? O ser e o objeto representados teriam se integrado em um único signo? O artista revela, em seu ato criador, a capacidade de transformação do mundo em algo que é expressão de si mesmo e, neste sentido, algo perfeito e completo como manifestam os seus desejos. A utopia tem seu desenho integrado à trama narrativa. A projeção do sonho e sua realização coexistem na história do pintor de “Retrato oval”. É a literatura em diálogo com a pintura, construindo uma das nuances possíveis para o conceito de utopia.

Assim, a representação toma o lugar da própria vida. Estática e imutável, a figura feminina permanecerá através dos tempos na expressão artística do pintor. A mulher, conforme a lei da natureza, perderia a exuberância da sua beleza a cada momento vivido. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a mulher como *objeto matriz* ou motivador da arte é um ser perecível, que no seu processo de evolução, transforma-se em mera idéia do que já foi. A imitação, contrariamente, permanecerá imutável e imortal – presentificação da beleza para todo o sempre. Cabe a pergunta: utopia ou realidade literária?

Impossível não recorrer à poética de Aristóteles e relembrar o valor da representação para o processo criativo e o conceito de verossimilhança. Os traços de composição da figura feminina não foram apenas retomados no quadro, mas também aprimorados, visto que esse é, exatamente, um dos artifícios mais contundentes da arte: sua capacidade de representar e aprimorar a própria vida, a própria realidade.

O efeito estético, talvez mote maior deste conto, é atingido pelo poeta de forma impar. O gênio literário constrói *no* texto e *com* o texto o suspense, o terror, o insólito, o extraordinário efeito utópico de construir com o pincel/ palavra a realidade da arte: magia e regeneração da vida.

Concluindo parcialmente esse ensaio, ao qual se pretende dar seqüência desdobrando-o em novas etapas de análise e reflexão, devemos explicitar algumas questões, que em trabalhos mais extensos, creio, poderemos discutir com a devida adequação.

A primeira ressalva relaciona-se à seleção de textos literários de épocas tão distintas. A nosso ver, esse fato não traz implicações comprometedoras para o trabalho, visto que nosso propósito não reside na abordagem de uma utopia de caráter político ou social, cuja determinação do tempo histórico seria indispensável e vital.

Ao que nos parece, quando extrapolamos a dimensão política da utopia e nos fixamos em seu caráter escritural, a questão do tempo se rarefaz. Falar no âmbito da arte, e mais especificamente do literário, não nos permite pensar em processos evolutivos. As manifestações na arte apenas se transformam, sem com isso adquirirem nenhuma conotação de maior ou menor

importância ou de qualidade estética mais ou menos expressiva. cremos, portanto, na liberdade do movimento para a seleção dos textos trabalhados.

Outra questão, justificando, de certa forma o próprio título, implica as relações que se devem consolidar para construir os diálogos e levantar as tensões geradas no seio da escritura, quando nossa atenção se volta para a especificidade do texto, do escritor e do leitor. É importante ressaltar que, desse último elemento literário citado, se desdobra a figura do crítico – objeto de investigação a ser trabalhado nos desdobramentos deste trabalho. É nosso objetivo verificar, o registro do crítico como expressão de uma escritura denunciada, ou seja, o registro como consciência do caráter peculiar da escritura literária em sua dimensão com as utopias.

Literatura e utopia, repropondo-se na percepção e no ato de escrita do crítico, deverá ser o que chamamos, neste momento, o nosso ponto de chegada futuro. Até aqui, apenas iniciamos os primeiros passos centrados nas manifestações utópicas que nos permitem identificar o desejo incontido do homem em trazer para si, para o domínio de suas mãos, a completude e a beleza do mundo ou, ainda, dos seres que o seduzem e o atraem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: **Otras inquisiciones –Obras completas**. Buenos Aires: Emece, 1985.

CANDIDO, Antonio. “Direitos Humanos e Literatura”. In: **Vários Escritos**. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CIDADE, Hernâni. Prefácio. In: **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LLOSA, Mário Vargas. “A mentira e a verdade na ficção”. In: **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2002.

MORE, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

PLATÃO. **A República**. Trad. M.H.R.Pereira. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian. 1993.

____. "Fédon, Sofista, Político". In: **Diálogos**. Porto Alegre: Globo, 1955.

POE, Edgar Allan. "Retrato Oval". In: **Contos**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**ARTIGO 3 - O ESPAÇO DA UTOPIA EM A TEMPESTADE, DE WILLIAM
SHAKESPEARE**

Fátima Vieira
Professora Associada
Universidade do Porto, Portugal

RESUMO:

A Tempestade é normalmente definida pela crítica shakespeareana como “a mais utópica” das peças do bardo inglês. Contudo, a descrição do seu carácter utópico não tem sido feita com base em conceitos fundamentais da área dos Estudos sobre a Utopia. Neste artigo, proponho-me analisar a peça à luz do conceito de “modo utópico” definido por Krishan Kumar, para chegar à conclusão de que, embora **A Tempestade** não possa ser considerada uma peça utópica, a presença da **Utopia** de Thomas More faz-se sentir no espaço de referências que ela evoca, isto é, no espaço da intertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia; intertextualidade; Shakespeare

ABSTRACT:

The Tempest is commonly referred to as “the most utopian” play by Shakespeare. In spite of that, the description of its utopian nature has not been grounded on fundamental concepts defined within the field of Utopian Studies. In this essay, I set myself to examine the play at the light of the concept of “utopian mode” put forward by Krishan Kumar, in order to conclude that although **The Tempest** cannot be formally considered a utopian text, the presence of Thomas More’s **Utopia** can be felt in the space of its references, i.e. in the space of intertextuality.

KEYWORDS :Utopia; intertextuality; Shakespeare

Introdução

É comum, na crítica shakespeariana, a referência a **A Tempestade**, como “a peça utópica de William Shakespeare”, uma espécie de legado de esperança na regeneração do homem, pelo arrependimento e pelo perdão. Tal referência não tem contudo sido sustentada por uma argumentação sólida e informada daquilo que é a tradição de literatura utópica inglesa, isto é, tem sido feita à margem da crítica que, desde a década de 80 do século XX, tem vindo a definir ferramentas conceptuais indispensáveis ao estudo do fenómeno do utopismo. Por outras palavras, a referência a **A Tempestade** como uma obra utópica surge no âmbito da crítica shakespeariana, mas não tem sido objecto de exame da chamada área dos Estudos sobre a Utopia. É essa a perspectiva que me proponho desenvolver, neste estudo: avaliar o espaço da utopia no último texto dramático escrito por Shakespeare, tendo em conta definições de conceitos instrumentais para a compreensão do utopismo inglês.

Importará contudo, antes de mais, tentarmos compreender os motivos que levam a crítica shakespeariana a falar de utopismo em relação a **A Tempestade**. As razões são essencialmente duas: em primeiro lugar, o facto de a acção se desenrolar numa ilha, cenário por excelência da literatura utópica renascentista; em segundo lugar, o facto de uma das personagens, o velho e leal Gonçalo, imaginar como seria a vida na ilha se por ele fosse governada. O estudo do espaço da utopia em **A Tempestade** terá pois de ter em conta essas duas razões, mas não poderá deixar também de examinar uma questão basilar, a da definição do texto de Shakespeare, a nível formal: será **A Tempestade** um texto literário utópico ou será que, em vez disso, nele encontramos apenas marcas do pensamento utópico? A distinção entre literatura utópica e utopismo será pois essencial para a hipótese de trabalho que me proponho examinar.

O que é um texto literário utópico?

Em **Dictionary of Literary Utopias**, publicado em 2000 pela editora Champion (Paris), Vita Fortunati oferece-nos uma definição funcional de literatura utópica. Na sua perspectiva,

(...) de um ponto de vista estrutural, o texto utópico caracteriza-se por um enredo e uma forma estereotipados. O enredo consiste numa viagem, que pode ser sub-dividida em *viagem de ida*, *estada* e *viagem de regresso*; a descrição do lugar utópico é privilegiada em relação ao relato das viagens de ida e de regresso, e a parte central do texto é ocupada pela descrição-exposição dos princípios socio-políticos em que a sociedade utópica assenta. (...)

O escritor de utopias não se preocupa com a representação de estados psicológicos de introspecção.¹(TROUSSON, 2000, p. 639)

A definição de *Vita Fortunati* não é nova: de facto, já na década de setenta Raymond Trousson, o autor de **Voyages aux Pays de Nulle Part** (1979), havia definido o texto utópico em função da sua estrutura e enredo. Para Trousson, os textos utópicos descrevem comunidades ficcionais, organizadas segundo determinados princípios políticos, económicos e morais. Essas comunidades são apresentadas quer como ideais a serem realizados quer como pesadelos a evitar, e são localizadas em lugares reais ou inventados, ou mesmo no futuro, alcançáveis após uma viagem imaginária, relatada de forma verosímil ou não.² (TROUSSON, 1979, p. 28)

O que ressalta das definições de *Fortunati* e de Trousson é a forma como o texto utópico é definido como um sub-género literário, com particularidades efabulatórias e estrutivas que seguem a traça determinada por Thomas More quando faz publicar **Utopia** em 1516. Este tipo de descrição é sem dúvida útil para quem, estudando a história da cristalização do fenómeno do utopismo num quadro narrativo, se interessa pela observação das suas variações em função da evolução do entendimento de conceitos cruciais (e historicamente datados) como são os de liberdade e igualdade, ou ainda da crença (ou descrença) nas capacidades de socialização do homem e na possibilidade da sua perfectibilização.³ A redução do fenómeno do utopismo a apenas uma das suas formas de manifestação poderá contudo ser limitativa e conduzir à consideração de um *corpus* utópico que, não admitindo variáveis à regra, assente no (falso) pressuposto da existência de um utopismo isomórfico. Por outro lado, a aceitação de um utopismo multiforme coloca alguns perigos, de que temos de estar conscientes. Na verdade, um conceito demasiado lato de utopismo poderá conduzir-nos ao estudo de textos (ou de outras manifestações, sejam elas de ordem artística, ideológica ou religiosa) que apenas muito remotamente com ele se articulam.

Mas como poderemos então saber se determinado texto é ou não um texto literário utópico sem sermos fundamentalistas (isto é, sem reduzirmos a utopia à sua concretização literária nos moldes moreanos) nem incorreremos numa definição demasiado inclusiva? Krishan Kumar apresenta como método funcional a tentativa de detecção, em textos literários, daquilo a que chama “modo utópico”, isto é, de formas de enunciação de uma ordem alternativa de organização social,

¹ Tradução minha.

² Note-se que Trousson inclui, na sua descrição do texto utópico, a consideração das suas variantes: a ideia de distopia (pesadelo) e de eucronia (futuro de felicidade).

³ Eu própria investi nesse tipo de estudo para a redacção da minha dissertação de doutoramento, onde procurei demonstrar que, na tradição da literatura utópica inglesa (do século XVI aos finais do século XIX), a substituição da noção de um *espaço* ideal por um *tempo* modelar modificou o sub-género literário criado por Thomas More – Cf. Maria de Fátima Vieira - **Em Direcção ao Futuro: William Morris nos Limites da Tradição de Literatura Utópica Inglesa**, Dissertação de Doutoramento em Cultura Inglesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

(KUMAR, 1991, p.26) incorporando a ideia da desentronização da ideologia descrita por Paul Ricoeur. Será este “modo utópico” detectável na última peça de Shakespeare?

Em **A Tempestade** encontramos o relato de uma viagem até uma ilha, a descrição da comunidade que aí vive e a delimitação dos parâmetros por que se regerá a viagem de regresso. A chegada à ilha dos novos habitantes pressupõe um naufrágio – artifício narrativo recorrente na literatura utópica – que Shakespeare explora de forma consistente com o “modo utópico” descrito por Kumar. De facto, o naufrágio evoca, a nível simbólico, o afundamento dos valores da sociedade real; a tempestade permite a ablução dos viajantes de uma vida regida por imagens falsas, sendo o processo de purificação completado pela acção do fogo que atinge a embarcação; e a ilha, a que é habitualmente associada a figura geométrica mais perfeita – o círculo, que não tem quaisquer arestas –, apresenta-se como um local de encontro com o Outro, privilegiado porque desconhecido e isolado do resto do mundo.

O que falta no entanto a **A Tempestade** para que o “modo utópico” seja observável, é a introdução da ideia de alternativa: a comunidade (de três habitantes: Próspero, Miranda e Calibã) que vive na ilha não se rege por valores diferentes dos da sociedade real. Mais do que a descoberta de formas alternativas – exequíveis ou não – de organização social, o que ressalta da peça shakespeariana é a vontade de exploração de percursos humanos de arrependimento e de regeneração moral. A única personagem da peça que empreende na reflexão sobre a possibilidade de instituição de uma ordem diferente é Gonçalo, um “honesto e velho Conselheiro” – assim é ele descrito no rol de personagens (VIEIRA, 2001, p.37) – que, num discurso entrecortado pelas tiradas satíricas de António e Sebastião, descreve uma comunidade imaginária que em muito excederia a perfeição da Idade do Ouro. Mas será essa comunidade evocada por Gonçalo informada pelo “modo utópico” descrito por Kumar? Da consideração atenta do discurso do Conselheiro dependerá a nossa aferição do espaço da utopia em **A Tempestade**.

O discurso de Gonçalo

A importância das implicações utópicas do discurso de Gonçalo para a hipótese de trabalho que me proponho desenvolver neste texto justifica a sua transcrição integral:

Gonçalo	Se me confiassem o plantio desta terra...
António	[<i>aparte para Sebastião</i>] Ele plantava urtigas!
Sebastião	[<i>aparte para António</i>] Ou azedas, ou malvas.
Gonçalo	E se eu fosse o rei dela, o que faria?
Sebastião	[<i>aparte para António</i>] Embebedar-se não podia, pois não há vinho.

- Gonçalo** Na minha comunidade vigoraria a lei
 Dos contrários. Proibiria o comércio
 De toda a espécie e também a instrução.
 Nada de magistrados, riquezas, pobreza,
 Criados, contratos, heranças, fronteiras,
 Limites de propriedade, lavoura, vinhas!
 Nada de metais, cereais, vinho, azeite.
 Nada de ocupações: todos ociosos, todos,
 As mulheres também, mas inocentes e puras.
 Nada de soberania –
- Sebastião** [*aparte para António*] E, no entanto, ele queria ser o rei!
- António** [*aparte para Sebastião*] Esta última parte da sua comunidade ignora o seu princípio.
- Gonçalo** Tudo em comum a natureza produziria
 Sem suor nem empenho. Traições, crimes,
 Espadas, lanças, facas, pistolas, armas
 Enfim, não existiriam. A natureza
 Providenciaria tudo em abundância
 Para alimentar o meu inocente povo.
- Sebastião** [*aparte para António*] E os súbditos dele, casariam ou não?
- António** [*aparte para Sebastião*] Nem um só, homem! Seriam todos ociosos: meretrizes e rufiões.
- Gonçalo** Governaria com tal perfeição, meu senhor,
 Melhor que na Idade do Ouro.

(VIEIRA, 2001, p.157-181)

No seu discurso, Gonçalo traça, em linhas gerais, o retrato da sua sociedade ideal. Contudo, um aspecto ressalta da sua descrição: ela não é feita pela positiva, através de um conjunto de frases assertivas, mas pela negativa. Na verdade, a comunidade que excederia em perfeição a Idade do Ouro assenta numa lógica de negação e de rejeição do real, a lógica “dos contrários”. Embora, frequentemente, na literatura utópica, a sociedade ficcionada seja apresentada como par antitético da sociedade real, sendo entre elas discernível uma relação de oposição, a dinâmica da utopia é positiva, repousando sobre uma vontade de construção (como dissemos, o “modo utópico” pressupõe a enunciação de alternativas). Para além disso, como explica J.C. Davis, a literatura utópica renascentista, influenciada pelo pensamento político da época e pela crença na determinação do Pecado Original, associa a sociedade ideal à ideia de ordem: o caos só pode ser evitado através da criação de leis e de um sistema claro de punições; a educação dos cidadãos para o respeito pelo interesse colectivo é crucial para a sobrevivência desta sociedade. (DAVIS, p. 36-38)

Se o discurso utópico se caracteriza pela afirmação, pelo movimento (re)construtivo e o vector fundamental do discurso de Gonçalo é o da negação e da rejeição, o “modo utópico” não é nele detectável. Com efeito, encontramos, no discurso de Gonçalo, a aproximação a um outro tipo

de idealização social, próximo da utopia mas que desta se distingue exactamente pela dinâmica que a informa: trata-se da Arcádia que, como se lê no **Dictionary of Literary Utopias**, “(...) não é construção mas negação e rejeição, não é um compromisso, mas uma solução de recurso, uma renúncia”. (TRUSSON, 2000, p. 623)

A identificação do discurso de Gonçalo com a dinâmica da Arcádia é importante não só para o entendimento da natureza do ideal do Conselheiro mas também pelas relações de intertextualidade que ele evidencia. Na verdade, como explica J. C. Davis, a versão renascentista mais conhecida da ideia de Arcádia é o ensaio de Montaigne *Des Cannibales*, onde o filósofo francês discorre sobre a “felicidade dos selvagens” que desconhecem as agruras do mundo civilizado. (DAVIS, p.23) Ora a relação de filiação do discurso de Gonçalo no ensaio de Montaigne⁴ (na tradução de John Florio publicada em 1603) é por demais conhecida e estudada, evidenciando-se não só a nível da estruturação das ideias mas também a nível da escolha do próprio léxico.⁵ Mas seria a Arcádia o ideal que Shakespeare, pela voz de Gonçalo, acarinhava no seio de uma Inglaterra que começava a dar mostras de uma vocação imperialista? Uma boa parte da crítica shakespeariana considera que a forma como o discurso de Gonçalo é constantemente entrecortado pelos comentários sarcásticos de Sebastião e de António não pode deixar de ser tida em conta. Nesta perspectiva, o objectivo de Shakespeare teria sido o de expor ao ridículo o ideal de primitivismo de Montaigne.

Contudo, algumas vozes discordantes, como a de Frank Kermode, apontam numa outra direcção, avançando uma perspectiva relevante para a hipótese de trabalho que me proponho examinar. Na opinião de Kermode, não podemos ignorar o facto de, em outros passos da peça, Shakespeare utilizar Calibã (que encarna o ideal montaigneano do homem primitivo) para evidenciar que a corrupção do mundo civilizado é bastante mais grave do que a bestialidade do mundo natural. (KERMODE, 1975, p.145). Esta interpretação de Kermode é, a meu ver, importante, na medida em que nos conduz à aproximação de **A Tempestade** do texto primevo da literatura utópica assinado por Thomas More. Na verdade, como tem vindo a ser salientado pela crítica moreana mais recente, em **Utopia** não encontramos a prescrição de uma fórmula de paz social mas a apresentação da ideia da necessidade de enunciação de alternativas ao real. Através da adopção de um conjunto de estratégias discursivas - de que se destaca o uso reiterado de neologismos - (VIEIRA, XIII), More conduz o leitor à contemplação das virtudes mas também das falhas do mundo ficcionado (isto é, da sociedade utopiana descrita no Livro II). Na minha perspectiva, é esse também o efeito produzido pelo discurso de Gonçalo: se, por um lado, a ideia do

⁴ Segundo Frank Kermode existe no British Museum um exemplar desta tradução de John Florio, onde consta uma assinatura (validada por peritos como genuína) de Shakespeare. Cf. *Frank Kermode – The Tempest*, Col. The Arden Shakespeare, London, Methuen, 1975, p. 145.

⁵ Como optei por apresentar o texto de Shakespeare em tradução portuguesa, não me parece caber aqui a citação da tradução do ensaio de Montaigne assinada por John Florio. Não quero contudo deixar de fazer notar que as semelhanças entre os textos são tão óbvias que o público coevo do poeta de Stratford não poderia ter deixado de as notar.

primitivismo como ideal é satirizada pelos comentários sarcásticos de António e de Sebastião, por outro lado a personagem Calibã fornece-lhe suporte, assumindo estatuto de exemplaridade. Não poderá contudo deixar de ser notado que, em outros passos da peça, as insuficiências desse mesmo primitivismo de Calibã se tornam evidentes. À semelhança de **Utopia, A Tempestade** requer pois, por parte do leitor/espectador, uma atitude de consideração atenta das várias partes que constituem o fio argumentativo dos textos.

Um espaço de intertextualidade

Como tenho procurado evidenciar, **A Tempestade** não é um texto utópico na medida em que nele não é detectável o “modo utópico” descrito por Kumar; e o discurso de Gonçalo, que a crítica shakespeariana tem inscrito no domínio da utopia, assume as características do ideal arcádico. Contudo, a utopia não deixa de estar presente em **A Tempestade**, mas essa é uma presença que se define por relações de intertextualidade. Vimos já como, no que respeita ao ideal primitivista enunciado por Gonçalo, é construída uma teia de significados e de estratégias discursivas que fazem aproximar o drama shakespeariano da obra de More. Existe ainda um outro factor que, na minha perspectiva, fundamenta de forma sólida esta relação de intertextualidade. Refiro-me ao facto de, no seu discurso, Gonçalo exprimir o desejo paradoxal de ser rei numa comunidade de iguais. O absurdo da situação, denunciado por Sebastião – “E, no entanto, ele queria ser o rei!” – remete directamente para o texto de Thomas More, nomeadamente para a tradução para a língua inglesa assinada em 1551 por Ralph Robinson. Refiro-me concretamente ao facto de Robinson ter conferido a Utopus, o fundador da nação utopiana, um título de rei, quando no original em latim a palavra que encontramos, *principem*, significa “principal” ou “primeiro oficial” e não “príncipe”.⁶ É este um aspecto relevante de **A Tempestade** que, para minha surpresa, tem passado despercebido à crítica shakespeareana. Na minha opinião, aquilo que encontramos no discurso de Gonçalo é uma paródia ao texto de Thomas More, sendo então a situação facilmente compreendida pelo público shakespeariano mais culto, que falava o latim.

A utopia existe pois em **A Tempestade** como referência primeira para as sociedades ideais: é evocada na trama da narrativa, com a cena do naufrágio e a apresentação de uma ilha paradisíaca; surge ainda, na fala de Gonçalo que acima tivemos em consideração, como referência para uma

⁶ Como explica Richard Marius, Ralph Robinson incorreu, na sua tradução, numa série de erros. O mais grave consistiu, sem dúvida, na conversão da sólida república utopiana numa monarquia. Robinson traduziu a palavra “*principem*”, que significa “primeiro oficial”, por “príncipe”, ignorando o frequente recurso de Thomas More, no texto em latim, à palavra “*rex*” para se referir a monarcas. Para além disso, Robinson adicionou o título de “rei” ao nome do fundador da nação utopiana (na tradução de Robinson ele é sempre descrito como “King Utopus”). (MARIUS, 1985, pp. XI-XII)

lógica discursiva, por um lado, e assume-se como objecto de sátira, por outro. Não sendo **A Tempestade** um texto literário utópico, a presença da utopia é contudo evidente, não no espaço do texto, mas no espaço de referências que ele evoca: um espaço de intertextualidade.

Referências bibliográficas

J.C. Davis, J.C. **Utopia and the Ideal Society. A Study of English Utopian Writing 1516-1700.** Cambridge: Cambridge University Press.

KUMAR, Krishan. **Utopia & Anti-Utopia in Modern Times**, Oxford: Basil Blackwell, 1991.

MARIUS, Richard. *Introduction, Thomas More: Utopia*, London: Everyman, 1985.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Introdução, tradução e notas por Fátima Vieira. Porto: Campo das Letras, 2001.

TROUSSON, Fortunati & Raymond (eds.). **Dictionary of Literary Utopias**, Paris: Honoré Champion, 2000.

TROUSSON, Raymond. **Voyages aux Pays de Nulle Part: Histoire de la Pensée Utopique.** Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.

VIEIRA, Maria de Fátima. **Em Direcção ao Futuro: William Morris nos Limites da Tradição de Literatura Utópica Inglesa**, Dissertação de Doutoramento em Cultura Inglesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

VIEIRA, Maria de Fátima. *Os Jogos de Significado e o Significado dos Jogos em Utopia, de Sir Thomas More*, **Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas**. II Série / XIII.

ARTIGO 4 - FRONTEIRAS E UTOPIAS DA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA MATO-GROSSENSE: O HINO DE DOM AQUINO CORRÊA

Prof. Ms. Raimone Fagundes
PPG /Doutorado – Letras
UFPR

RESUMO:

As fronteiras utópicas na construção identitária da literatura mato-grossense, representação que se escora na forma poética de Dom Aquino Corrêa, intitulada *Hino*, estabelece o diálogo constante entre a literatura, a história e a cultura local, imbricando essas fronteiras discursivas para elaborar um conjunto de imagens que constroem um perfil paradisíaco para estas paragens, sendo, sobretudo uma conjectura de o discurso governamental reforçar essa construção de Eldorado. No *Hino*, as imagens de alguns fatos históricos mato-grossense compõem o poema: a presença dos bandeirantes paulistas num limite geográfico que propiciou combates com os índios Paiaguá e Coxiponés e com os paraguaios; a imagem de Eldorado que o Estado adotou desde a descoberta do ouro e que se intensifica com o cultivo agrícola (da erva mate); e as imagens da natureza e do clima. É nessa vertente que se caracteriza a Literatura brasileira, desde as suas primeiras manifestações, a poesia de Dom Aquino Corrêa encontra sustentação para perpassar e ampliar as fronteiras utópicas da construção identitária da literatura local.

PALAVRAS-CHAVE: literatura mato-grossense, fronteiras utópicas, construção identitária, Dom Aquino Corrêa, *Hino*.

ABSTRACT: The utopian boundaries in the construction of identity from Mato Grosso's literature, which anchor representation in poetics forms by Dom Aquino Corrêa, entitled *Hino* provides a constant dialogue between literature, history and local culture, interwoven these discursive boundaries to develop a set of images that build a profile of paradise to these places, and in particular a conjecture of the government discourse reinforce this construction of Eldorado. In *Hino*, the images of some Mato grosso's historical facts composes the poem: the paulist's presence in a geographical boundary that brought about fighting with the indians and the Paraguayans, the image of Eldorado that has adopted by the state's government since the discovery of gold mines that intensifies with the agricultural cultivation (the maté), and the images of nature and climate. It is in this aspect that characterizes the Brazilian literature, from its onset, the poetry by Dom Aquino

Corrêa find support to run through and push the boundaries of utopian literature identity construction site.

KEY WORDS: Mato Grosso's literature, borders utopian, identity construction, Dom Aquino Corrêa, *Hino*.

Francisco de Aquino Corrêa, Dom Aquino Corrêa, é cuiabano nascido em 02/04/1885 e falecido em 22/03/1956. “Mente privilegiada” – palavras de Hilda Magalhães – D. Aquino é o príncipe das letras mato-grossenses: é um dos fundadores da Academia Mato-grossense de Letras, tendo sido seu primeiro presidente, função que desempenhou até seu falecimento; é ainda o primeiro e único mato-grossense membro da Academia Brasileira de Letras, eleito em 1926. Foi o Bispo mais jovem do Brasil e Governador da província de Mato Grosso, por ser considerado o apaziguador entre os grupos políticos rivais da época.

Sua obra versa sobre o elogio das terras mato-grossenses, que pode ser constatado desde o seu primeiro livro, **Odes**, de 1917, em **Terra Natal**, 1919 e **Nova et vertera**, s/d, este último é uma coletânea em cinco volumes de toda a sua produção que circula pela exposição dos discursos, poemas e liturgias. Dom Aquino Corrêa constrói a imagem poética da sua cidade natal, brincando com a glória do passado e as esperanças, entre as lembranças e as expectativas de renovadas que sempre fazem parte da inconsciente coletiva da comunidade. Poeta romântico-parnasiano imprime nas letras mato-grossenses, principalmente o uso do soneto e a descrição da beleza local: louva a fartura, a opulência da terra selvagem para a construção da imagem de um Estado prenhe de vida natural, descrita para ressaltar os ícones da sociedade cuiabana.

Os escritos de Dom Aquino parecem profundamente voltados para a ligação de fatores sociais e culturais para os quais a crítica dos textos literários tem se voltado, já que nos seus poemas há sempre a intenção da leitura realizada num movimento em espiral que alcança várias esferas que influenciam e fazem parte dos estudos literários: recobrando as imagens do passado e projetando para um futuro mitificável/ mitificado a projeção do esplendor, do eldorado já instalado na literatura brasileira desde a Carta de Caminha, em que a riqueza e a pujança natural caracterizavam a terra nova, recém descoberta e que se tornaria fonte de riquezas para a coroa portuguesa.

E, no seu conturbado contexto social e político, sobretudo, repleto de transformações que procura refletir a emancipação dessas questões científicas e modernas a partir das suas observações sobre a evolução histórica da arte – que o induz a reflexão sobre a literatura e a sociedade que se dobram a tecnologia, e que será influenciado também por questões vinculadas aos seus princípios religiosos. Se por um lado essa modernidade traz consigo certa dificuldade de narrar, por outro lado, ela traz a memória dos relatos de viagens e a “inspiração” ancorada na tradição perpassada pela oralidade, presenças constantes na produção literária local.

O texto que proponho para a análise é um poema que está inscrito nas páginas 37-38 de **Terra Natal. Poética**. Vol. I, tomo II, um dos livros de poemas de D. Aquino Corrêa, publicado em 1919, em homenagem ao bicentenário de Cuiabá. Utilizo para citação dos versos do *Hino*, a edição de 1985, que compila a produção do escritor mato-grossense. Este poema, através do decreto número 208, de cinco de setembro de 1983 torna-se oficialmente o *Hino do Estado de Mato Grosso*.

Grosso modo, neste livro de versos a pretensão de D. Aquino é cantar o Estado e, neste sentido, dedica-lhe esta obra em que apresenta a majestade, a imponência e a beleza das matas, do pantanal e das grandes águas dos rios, recuperando as imagens de louvor, da paisagem, das referências históricas e da economia mato-grossense. Alguns dados são recuperados pelo poeta para a construção do *Hino*, a saber, a fundação do estado de Mato Grosso devido a ação das “bandeiras” paulistas que excursionaram pelo interior do país em busca de índios para o trabalho escravo.

Segundo o discurso histórico de Mato Grosso, a primeira expedição – chefiada pelo sertanista Antônio Pires de Campos, em mil setecentos e dezoito – chegou à confluência dos rios Coxipó e Cuiabá aprisionando e destruindo o aldeamento dos índios Coxiponés (uma das tribos da região), seguindo logo em retorno a São Paulo. No percurso de regresso fundaram um acampamento às margens do Rio Cuiabá denominado Bananal cuja finalidade era o cultivo de roças para o abastecimento das comitivas que se seguiriam. Nesse momento, já estava no percurso do Rio Cuiabá outra “bandeira”, liderada por Pascoal Moreira Cabral, a quem foi indicado o local para a captura dos índios. Moreira encontrou resistência dos Coxiponés que o repeliu rio abaixo. Durante a retirada, os bandeirantes encontraram nas barrancas dos rios, granetes de ouro em tamanha quantidade que desistiram de prear os índios e passaram a se dedicar ao garimpo aurífero. Pascoal Moreira Cabral funda às margens do rio o “Arraial da Forquilha” em oito de abril de mil setecentos e dezenove, primeiro nome da cidade que foi depois batizada, oficialmente, de Arraial de Bom Jesus de Cuiabá. Um ano depois da primeira expedição no estado, Pascoal Moreira Cabral lavrou a ata de fundação do povoado iniciando, desta maneira, a história de Mato Grosso pela fundação de Cuiabá. Essa referência histórica pode ser percebida pela alusão realizada nos últimos versos da primeira estrofe:

Eis a terra das minas faiscantes,
Eldorado como outros não há,
Que o valor de imortais Bandeirantes,
Conquistou o feroz Paiaguá!

(CORREA, 1985, p. 38)

Aparece, então, explicitamente, a relação entre a literatura e a História; e neste propósito, “(...) que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno.” (CANDIDO, 1967, p. 4) Obviamente a literatura constrói algumas representações a partir daquelas existentes no imaginário popular e que tem sua origem nas situações históricas e sociais

perpassadas através da memória, da tradição. É necessária, entretanto, uma justa mediação entre a estrutura das obras literárias e as fontes históricas que amparam a criação artística, para que haja um texto “convincente”.

No caso do *Hino*, bastante curioso é o fato de que o poeta recupera apenas os dados que corroboram a sua visão regional harmônica, causando bastante preocupação a postura ideológica que o poema propaga: o Estado é descrito como um colosso, onde os bravos vivem num paraíso natural. Seus versos transmitem uma tentativa de glorificação excessiva transferida para a exposição da natureza, que recupera a localização geográfica, suas belezas naturais, transformadas em riquezas, ainda a propensão agrícola e pecuária. Não há indícios de nada que não seja essa convivência harmônica, perpassada numa letra ufanista e laudatória que corrobora a imagem da perfeição mato-grossense.

Limitando, qual novo colosso,
 O ocidente do imenso Brasil,
 Eis aqui, sempre em flor, Mato Grosso,
 Nosso berço glorioso e gentil!
 (...)
 Terra noiva do sol! Linda terra!
 A quem lá, do teu céu todo azul,
 Beija, ardente, o astro louro, na serra,
 E abençoa o Cruzeiro do Sul!
 No teu verde planalto escampado,
 E nos teus pantanais como o mar,
 Vive, solto, aos milhões, o teu gado,
 Em mimosas pastagens sem par!

(CORREA, 1985, p. 37)

É nela, na natureza, que estão retratados os valores estaduais. E, ao falar dela, o poeta parece ressaltar os valores humanos colocando-os mesmo patamar de equivalência; tanto que há a recorrência à natureza em grande parte dos versos, enquanto o homem (bandeirantes e índios), na sua letra, aparece em alguns poucos versos (por exemplo, “Que sonhara Moreira Cabral!”/ “E da fauna e da flora o índio goza”/“Dos teus bravos a glória se expande” (CORREA, 1985, p. 37)).

No *Hino*, de acordo com o que defende Benjamin, instaura-se um presente que é decorrente de um passado. Um passado que não é a construção de um *depósito de ruínas* (como representação

alegórica de negatividade), mas como um passado situado cronologicamente pela História, que na criação literária é transcrito num presente “homogêneo e vazio”, como um presente sempre contínuo - prenhe de um futuro que se estabeleça enquanto continuidade, enquanto preservação, numa imobilidade temporal que assegura o encantamento temporal em passado-presente/presente/futuro-presente. O que parece ser o propósito do eu lírico é a permanência deste estado glorioso. Sob este aspecto temporal, feitas as ressalvas, é válida a colocação de Jeanne Marie Gagnebin, para quem

(...) a história que se lembra do passado também é escrita no presente e para o presente. Neste espaço temporal da utopia, a intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranqüila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação. (GAGNEBIN, 1994, p. 112)

Existe, na última estrofe, a jura que abre portas ao futuro, mas este futuro é pré-estabelecido e deve tão-somente confirmar o estado de coisa que já existe.

Ouve, pois, nossas juras solenes
De fazermos em paz e união,
Teu progresso imortal como a fênix,
Que ainda timbra o teu nobre brasão!

(CORREA, 1985, 38)

Este falso presente apresentado pelo *Hino* só não trabalha com a idéia de renovação e salvação; trata sobremaneira de conservar intacto o ideário da tradição local – já que nele a cronologia é a do instante perpétuo; não reconstrói, só perpetua. O eu lírico, como o historicista, apresenta a imagem eterna do passado fazendo dele uma experiência única que deve ser sempre repetida. “História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto, e não extensiva do objeto no tempo, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição.” (GAGNEBIN, 1994, p.13)

Sob este aspecto, o *Hino* se situa ao lado da História quando comemora os feitos dos vencedores: oficialmente as obras que relatam a história do Estado descrevem-na de maneira a engrandecer a imagem dos bandeirantes e das suas próprias riquezas naturais, reforçando as idéias perpassadas pelo Governo Estadual na década de 70, quando foram dados incentivos fiscais para aqueles que se propusessem a fixar residência no norte do estado, até então praticamente despovoado. Com a visão primeira, histórica, em que a terra mato-grossense constitui-se como o Eldorado, promotora de riquezas e de prosperidade, ou, como bem canta o poema:

Eis a terra das minas faiscantes,
 Eldorado como outros não há.
 Que o valor de imortais Bandeirantes,
 Conquistou o feroz Paiaguá!

Salve, terra de amor, terra de ouro,
 Que sonhara Moreira Cabral!
 Chova o Céu dos teus dons o tesouro
 Sobre ti, bela terra natal!

(CORREA, 1985, 38)

Como já foi referido, há na letra do *Hino* um resgate de um fato histórico e social marcante para a cuiabania: a sua formação étnica como consequência do seu processo de fundação e a sua localização geográfica com a discriminação das belezas naturais locais. Essas referências são o suporte de sua expressão, e convergem para a construção da imagem de nação: o ideário de nacionalidade é restrito a uma das unidades da Federação, o Estado merece a equivalência no tratamento como ao da Pátria.

Se não há, na sua letra, a estruturação paradoxal de rememoração criadora, transformadora, portanto, não há a possibilidade de uma leitura ao revés da história, como propõe Benjamin, na medida em que ele não oferece as frestas no seu *corpus* para outro ponto de vista que não seja o estabelecido nele, ou seja, a construção de uma imagem de um Estado absolutamente glorioso. Nele não há indício ou sugestão de desarmonia, crise, confrontos ideológicos, políticos ou sociais. Sobretudo, a representação de sua imagem é paradisíaca. (Essa leitura ao revés da história só é possível por conta e risco do leitor, que se disponha numa impressão de leitura baseada em informações do contexto histórico contrapor ao texto poético a ausência delas.) Nesse sentido, o canto permanece na mesma via histórica utilizando o mesmo discurso de repetição da glória histórica, portanto, através da letra é impossível fazer uma leitura na contramão da História.

O relato manifesta uma organização de dados específicos, confirmando uma expressão lírica das ocorrências históricas restauradas através da utilização do tom poético, cuja enunciação partilha do mesmo ângulo de visão de um historiador tradicional.

Como exercício de análise segundo em alguns pontos propostos pelas *Teses sobre o conceito de História*, de Benjamin, a leitura interpretativa se mostra bastante conflitante, pois tanto confirma alguns dos pressupostos como nega outros. Nele o passado é construído mais como um monumento do que como ruína. É essa visão benfazeja que deve ser mantida e consumada no futuro. O passado-monumento é restaurado e perpetuado na transcrição enquanto situação presente. Este passado

instaurado através do *Hino* imobiliza e retém a idéia de salvação, ao contrário do que afirma o crítico, (“o passado arrasta consigo um índice secreto que remete a salvação”, (BENJAMIN, 1994, p. 154)), porque a idéia de felicidade nele já está consumada, ele não é promessa futura; ele não deve ser resgatado, ele é algo que deve ser perpetuado.

Feitas essas colocações sobre o *Hino*, (em que a teoria benjaminiana aparece apenas em alusões muito distanciadas em alguns conceitos como: contra-mão da história, passado-monumento, depósito de ruínas) surge um questionamento óbvio: quais são as postulações benjaminianas, de acordo com este ensaio específico? O texto de Walter Benjamin, sobretudo nas *Teses sobre o conceito de História*, é desenvolvido de forma muito particular: como uma colcha na qual se costura várias pontas de muitos tecidos. O “problema” maior é que são trechos muito curtos que mais propagam as perguntas do leitor que a oferta de respostas imediatas. Nelas, ele propõe uma relação estreita entre a história, a modernidade, o progresso e o materialismo. Aponta ainda que o texto literário possui na sua forma a possibilidade de ser também considerado como documento histórico: desde que há história, há fratura, desordem, silêncios e vários ângulos de narração; embora, oficialmente prevaleça a visão dos vencedores. Entretanto, existe uma outra face da história, onde se inscreve a recuperação da história dos vencidos calcada na opção do eixo de conduta da narrativa poética. Estes ângulos podem proporcionar uma multiplicidade de camadas ocultas do texto que opta por determinados estilhaços da cronologia.

Ora, se os textos partem de um lugar de enunciação, pode-se acreditar que numa dessas camadas a idéia expressa a necessidade de uma leitura enviesada, observando a contramão da História. A História é caracterizada como um depósito de ruínas; é detentora da idéia de salvação, construída enquanto um monumento. Segundo os argumentos de Flávio Kothe, a concepção benjaminiana atenta para as “(...) afinidades entre a constelação literária e social do presente e do passado. Procura decifrar uma época na obra de um autor, a obra toda de um autor e uma obra dele e esta obra em um dos textos que a constituía.” (KOTHE, 1976., p. 109)

Parece ser bastante relevante a preocupação com a temporalidade, em que caracteriza um tempo histórico apreendido em termos de intensidade – bastante diferente dos termos cronológicos – como uma transição entre o eterno e o efêmero; porque Benjamin exige da arte uma denúncia mais completa de seu tempo. Essa denúncia não deve ser entendida, porém, no sentido de ser uma aberração panfletária, mas como atitude de consciência que acompanha o desenvolvimento cultural.

Benjamin especula sobre a dimensão da origem, sobre a consciência das raízes históricas da arte, e em certa medida, se mostra contra a concepção *linear* do progresso. Para ser lido sob a luz das *Teses sobre o conceito de História* o texto literário precisa estabelecer alguns indícios que revelem um caminho semelhante ao do ensaio crítico. Assim, se a tese propõe uma observação desses silêncios históricos, o poema deve, ao menos, indicar uma idéia do confronto entre as

camadas da história e da narrativa. É preciso que ele permita uma leitura “engajada” – no melhor sentido da palavra: que seja pelo menos preocupado com as questões culturais. Não sei até que ponto é cabível, mas a proposta que faço neste ensaio é de que, como Benjamin realiza postulações críticas baseadas na história cultural, essas suas colocações só se tornam aplicáveis aos textos literários que seguem esse aspecto na sua construção: por meio de um texto que questione e seja capaz de refletir as circunstâncias “sociais e historicistas” é que podem ser observadas com mais adequação a proposta deste teórico.

O *Hino* instaura-se numa construção da imagem harmônica de Mato Grosso que não deve ser contestada; não atravessa a fronteira da camada relatada oficialmente pela história local, portanto, não pretende questionar o andamento comprometido com outra realidade que porventura possa estar nas ruínas dessa perfeição. Há nele um ideário de nacionalidade bastante consolidado na literatura brasileira desde o romantismo: o conceito de nação é descrito numa relação harmônica do país com suas belezas naturais paradisíacas e com o índio – bravo e forte representante desse ícone da nacionalidade, que se propaga, por exemplo, na produção de Gonçalves Dias, que ecoa aos ouvidos ao serem tratado o tema das representações de brasilidade, de identidade nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. in: ____ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222 – 232.

_____ *O Narrador.* Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. in: ____ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197 – 121

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade.** 2.ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967.

CONETTI, Pe. Pedro. **Dom Aquino Corrêa. Arcebispo de Cuiabá – vida e obra.** Cuiabá: AML, 1994.

CORRÊA, Dom Francisco de Aquino. **Poética. Terra Natal.** Vol. I, tomo II. Brasília: s/e, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 1994.

KOTHE, Flávio. **Para ler Benjamin.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso: século XX.** Cuiabá: Unicen, 2001

MENDONÇA, Rubens de. **História da literatura mato-grossense.** Goiânia: Ed. Rio Bonito, 1970

MERQUIOR, José Guilherme. *Parte II: Walter Benjamin.* in: ____ **A arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

PÓVOAS, Lenine de Campos. **História da cultura mato-grossense.** 2.ed. Cuiabá: s/e,s/d

____ **Síntese de História de Mato Grosso.** 2.ed. Cuiabá: AML, s/d

ARTIGO 5 - NÓS, OS DO MAKULUSU:
MEMÓRIA REORGANIZADORA DA MATÉRIA ABALADA PARA SEMPRE

Gabriela Kvacek Betella

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP

(pós-doc no IEB-USP)

Centro Universitário Assunção – UNIFAI

RESUMO:

O trabalho examina as situações narrativas do romance de Luandino Vieira privilegiando a memória, a trajetória de vida do narrador, seu modo de utilização da linguagem e outros instrumentos certos para intensificar as tensões expostas. Abandonando a objetividade (que já foi obsessão da narrativa, segundo Adorno), o romance se apropria ao máximo da subjetividade e, paradoxalmente, apresenta a realidade através da decomposição e recomposição de mundo, refazendo o sentido da identidade cultural utópica e confirmando o sentido de liberdade através da escrita.

PALAVAS-CHAVE: Literatura angolana; Memória; Foco narrativo; Identidade cultural.

ABSTRACT:

The work inquires into the narrative situations of Luandino Vieira's novel, giving special attention to the memoirs, the narrator's course of life, his way of using the language and other accurate instruments in order to intensify the exposed tensions. Leaving aside the objectivity (that already was an obsession of the narrative, according to Adorno), the novel appropriates the subjectivity to the utmost and, paradoxically, shows the reality through the decomposition and rearrangement of the world, remaking the sense of utopian cultural identity and confirming the sense of liberty by writing.

KEY WORDS: Angolan literature; Memoirs; Point of view; Cultural identity.

“(...) o cheiro a bacalhau é o mesmo de há dois anos e eu não.”

Velhos espaços reordenando os tempos

Ainda que a vida do jovem Luandino Vieira nos bairros populares de Luanda e a sua identificação com as propostas político-culturais da Geração de Mensagem tenha formado a experiência convertida em matriz do narrador de **Nós, os do Makulusu**, estreitando as relações entre a voz que narra e a matéria narrada, a instância ficcional predomina no romance escrito em 1975. Trata-se de uma narrativa de memória, cujo emissor reconstitui, no presente, episódios do passado remoto e recente da própria vida.

O presente da narrativa de Mais-Velho é o dia 24 de outubro de 1963, “ano III da guerra” ou “481º. ano das guerras angolanas gerais”, quando conta trinta e quatro anos de idade. O tempo recordado pela narrativa ora é o passado remoto da infância, ora é o passado mais próximo, quando os rumos dos quatro meninos do Makulusu diferenciam-se: Maninho está no exército português, Paizinho será preso em breve pela Pide, descoberto na militância clandestina, Kibiaka “segue na mata seu caminho de dignidade” (VIEIRA, 1991, p.118), Mais-Velho sobra, para dizer, não sem culpa: “Nós, os do Makulusu, só eu restei” (VIEIRA, 1991, p. 92). Nesse passado recente, a narrativa termina - na última cena, Paizinho é preso, horas antes do enterro de Maninho. O funeral, por sua vez, é o ponto de partida da trajetória espacial e memorialista seguida pelo narrador: percorrendo a cidade até o cemitério, Mais-Velho recorda e tenta reconstruir a memória perturbada pelos acontecimentos recentes.

No primeiro capítulo, “na calçada dura do beco secular dos Mercadores” e “com o sol a colorir um papagaio saliente numa janela e a alegria de não ter lágrimas para o óbito do Maninho” (VIEIRA, 1991, p. 12), Mais-Velho vai à igreja do Carmo, por um caminho escolhido:

Vou na igreja do Carmo, escolhi este caminho velho da nossa velha terra de Luanda, quero chegar lá por onde Maninho xingava-me de não chegar a nenhum sítio e sei, ele me provou com sua vida e sua morte, que nestes caminhos velhos não sai estrada nenhuma. Melhor: sai picada só, caminho na roça do caixão coberto de rede por causa das moscas e nos olhos dele, cerrados, com peso das cervejas que bebíamos esperando Paizinho e falando, nenhum de nós que ouvia o outro, tudo repetido e lido e traduzido e discutido. (VIEIRA, 1991, p. 21)

A memória ajuda a narrativa “percorrer” os lugares preferidos de Luanda, embora o processo seja entrecortado por diferentes episódios, pelas reflexões sobre os sentimentos, as atitudes e as ideologias. A narrativa absorve tempos e espaços diversos sem nenhuma dificuldade. O tempo

presente muitas vezes é marcado pela referência espacial, sinalizando o percurso a pé e, concomitantemente, desencadeando a memória ou a angústia do presente:

Desembeco na Travessa da Sé e é o cheiro a mar que me rusga. Mas quero sentir-lhe todo, não posso, não aceita, não lhe deixa o ramo branco das flores que estou levar, o fato escuro que pedi emprestado e a gravata disfarça. Não pode: mar mesmo só cheira a mar num corpo todo nu. (VIEIRA, 1991, p. 24)

Mais-Velho segue pela Rua das Flores, a memória percorrendo e vivificando lugares da infância, época em que os quatro do Makulusu mostravam aos “sacristas do Bairro Azul” e aos “cagunfas da Ingombota” o que era ter “as matubas no sítio”, e juravam por “sangue-cristo, hóstia consagrada, cocô de cabrito, não fugir de nada” (VIEIRA, 1991, p. 35), nem trair após o pacto bilíngue de amizade. Essa mobilidade do narrador tem uma estreita relação com o seu ponto de vista: os espaços concorrem para a definição de sua identidade. As memórias de infância surgem para fazer prevalecer a ideia de comunhão. Assim, o narrador sobrepõe passado e presente, com acumulação da experiência, abrindo caminho para a imaginação criadora. As memórias podem ser ficcionalização da matéria recordada, provocando o trânsito do vivido e das míticas lembranças pelo texto.

Na igreja do Carmo, Mais-Velho revê “a fotografia dos tempos do antigamente” (VIEIRA, 1991, p. 62), destacando a própria experiência, deixando-a prevalecer sobre a própria lembrança do pai e sobre o presente, gatilho da memória recriada:

E é isso que nenhuma fotografia pode me dar, nem assim nesta hora, batida no sol, esquecida do Maninho morto lá dentro, essa maneira o pai que tem de explicar as coisas e eu quero lembrar hoje, aqui, ouvir, dar encontro, porque esses sons só, essa sabedoria ao contrário explicam o homem que era e que, pouco-pouco, vou construindo e agora custa menos porque o sorriso dele já não existe no seu último sorrir: os lábios de Maninho. (VIEIRA, 1991, p. 59)

Convém assinalar a busca da dignidade na recriação dos fatos pelo narrador. Tal procedimento se mescla de registro e reflexão, para retirar a sombra de relatório da matéria recordada e para selar o pacto com a tradição oral. Quando visualizamos junto com a instância narrativa o projeto literário do escritor, vinculado à formação do romance angolano, passamos a considerar uma grande tensão que se estabelece, também refletida na narrativa de Luandino. O gênero romance está associado ao império da escrita, e sua apropriação num complexo cultural – como o de Angola – enraizado na tradição oral só pode se dar sob um arco de tensões, como se o ato de escrever configurasse uma traição às origens, porém a ação é absolutamente necessária, em nome da defesa dessas origens; por isso a necessidade de evocar a tradição oral subjacente à produção escrita, denunciando apego a um tempo miticamente identificado com a época anterior à

invasão colonial (CHAVES, 1999, p. 206). No caso de *Nós, os do Makulusu*, o projeto se supera, pois as tensões entre a tradição oral (mantida no romance através da presença e da atuação múltipla do narrador) e a escrita resultam numa narrativa moderna, do ponto de vista das teorizações sobre o foco narrativo.

Mais-Velho valoriza e questiona a sua experiência com o discurso “atualizado” pelo acontecimento presente. Do seu ponto de vista sobre a sua vida emerge uma visão do seu país e, como se pode esperar de um relato memorialista, a história do narrador une-se à história do seu povo. A narrativa de Mais-Velho acresce, contudo, o resgate da comunhão, da análise e da crítica madura para a desordem presente, como se desejasse traçar a metonímia da cidade com o seu processo recriador - se para o passado e para Luanda a comunhão é possível, isto passa a constituir uma metonímia para o país:

Libambos de escravos, libambos de mortos, de presos, de contratados, libambos de homens livres - toda uma história a desenterrar, é o último pensamento antes de pegar a sorrir, na aba do caixão de Maninho, capitão-morto das mortes nas matas da nossa terra de Angola. (VIEIRA, 1991, p. 74)

No cemitério, cumprindo o deslocamento espacial reorganizador do presente, Mais-Velho está no alto da cidade. Partindo do mar para o interior, refez o itinerário do colonizador em Luanda, consciente da necessidade de cruzar o bairro, atravessando o local que perfaz a identidade dos meninos do Makulusu. Ao mesmo tempo em que percorre o passado, radiografa o presente confuso. No limite, utiliza a palavra na expiação da culpa pela morte de Maninho (“Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixara ler *As guerras* do Cadornega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia de estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida.” [VIEIRA, 1991, p. 11]), pela exploração dos negros pelos brancos (como o pai), pela hesitação, por delegar aos outros o que não foi capaz de fazer.

O modo de utilização da linguagem reflete a dissociação de vários planos espaciais e temporais na sintaxe retorcida. Além disso, a superposição das ideias está imbricada na maneira de lidar com a palavra. O estado mental do narrador é revelado: Mais-Velho está vencido pelo mundo, desconfia de tudo e não alimenta convicções. A linguagem não é instrumento de dominação do mundo ou da matéria da narrativa - narrar é a terapia de Mais-Velho e, portanto, é o único modo de combater (e registrar) sua incoerência e sua falta de confiança.

Na palavra do narrador está embutido o seu mundo pulverizado pelo tiro que mata Maninho e desencadeia a narrativa. A realidade se implica na fragmentação, na ausência de nexos sintáticos e na pontuação especial. Nada parece compatível com as regras da gramática portuguesa e o texto se

abstém das regras propositadamente - afinal, enfrentar e subverter a gramática do colonizador é um dos passos para derrubá-lo. A narrativa de Mais-Velho produz imagens torrenciais:

A um homem como Maninho dá-se-lhe a terra toda por sepultura, todo o mar, os rios, e não sete palmos de terra e outros tantos para baixo ou pouco mais, era melhor que uma mina anticarro lhe tivesse pulverizado e ficassem as miríades de suas células a baixar, lenta e moribundamente, sobre todo o cafezal em flor, a regar, última dádiva de si na terra de Angola, xangola, xietu, como subia o úmido e repelente fiozinho de cacimbo da pomba úmida, caminho da boca da caverna, pouco-pouco, roía no ar quente, ocupava-lhe o espaço e nos tapando a saída com sua figura de morte. (VIEIRA, 1991, p. 102)

O sol me xaxata na rua e eu ainda não sei que vou ir na mãe Marijosé dar encontro nas flores brancas dos mortos que me dará, as flores do peito da filha prostituída pelas europas. Só tenho o suave calor da mão de Maninho, na jura que eu mesmo fiz, todos fizemos e tinha também flores brancas, só que eram de mupinheira, bebida e comer de pica-flor, e de acácias vermelhas, bebida e comida de nossos infantis jogos de antera-cai, flores outras de lixo e podridão nossos pés ignoravam e pisavam superiores, que só o que era de cima a gente queríamos em nossas idas. A colina, vou lhe ver hoje à tarde, quando o barco cambiar de repente e o sol lhe mostrar toda rubra como os lábios de Maria mordendo os meus. (VIEIRA, 1991, p. 34)

Também expõem-se sequências quase enlouquecidas no texto, fundindo passado, presente e futuro em algumas passagens:

Rute chega e traz de fora um pouco de sol da rua, a certeza de serem pouco mais de três horas e a dor, mais uma vez, de entrar um alguém que não é Paizinho. Quero deitar fora as flores que, com tanto empenho, arranjei mas sei que a mãe vai me ralhar se aparecer com as mãos vazias, prometi. Mas não me deixam sentir o cheiro do mar, o cheiro que Rute já tinha afinal na hora que me levantei e lhe dei a cadeira e ela beijou seu noivo, meu irmão caçula, e o Coco e o Dino ficaram de repente vazios, com os cadáveres das palavras só, todos enterrados na cabeça, no jardim da vida que era a mulata minha quase cunhada. Regresso na voz de Maninho. Sei o que ele quis dizer e não acabou e me disse depois já e me diz ainda agora nestas flores que vou lhe levar e são brancas e as mãos mulatas de Rute não vão desfolhar: literatura! O tu não te deitares com mulatas e negras: li-te-ra-tu-ra! (VIEIRA, 1991, p. 25-6)

O meu irmão caçula já está dormir serenado em seu caixão, foi lavado e vestido e está higienicamente embalado e defendido das moscas por uns metros quadrados de rede mosquiteira, não é mais rede de camuflagem e eu ainda o não vi, ainda lá não cheguei, nem sei ainda se vou chegar, tem a vida primeiro antes da morte, e a vida é Maninho que vou lhe levar daqui a pouco no Paizinho se lhe der encontro e só depois irei chorar, no meu quarto de sozinho, na Rua das Flores, triste velha rua que me habita com seus fantasmas do antigamente. Porque tenho a voz de Mimi no telefone e nem sei se é verdade o que ela está a me dizer, só vou acreditar quando lhe vir morto. (VIEIRA, 1991, p. 98-9)

A certeza, Mais-Velho, não nasce feita: tem-se fazendo-lhe, enquanto se faz, apenas, me ensinaste, Paizinho. Mas agora tenho a certeza, porque isto sai no que está debaixo dos meus cabelos negros espetados e dos teus louros ensangüentados, sai nos nossos olhos e o coração advinha: não mais te verei mais, meu irmão, não te vou ver nunca mais. São duas mortes no mesmo dia, é muito, e só uma que me dói, essa tua morte viva, esse viver de morte que te agarrou e eu tremo, tremo e me encosto na parede do lado de fora da loja onde que telefonei para o emprego do Paizinho: com o medo agarrado ao cu das calças, ia dizer Maninho, só que Maninho já está morto. (VIEIRA, 1991, p. 113-14)

O resultado escapa ao domínio de qualquer convenção - não existe um tempo gramatical apto a expressar tal força de imagens, daí ser preciso corromper a lógica, até então devassada pela força da memória em conflito.

O narrador completa seu estado de perplexidade com a própria forma do relato. Seu modo de superar a angústia, relatando, é a criação de uma expressão capaz de suplantar a ideologia colonial. A inviabilidade do projeto não é marcada pela dualidade, através de opostos como, por exemplo, colonizador branco *versus* colonizado negro. A colônia impraticável é mostrada pela sua contradição - a narrativa é o reino das “inconciliações”.

O discurso não perde o ritmo do exercício de linguagem poética sobre a expressão em prosa. Conforme se observa, cada palavra do texto parece ir além do próprio sentido, como resultado estético do caráter do processo de criação - não se trata, portanto, de mera adequação à modernidade literária. Contudo, a exposição do quadro real permeado de oposições se dá de maneira violenta, justificada pelas intenções do narrador culto, sujeito menos interessado em atenuar a violência do momento histórico (“O sono na história vai parir mais monstros” [VIEIRA, 1991, p. 86]) do que externá-la:

Cá estou eu, largo amigo, das noites que a minha Rua das Flores cheirava demasiado a escravos e às palavras de Maninho, demasiado vivas no cemitério das quatro paredes abarrotando de livros, inúteis no riso de tua voz. E saímos para a rua: o Coco e ele atrás discutindo, mania de sempre. E eu só lado a lado com Paizinho - calados vemos as árvores e sorrimos à enorme sombra que ali esconderam, vergonhosos: um canhão velho e esverdinhado, colocado em cima dum monte de argamassa, uma placa com inscrição - e nada tem que ligue estas três coisas, só mesmo nosso riso, a inutilidade de tudo e a confissão de vergonha que o pôr-lhe ali quer dizer.

- Frustração, masturbação secreta, complexo de vergonha pelo ex-sexo viril da conquista e do comércio da Etiópia que aqui está, murcho e roído nos anos, com uma tesão de vinte graus só devidos a pílulas de uns discursos...

Se fechou mesmo de verdade, essa tua voz irreverente? Maninho: nunca mais mijarás nos pés deste monumento? E brilharás tuas lágrimas na raiva que berravas no Coco: ‘Matavam, morriam, assassinavam, fornicavam traficavam, fundavam mundos, destruíam mundos, mas eram homens, porra! E a um homem não se lhe levanta este cagalhão envergonhado, no meio de árvores maltratadas, num largo de areia para vir na data aprazada com os papéis higiênicos dos discursos decorados...’ (VIEIRA, 1991, p. 46)

Memória de um fictício autor

Mais-Velho narra na maturidade. Apesar de partir da sua experiência, ela não lhe oferece arrimo para uma narrativa convicta. Não há persuasão íntima, pois o narrador desconhece e investiga um mundo em desordem. Perplexo, narra motivado pelo presente amargo, adoçando-o com as memórias, todavia manifestando a impossibilidade da recuperação do passado, de um lado, e o inexequível projeto de dominação colonial, de outro:

Rua das Flores, rua das flores, nem uma só encontrei, queria lhes pôr no te caixão, Maninho que me gozas o meu gosto das ruas antigas, quatro ou cinco restadas no furor cego que tu aceitavas com alegria de ver os catrapilas a limpar o largo, batia as palmas do coração, dizias: tudo de novo! Apaga esse sangue de escravos que ainda luz no meio desses sobrados e dessas pedras de calçada. E como gostavas, na volta do meu quarto de repente feio e envergonhado contigo lá dentro a tremer o sobrado com o peso da tua alegria, como gostavas de parar mesmo no meio da rua, esta ou outra ou aquela do Sol ou Mercadores ou Travessa da Ásia ou Pelourinho, madrugadas acordadas, abrir a braguilha e urinar, regando tudo aos berros: - Lavar o sangue dos escravos com o mijo dos patrões!” (VIEIRA, 1991, p. 31)

É importante alertar sobre o ponto de partida da estrutura do romance de Luandino: um personagem narra suas memórias, essencialmente. Devido ao caráter fictício como pano de fundo, torna-se necessária muita cautela na aplicação de teorias sobre a memória escrita, embora seja possível utilizar-se de seus pontos-chave. Desse modo, o processo mnemônico de Mais-Velho revela sua organização a partir da proximidade entre a voz que narra e a matéria escolhida - são relatados os fatos próximos ao narrador, os acontecimentos presenciados. A morte e a violência são decisivas nessa vivência e na composição da realidade pela narrativa. Durante a leitura, tais elementos exercem fascínio, pois constituem parte do imaginário do leitor - graças à forma dessa ficção, ele é arrastado com força para uma realidade atroz. A crítica literária de memorialistas é capaz de confirmar como são tênues os limites entre verdade e verossimilhança no discurso e, em princípio, o verídico se afirma mais nas memórias que nos demais gêneros.

O memorialismo é arte narrativa por excelência e, por isso, exige a presença de um narrador apresentando acontecimentos e personagens. Pressupõe sempre dois tempos: o presente em que se narra e o passado em que ocorrem os eventos narrados. A distinção entre o memorialismo e a historiografia, entre o memorialista e o historiador, é a medida do tempo. O tempo da memória é sempre relativo, ele trabalha com a simultaneidade, e depende da intensidade do acontecimento. Além disso, o entrecortado das lembranças impede o encadeamento lógico na reconstituição, possível somente com o auxílio dos dados do presente. Em vários momentos da narrativa de Mais-Velho, fica nítida a motivação do presente apunhalando o discurso, pontuando a memória, assinalado pelos advérbios temporais “hoje” ou “agora”, por exemplo. A certa altura, a ausência de Maninho, Paizinho e Kibiaka, reforçada por amargas imagens, promove a lembrança do narrador na idade de seis anos, a visão da mulher magra e do menino com “aquele [cabelo] assim pequenino” (VIEIRA, 1991, p. 16) com os olhos do pai Paulo:

Verdade mesmo que me reconhece? O que há em mim que toda a gente me vendo uma vez, diz depois: nunca mais o vi, nunca mais cá veio, o senhor...?

Assusto; não digo nada; fujo - o passado reconhece-me.
Paizinho ainda não apareceu e estou preocupado. Venho na porta olhar ambas as saídas, ou ambas as entradas, não é o mesmo, da rua dos Mercadores. O sol já não está a pino em cima das telhas velhas, mas a rua tem muita luz. (...) Ouço no Dino levantar a voz dele, sua mania de sempre:

- À tua saúde, regresso, felicidades.

‘E pontaria, Maninho!’ - dói o pensamento, tremo, renego o que disse porque Paizinho não vem. E tem uma secreta, íntima ligação entre a pontaria de Maninho e a vinda de Paizinho. E a vida de Kibiaka, ido.

Porque ele quem que ficou logo-logo estendido a chorar e o sangue mijava da cabeça carapinhada de loiro, quando veio, nessa tarde, a meio exatamente, como agora não vai vir mais.

O pai na cadeira-de-preguiça dormita em baixo da mandioqueira, Maninho ajunta pedras frente da soleira da porta e eu estou por trás dele a olhar sem ver, sentindo só o estômago dar suas voltas.

- ‘cença, menino?!

Era nova, era velha? Gosto de ler na cara das pessoas, teria olhado logo-logo nas tuas feições, criança curiosa? Nada que chega se chamo. Era então todo o corpo magro coberto de pano riscado de cruzinhas azuis, só o de cabeça é preto e a missanga enfiada, de muitas voltas, redondinha e brilhante, em cima do quimono, como os olhos a me olharem?: tenho seis anos, estou alto para a idade, mas o miúdo na mão dela é da minha altura e está de tronco nu e parece encardido, na pele, penso. (VIEIRA, 1991, p. 16)

Mais adiante, a longa “fala” de Maninho, ainda na primeira parte do romance, define habilmente as contradições, a dilaceração e a consciência dividida do narrador, sintetizadas nas frases:

Lês Marx e comes bacalhau assado, não é? Não te deitas nem com negras nem mulatas - a tua cunhada é mulata, fico descansado (...). Espalha os teus panfletos, que eu vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: ‘espalha os teus panfletos, vou matar nos brancos’.

Olha, Mais-Velho; não a odeias mais do que eu. E só há uma maneira de a acabar, esta guerra que não queres e eu não quero: é fazer-lhe depressa, com depressa, até no fim, gastá-la toda, matar-lhe.” (VIEIRA, 1991, p. 24)

Suspensa por causa da lembrança de Rute e do relato que desencadeia, a voz de Maninho ressurgue depois. A memória rompe sua própria cadeia, sem deixar nenhuma pista de linearidade. Esse modo de encarar a matéria valoriza o rendimento estético da obra. Os juízos expostos pelo narrador devem muito à dimensão relativizadora do seu discurso, a única capaz de abarcar a situação presente, a memória decisiva, a culpa rusguenta.

Todo memorialista narra contaminado por um “sentimento épico” em relação ao seu passado. Os dados da memória transformam-se em texto graças ao apreço pelos episódios da própria trajetória. A tônica do memorialismo é a transfiguração literária intensa do passado, para engrandecer a matéria. No caso de Mais-Velho, a matéria se engrandece com a perspectiva embaçada, ao mesmo tempo em que comporta a notação crítica. A recordação do passado harmonioso é o traço de gênero épico, porém isso se desdobra num ponto de vista extraordinariamente inovador, se consideramos as origens do narrador de *Nós, os do Makulusu*.

Embora privado da harmonia e correndo o risco de supervalorizar o “paraíso perdido”, Mais-Velho não se rende ao memorialismo puro, conforme se pode observar.

Uma das formas utilizadas pelo narrador para atribuir um sentido à própria existência é a distribuição de vozes “protagonizando” alguns momentos da narrativa. Na verdade, a consciência de Mais-Velho torna-se a projeção de outras consciências - do irmão morto, da mãe silenciada e pobre, do guerrilheiro e do clandestino, todos marginais, não integrados. O narrador assume abertamente sua função de *mediador*, sem autoridade sobre a própria história, da qual transparece a todo momento a desordem instaurada. A relação desse mediador com o seu mundo é marcada pela desconfiança, tão brutal que a intimidade perde o sentido, pois a vida pessoal perde a especificidade. Definitivamente, as memórias de Mais-Velho não cabem nas definições do gênero literário.

Os tempos da invasão colonial, o presente da narrativa, são assombrosamente ruins. Voltando-se para o passado, encarando uma configuração mais bela - tudo antes da invasão é melhor -, o narrador sabe que o tempo de plenitude não pode ser recuperado integralmente, a palavra reconstitui a grandeza não contemplada pelo presente exprimindo a medida revolucionária do método: encara a impossível volta ao passado, revela a inviabilidade da destruição, contraria a ruptura promovida pela guerra. Esse “pacto” com o passado define o caráter revolucionário do narrador e do texto. Ambos acendem a crença na transformação do presente. A recomposição de si mesmo diante de um mundo fragmentado representa, naquela altura, a fermentação de um projeto de nação igualitária. Se o raciocínio estiver correto, esta forma de representação incorpora na própria estrutura a investigação e o conhecimento dos contrastes, imprescindíveis para planejar o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAVES, Rita. **A Formação do Romance Angolano. Entre Intenções e Gestos.** São Paulo: Via Atlântica, 1999.

VIEIRA, Luandino. **Nós, os do Makulusu.** São Paulo: Ática, 1991.

**ARTIGO 6 - “EUTOPIA” E “DISTOPIA” NO BRAVE NEW WORLD, DE ALDOUS
HUXLEY**

Mauro Cesar Bartolomeu
Mestrando Unesp - campus Araraquara

Mauri Cruz Previde
Doutorando Unesp - campus Araraquara

RESUMO:

Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley, é considerado uma das mais importantes “distopias” do século XX. No presente artigo, discutiremos os fundamentos de sua tese, apontando algumas de suas incoerências internas e revelando a ideologia conservadora e moralista do seu autor. Entre outras questões, discute-se o problema da felicidade, do uso de drogas e da liberdade sexual.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia. Huxley. Ideologia. Conservadorismo.

ABSTRACT:

Brave New World, by Aldous Huxley, is considered one of the most important 20th century “dystopias”. In this article, we discuss the justifications of its argument, showing some of its internal inconsistencies and revealing conservative and moralistic ideology of its author. Among other things, we discuss the problem of happiness, drugs and sexual freedom.

KEY WORDS: Dystopia. Huxley. Ideology. Conservatism.

O termo *utopia* (do grego *ou* + *tópos*, o “não-lugar”, isto é, qualquer lugar imaginário), criado por Thomas More em 1516, tornou-se posteriormente o que em linguística é denominado um *hiperônimo*, que engloba duas categorias, ou *hipônimos*, nomeadamente os neologismos *eutopia* (do grego *eu* + *tópos*, “lugar do bem”) e *distopia* (do grego *dys* + *tópos*, ou “lugar do mal”).

Ao lado de **Nineteen Eighty-Four** (1949), de George Orwell e de **A Clockwork Orange** (1962), de Anthony Burgess, **Brave New World** (1932), de Aldous Huxley é considerado uma das distopias máximas do século XX. A história se passa no ano 632 “depois de Ford” (HUXLEY, 2001, p. 35), portanto em 2495, se considerarmos o ano 1 D.F. como 1863, ano do nascimento de Henry Ford. O criador da linha de montagem é, por essa época, adorado como um deus. As cruzes cristãs tiveram seu topo decepado (*Op. cit.*, p. 87), e agora o símbolo da grande religião mundial é o T (referência ao *Modelo T*, marco da produção em série, criado por Ford em 1908). A sociedade é dividida num sistema rígido de castas; os Alfas e Betas, no topo, seguidos dos Gamas, Deltas e Épsilons (Lino Vallandro e Vidal Serrano traduziram incorretamente por Ípsilons, demonstrando total desconhecimento do grego). Os indivíduos são produzidos industrialmente, e condicionados desde a embriogênese para o trabalho ao qual serão destinados, sendo mantidos sob total controle psíquico; o nome de Freud, aliás, também é tido, por paronomásia, como uma variação de Ford (*Op. cit.*, p. 72). Todas as pessoas são mantidas sob controle por meio de intensa propaganda e pelo uso disseminado de Soma, uma droga desenvolvida pela indústria farmacêutica no ano 178 D.F. (*Op. cit.*, p. 87). Não existem mais famílias e as relações sexuais são livres. Não há mais guerra, violência ou criminalidade. Todas as pessoas são felizes, mas Huxley pinta essa felicidade com cores tenebrosas, no intuito de desmascarar o inferno que, ele imagina, exista por trás desse aparente paraíso. No entanto, bem observada, a obra apresenta uma série de incoerências internas e posições político-filosóficas que pretendemos questionar neste trabalho.

Em primeiro lugar, por mais que se esforce por pintar o *New World* com cores sombrias, não se pode negar que se trata de uma sociedade que superou alguns dos principais problemas atuais: a violência e a guerra; a depressão e outras disfunções mentais; a velhice, as doenças e a instabilidade social. A maneira pela qual o autor introduz a crítica exige um mecanismo talvez desnecessariamente complicado: usa vários personagens, que externam críticas cada qual em um diferente nível. Desde Lenina, que manifesta apenas alguns vagos sentimentos românticos, discordantes da moral sexual do *New World*, passando por Helmholtz e Bernard Marx, até John, o “Selvagem”, que faz a crítica mais radical ao sistema. Mas Marx, o protagonista, desenvolve seu senso crítico por mera inadaptação, uma vez que nasceu defeituoso, em decorrência de um erro técnico durante seu processo de incubação (ficamos sabendo que ele tem o físico de um Gama-Menos) (*Op. cit.*, p. 216). Sendo assim, sua atitude com relação à sociedade é resultado de uma *falha* do sistema em gerar indivíduos *perfeitos*, e, portanto, nega-se a si mesma, já que reafirmaria a

igualdade como ideal utópico. Por outra ordem de ideias: se Bernard Marx tem razão em sua crítica, isso se deve ao fato de ele se sentir um pária, mas isso implica que essa razão que lhe damos diz respeito apenas a indivíduos como ele, não sendo necessariamente válidas para os demais indivíduos do *New World*, emocionalmente muito distintos do protagonista e de nós, leitores. Toda a revolta do protagonista se justifica pelo fato de ele se sentir um excluído, e portanto apenas mascara seu desejo mais íntimo de ser incluído na própria sociedade que ele critica, como o narrador deixa claro em várias passagens.

John, por sua vez, levanta contra o *New World* uma visão demasiado romântica até para a nossa própria sensibilidade. O personagem representa a poesia apaixonada de Shakespeare na voz de um “bom selvagem” rousseauiano. Assim como Bernard Marx, seu cicerone no mundo civilizado, ele não ingere Soma e se recusa à prática sexual libertária (ou libertina) da civilização. Como bem preveria Sade, sua abstinência sexual faz com que acabe se apaixonando por Lenina. Esse sentimento justifica, a partir daí, seu comportamento verdadeiramente insano, que o narrador se esforça, inutilmente, por santificar. Afinal, quem, nos nossos dias, acharia sedutor se comportar como ele diante do seu objeto de adoração? Enquanto ela se oferece ardentemente, ele a rejeita por não se julgar merecedor dela enquanto não puder fazer algum grande sacrifício ou passar por alguma difícil prova. A causa da tragédia do Selvagem é a mesma da de Hipólito: o menosprezo por Afrodite, isto é, pelo amor sensual. Objetivamente, é o choque de duas culturas muito distintas o que leva John à morte, o que não pode ser visto, honestamente, como um defeito do *New World*.

O Centro de Incubação e Condicionamento

Curiosamente, a despeito da terrível profecia de Malthus, no início do século XX ainda se entendia por “controle de natalidade” uma política voltada para o aumento da densidade demográfica. O medo de que a humanidade “acabasse” era um dos mais fortes obstáculos à legalização do aborto nos primórdios do movimento feminista; veja-se, por exemplo, com que tipo de argumentos o próprio Wilhelm Reich defendia o aborto em **A Revolução Sexual** (1936). Huxley imaginou a produção em série de seres humanos sob medida, numa linha de montagem fordista. Pelo “processo de Bokanovsky” seria possível produzir até noventa e seis cópias idênticas a partir do mesmo embrião (HUXLEY, 2001, p. 36), e a “técnica de Podsnap” permitiria acelerar a maturação dos óvulos de forma a se obter do mesmo ovário cento e cinquenta óvulos maduros em apenas dois anos (*Op. cit.*, p. 38). Apesar disso, em pleno ano 632 D.F., a população ainda seria de dois bilhões de pessoas (*Op. cit.*, p. 70), cifra ridiculamente pequena para nosso início de século. Hoje já contamos quase sete bilhões de indivíduos, e a grande preocupação atual é com o meio ambiente, pois é consenso na comunidade científica que se ainda há algum risco de extinção em

massa da nossa espécie será certamente em decorrência da explosão demográfica e da conseqüente escassez de recursos naturais, e não por falta de indivíduos. Seja como for, o imenso contingente de consumidores dos produtos industrializados ainda é necessário para sustentar o setor produtivo e o equilíbrio instável da economia mundial, e essa é a razão pela qual nunca se investiu massivamente em métodos contraceptivos. Mas não precisamos, nem jamais precisaremos, da tecnologia de incubação imaginada por Huxley.

O romancista inglês tinha a intenção de desqualificar qualquer conceito de eugenia, erroneamente associado ao nazismo, e por isso imaginou o *Central London Hatchery And Conditioning Centre* (Centro de Incubação e Condicionamento de Londres Central), uma organização monstruosa que faria, na verdade, uma mistura de eugenia e disgenia. Eugenia para as castas superiores (Betas e Alfas); para as demais, “processo de Bokanovsky”, “técnica de Podsnap”, “hipnopedia” e “condicionamento pavloviano”, até que restasse apenas uma massa de seres idênticos, conformados e de inteligência apenas suficiente para executar as tarefas para as quais teriam sido destinados desde a embriogênese. Ora, essa não é a descrição de nenhuma espécie de eugenia, cuja definição é o aperfeiçoamento da espécie por meio da seleção genética (do grego *eu* + *gênos*, “boa descendência”). A demonização do conceito se deu pela associação com as práticas de extermínio nos campos de concentração do Terceiro Reich, associação essa não menos perversa que tais práticas, uma vez que distorce o verdadeiro significado do termo, transformando virtude em vício. Claro que os nazistas também foram responsáveis por essa distorção, pois pretendiam encobrir com esse rótulo, até então positivo, o extermínio sistemático de deficientes, de homossexuais e de judeus. Mas eugenia não significa eutanásia, nem racismo, antissemitismo, genocídio ou homofobia.

Quanto ao condicionamento, etapa que se segue ao processo de incubação, e que não é exclusividade das castas inferiores, já que todos, num nível maior ou menor, são condicionados, outra ressalva pode ser levantada. Ele é descrito como indispensável para o bom funcionamento do *New World*, tese da qual é possível discordar, já que não há justificativa para pensar que alguém tenha de ser *forçado* a ingressar ou a permanecer num universo paradisíaco (e a sociedade descrita por Huxley, sendo uma sociedade da felicidade, é uma forma de paraíso terrenal). A menos que se pense que o ser humano não seja apto para a felicidade total, ou que algum condicionamento, como uma educação estoica, seja indispensável para a felicidade. No primeiro caso, tratar-se-ia de um apego excessivo ao ponto de vista freudiano segundo o qual a felicidade plena é impossível ou mesmo insuportável ao homem, e de que o ser humano necessita do sofrimento e do conflito, e os almeja. Essa tese, aliás de sabor cristão, é porém bastante questionável, ainda que possa ter respaldo histórico, já que não se pode deduzir da história (que está submetida às vicissitudes do tempo) necessidades absolutas (ligadas ao eterno). Mais: sua aceitação nos conduziria, no limite, à

conclusão de que vivemos no melhor dos mundos, como pretendia o dr. Pangloss do **Cândido**, de Voltaire, e que não deveríamos, portanto, buscar a felicidade em nenhum outro. O Admirável Mundo Novo seria então um aviso contra os perigos dessa busca, a exemplo do **Frankenstein**, de Mary Shelley. No segundo caso, estaríamos admitindo a tese behaviorista, de tal maneira que seríamos mais uma vez obrigados a concluir pela má formação dos personagens que servem de veículos da crítica do autor (com exceção apenas, talvez, de Helmholtz), o que equivaleria a refutar sua crítica. Além disso, o que no romance de Huxley é visto como principal elemento de distopia pode, igualmente bem, ser encarado como elemento de eutopia, como ocorre em *Walden II* (1948), de Burrhus Frederic Skinner, pai do comportamentalismo.

Sendo o Admirável Mundo Novo fundamentalmente um libelo contra o totalitarismo, seu principal alvo é o excesso de controle. O controle promovido pelos “aparelhos ideológicos do Estado” – na terminologia de ALTHUSSER (1985) – tal como é exercido atualmente, parece indispensável numa civilização como a nossa, na qual os indivíduos têm de ser mantidos sob tensão, continuamente insatisfeitos, mas ao mesmo tempo eternamente esperançosos. Acabamos de demonstrar, porém, que numa cultura do prazer (ainda que este seja chamado genericamente de “felicidade”), é bastante duvidosa a necessidade dessa espécie de controle. Até porque em qualquer sociedade fundamentada sobre o princípio do prazer não pode haver punição maior do que a de ser simplesmente excluído dela, como ocorre com Helmholtz e Bernard Marx, que acabam exilados. Não faria o menor sentido um Cérbero na entrada do paraíso, a não ser para impedir a entrada dos indesejados.

Por vivermos numa sociedade repressora, toda forma de crítica tende a considerar a desobediência como valor positivo (a própria crítica se define como forma de insubmissão). Mas ou bem pensamos que a lei sempre existirá para ser desobedecida, ou acreditamos que as leis podem ser elaboradas para a melhoria do estado geral de coisas. No primeiro caso, toda ação que não seja pura desobediência seria inútil; seria, aliás, desejável que as leis fossem tão opressivas quanto possível, para plena realização humana (na desobediência). No segundo caso, afirmamos a possibilidade da reforma, e a desobediência deixa de ser um valor absoluto, já que não faz sentido desobedecer a uma lei que se considera justa.

A Interdição ao Conhecimento

Outra inconsistência da narrativa consiste na suposição de que uma *cultura do prazer* como a descrita não pudesse se sustentar sem a interdição de todo o saber antigo, a modelo do que ocorre em **Fahrenheit 451** (1953), de Ray Bradbury, em que todos os livros são incinerados. Tal prática

não é novidade na história da humanidade. É claro que isso só ocorre em regimes totalitários, mas, ainda que este seja o caso do *New World*, é possível perguntar qual seria seu verdadeiro impacto numa sociedade em que a felicidade reina absoluta. Quem é que se deixaria seduzir pelo estilo de vida ou pelas concepções sentimentalistas dos antepassados num mundo que teria superado todas as nossas mais árduas dificuldades e preconceitos? Huxley não se desprende da visão tradicional do conhecimento como um *mal*, de acordo com a qual os tolos são alegres e o sábio é triste, visão que remonta ao Eclesiastes e mesmo ao Gênesis, na conhecida passagem em que o homem é condenado por ter comido do fruto da Árvore do Conhecimento. Por isso a cultura é banida do *New World*, com o mesmo argumento com que Platão bane os poetas de sua República: eles são subversivos. Por outro lado, seria muito mais coerente se a ausência da literatura no *New World* fosse atribuída a um desprezo paulatino por parte das pessoas, porque, se entendermos como principal função da arte permitir ao homem equacionar de alguma forma seus conflitos, visão que remonta ao conceito aristotélico de catarse, seria natural supor a perda dessa função simultaneamente à desaparecimento ou à atenuação desses conflitos.

O Problema da Felicidade

Chamamos anteriormente a civilização descrita no Admirável Mundo Novo de uma *cultura do prazer*. Este conceito, que, salvo engano, é inédito, se estabelece em oposição ou em complementaridade aos conceitos de *cultura de vergonha* (*shame culture*) e *cultura de culpa* (*guilt culture*), cunhados pela antropóloga Ruth BENEDICT (1972). Huxley, porém, usa no romance em questão cerca de duas vezes mais a palavra *happiness* que a palavra *pleasure*. Ocorre que felicidade é um termo muito vago, cuja descrição unívoca é provavelmente impossível, mas cuja definição filosófica pode bem incluir seu valor de bem absoluto, almejado por todo ser humano. Aceitar essa definição implicará dar ao conceito de felicidade alguma primazia sobre o de liberdade, uma vez que esta não resulta necessariamente naquela. Em outros termos, enquanto o conceito de liberdade se insere no âmbito da possibilidade, o de felicidade já teria adentrado o adro da efetividade. Ora, o discurso moralizante do Admirável Mundo Novo se constrói sobre a oposição radical entre liberdade e felicidade, sendo que a primeira é exaltada como valor absoluto e a outra, descrita como veneno, como aquilo que escraviza e animaliza o homem. Uma vez que a esse conceito negativo de felicidade o autor associa os prazeres do sexo e das drogas (na forma do Soma), pode-se afirmar que estamos de volta ao terreno do moralismo cristão, que prega como ideal absoluto a continência e mesmo a total abstinência, em nome de uma felicidade supostamente alcançável apenas no pós-morte.

De fato, os pilares da nova felicidade são o Soma (uma droga assim capaz de produzir felicidade sem causar qualquer prejuízo à saúde) e a liberdade sexual (mostrada, porém, como promiscuidade, e expressa na fórmula hipnopédica “*every one belongs to every one else*”, “cada um pertence a todos”).

Assim Huxley (1959) discorre sobre o Soma em seu Regresso ao **Admirável Mundo Novo** (1958):

Ingerido em pequenas doses, oferecia uma sensação de felicidade; em doses mais elevadas, fazia-nos ter visões e, se engolíssemos três pílulas, cairíamos, após alguns minutos, num sono refrigerante. Tudo isto sem qualquer problema físico ou mental. [...] No Admirável Mundo Novo o hábito de tomar Soma não era um vício privado; era uma instituição política, era a verdadeira essência da Vida, da Liberdade e da Busca da Felicidade garantidas pela Declaração de Direitos. Mas este privilégio supremamente precioso e inalienável dos súditos era, da mesma forma, um dos mais poderosos instrumentos de domínio do arsenal do ditador. [...] A religião, declarara Karl Marx, é o ópio do povo. No Admirável Mundo Novo, a situação invertera-se. O ópio, ou antes o Soma, era a religião do povo. (HUXLEY, 1959, p. 69-70).

Contra o Soma, portanto, não se pode sustentar nenhuma das duas críticas comuns às demais drogas: o prejuízo à saúde e o distúrbio social. Ao contrário, ele é desejável do ponto de vista da ordem e do bem-estar social, e é precisamente sobre esse aspecto que recai a crítica do autor, o que o conduz a outra aporia. Pois o Soma, não provocando nenhum dos efeitos colaterais das drogas atualmente conhecidas, tampouco pode provocar dependência química, e, assim, a associação entre droga e escravidão perde seu apoio. Além disso, a liberdade, em seu sentido mais lato, deve abranger a liberdade de consumir drogas, se não se quiser que, em nome de uma liberdade de fachada, se continue fazendo caça às bruxas. Uma vez que o Soma é ingerido por vontade própria e não vicia, não faz sentido falar em perda da autonomia por parte dos seus usuários. Assim, não deixa de ser detectável certo preconceito na associação entre droga e alienação, entendida como embotamento do espírito crítico. Lembremos, de passagem, que, mais tarde, o próprio Huxley tratará a mescalina como droga capaz de promover a ampliação da consciência em **As Portas da Percepção** (1954).

Quanto à liberdade sexual, ou promiscuidade, trata-se de uma sátira ao regime comunista (não é mera coincidência a existência de nomes como Lenina Crowne e Bernard Marx). No *New World*, os laços permanentes são vistos como uma ameaça à ordem estabelecida, o que é precisamente o que ocorria na Rússia pós-revolucionária, como mostra Wilhelm Reich (1975). A noção burguesa de família não pode subsistir num regime radicalmente anticapitalista. O que leva Huxley a rejeitar esse modelo libertário de economia sexual é sua mentalidade pequeno-burguesa. Para reforçar o repúdio, o autor faz com que no *New World* não exista qualquer traço de afetividade entre os indivíduos. Ora, isso não é uma decorrência necessária da liberdade sexual. As paixões platônicas, sim, tenderiam a desaparecer, uma vez que são fruto da repressão sexual, mas de

maneira alguma os laços de amizade, bem como o carinho entre ocasionais parceiros sexuais. Mas o autor julga que esse tipo de paixão, embora evitável, seja imprescindível ao ser humano, em razão do que propõe uma espécie de catarse química, que se daria pela injeção periódica do que chama de “Sucedâneo de Paixão Violenta” (*Violent Passion Surrogate*), assim como as mulheres necessitariam, de tempos em tempos, do “Sucedâneo de Gravidez” (*Pregnancy Substitute*), e tais conjecturas são reveladoras da ingenuidade de Huxley e de sua visão ainda eivada de preconceitos machistas.

A Divisão em Castas

Outro ponto contestável do Admirável Mundo Novo é a suposta necessidade de se manter a divisão capitalista do trabalho. Claro que ela é uma das possibilidades históricas aparentemente mais prováveis, mas não é menos certo que o autor poderia ter vislumbrado a possibilidade de os servomecanismos trabalharem para o homem (e no lugar do homem). Daí a necessidade de castas, e nenhuma forma melhor de fazê-lo que por engenharia genética. Os indivíduos das castas inferiores são como robôs, fabricados em série para executar determinadas funções, para as quais são feitos sob medida. Imaginemos que fossem efetivamente robôs, e trabalhassem para evitar que os seres humanos (no caso, a casta dos Alfas) o fizessem. Nesse cenário, a crítica de Huxley não subsistiria, uma vez que o ser humano teria se libertado do trabalho, ou, pelo menos, do trabalho braçal. É certo que isso apenas se daria em razão de não reconhecermos no robô um ser dotado de “alma” (premissa facilmente contestável dentro de um universo como o de Asimov; universo, aliás, de uma consistência incomparavelmente maior que a de Huxley). Mas que diferença fundamental pode haver entre o robô ao qual não foi dado um cérebro capaz de autoconsciência e um indivíduo da casta dos Épsilons, que terá passado por uma série de procedimentos para evitar o desenvolvimento de autoconsciência? Estamos, evidentemente, diante de um problema ético radical, já que o que define o ser humano é precisamente sua consciência, sem a qual ele não se diferencia de qualquer outro animal domesticável ou de um robô. Responder a essa questão foge ao escopo deste trabalho.

O ponto fulcral do problema da existência das castas não é, porém, de ordem ética, mas econômica. O que nos conduz a esta dificuldade é o fato de Huxley ter vislumbrado uma sociedade com suficiente desenvolvimento técnico para criar algo como “servomecanismos” por meio da engenharia genética, mas não o bastante para fazê-lo por meio da mecatrônica. Ou então a razão é econômica, e o custo da fabricação de robôs ainda não é competitivo com a produção em série de seres subumanos. Até aí, o argumento é aceitável. O xis da questão é a suposição de que o homem seja incapaz de eliminar o trabalho, ou que, pelo menos, ainda não o tenha sido capaz até o ano 2495 (nos dias de hoje, é possível verificar que a grande massa humana tem sido mais importante

para a economia no papel de *consumidora* que no de *trabalhadora*...). Uma vez que tenhamos admitido a necessidade do trabalho, só há duas maneiras de ele ser encarado pelos trabalhadores: ou como um fardo que eles têm inescapavelmente de suportar, ou como uma atividade que lhes proporciona prazer ou quaisquer outros sentimentos eufóricos. Ora, o que a ideologia democrática prega com relação ao trabalho não é precisamente que as condições em que ele seja executado sejam tais que permitam ao trabalhador sentir-se feliz e realizado nele? Ora, tais condições se realizam plenamente no *New World*, onde as pessoas de todas as castas podem se sentir úteis (já que não há desemprego), felizes (além de disporem do Soma, não é dito que vivam em más condições financeiras) e plenamente realizados (uma vez que trabalham exatamente naquilo para que foram feitos). No nosso mundo “livre”, ao contrário, as pessoas sofrem primeiro a angústia da escolha (já que não se atinge facilmente uma consciência das próprias tendências e aptidões) e, depois, as contingências de um livre mercado que obriga a funções outras que aquelas para as quais se é preparado, ou sob condições que as tornam insuportáveis mesmo para os mais vocacionados. O *New World* deveria nos parecer, assim, extremamente desejável em todos os aspectos.

Huxley assume, em **Admirável Mundo Novo**, uma postura em consonância com o moralismo cristão e o conservadorismo pequeno-burguês (não é à toa que o apresentador da edição brasileira seja Olavo de Carvalho). Condena uma sociedade em que todas as pessoas são felizes, pois a felicidade terrena, necessariamente ligada aos prazeres físicos (sexo e drogas, no caso) é vista com maus olhos pelo fundamentalismo cristão. Condena-a por ter aniquilado a religião e os valores cristãos, por se entregarem aos prazeres livremente, por desafiarem a natureza (o moralismo judaico-cristão sempre se preocupou em rotular as práticas sexuais não-reprodutivas como crimes contra natureza, e a Igreja Católica ainda insiste em condenar o uso de preservativos e de contraceptivos), por conseguirem enfim escapar de todo ou quase todo sofrimento, base moral do cristianismo radical. Condena a liberdade sexual e a extinção da família, tomando uma posição claramente contrária à dos ideólogos da Revolução Russa. Tais constatações não significam que o autor não tenha nenhuma parcela de razão em considerar Ford o fundador de um sistema produtivo que reduz o trabalhador a mera engrenagem, Freud como o consolidador de uma prática clínica adaptadora e conformista, ou em alertar acerca dos perigos da comunicação de massa, ou mesmo em condenar os regimes comunistas históricos pelo seu totalitarismo; mas sugerem o tipo de abordagem crítica que a obra permite, revelam as brechas por onde podemos penetrar no âmago da tese, as rachaduras que a levam finalmente a ruir. Definitivamente, a obra máxima de Huxley fracassa enquanto distopia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985. 6ª ed. (Biblioteca de Ciências Sociais, vol. 25)

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada. Padrões da cultura japonesa**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Globo, 2001 (2ª edição). Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. Apresentação de Olavo de Carvalho.

_____. **Brave New World**. London: Chatto & Windus, 1932 (1st. edition).

_____. **Regresso ao Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1959.

_____. **As Portas da percepção/ Céu e inferno**. São Paulo: Globo, 2002. Tradução de Oswaldo de Araújo Souza.

REICH, Wilhelm. **A Revolução Sexual**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. Tradução de Ary Blaustein.

ARTIGO 7 - A JANGADA DE PEDRA: DESLOCAMENTO NO SENTIDO DO SER

Elisa Cristina da Silva

Mestranda – PUC-SP

RESUMO:

Este artigo pretende traçar uma breve análise do romance **A Jangada de Pedra** (2006), de José Saramago, à luz do conceito de utopia e sua relação com a literatura, para então abordar o tema da busca pela completude do ser.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago, utopia, literatura

ABSTRACT:

This article intends to perform a brief analysis of José Saramago's novel **A Jangada de Pedra**, considering the concept of utopia and its relation to literature, in order to approach the theme of the search for the completeness of the being.

KEY WORDS: José Saramago, utopia, literature

José Saramago é um escritor experiente e consciente do fazer literário. Em seu romance **A Jangada de Pedra** (2006), nos apresenta um primoroso trabalho poético, que se revela por meio de sua consciência de produção que, por sua vez, reside na tradução que o autor faz do mundo por meio das palavras, as quais, articuladas, criam imagens, ambigüidades, metáforas, revelando sua concretude. Esses elementos conferem ao mundo textual seu caráter de ficção.

Como ficção, **A Jangada de Pedra** se apóia sobre uma relação bipolar que implica um jogo entre real e irreal e é a partir desta relação, por meio do trabalho com a linguagem, que José Saramago constrói o romance. A escolha do título, a pontuação irregular, as repetições, as explicações excessivas, as alusões, cortes e retomada de idéias, citações, metáforas, conduzem os personagens, e também o leitor, ao descobrimento de um novo mundo. Esse mundo, um microcosmo em forma de jangada, é o ponto de partida para uma aventura que conduzirá ao conhecimento do eu e do outro.

Partindo de um acontecimento inusitado, a ruptura da Península Ibérica do continente europeu e seu afastamento gradual em direção não estabelecida, Saramago vai lidar com um tema caro à literatura contemporânea: o homem isolado, seja no espaço múltiplo e muitas vezes caótico das cidades, seja na imensidão dos campos, em sua busca pela completude. Para poder falar desse homem, o autor cria a desordem, cria espaços de incertezas, que embora frágeis e imperfeitos, estão abertos a possibilidades.

O desequilíbrio inicial provoca a ação, rompendo a aparente estabilidade. Nesse sentido, a obra se apresenta como utópica, uma vez que a utopia alimenta nossas ações, pois, enquanto seres incompletos e insatisfeitos, aspiramos à unidade.

A palavra utopia, que tem origem grega e significa o não-lugar, foi amplamente divulgada a partir da publicação do livro **Utopia** do inglês Thomas More, em 1516. O conceito de utopia, entretanto, já era conhecido e inclusive é o que norteia **A República** de Platão como projeção de uma sociedade ideal. A utopia, sendo uma projeção, é um componente do imaginário, por isso é sempre uma forma de ficção, e neste ponto estabelece um laço estreito com a literatura.

Ainda que opere pela imaginação, a utopia se revela também um espaço de racionalidade, pois ela se projeta sobre a sociedade, ou seja, sobre o homem que expressa, cria e tem consciência de si e do mundo. Neste sentido, a utopia também se abre como um espaço de crítica, pois ela suscita reflexão.

Quase todas as utopias são críticas implícitas da civilização em que se enquadram e representam também uma tentativa de revelar potencialidades ignoradas pelas instituições em vigor ou soterradas debaixo de uma espessa crosta de costumes e tradições. (MUMFORD, 2007, p. 10)

As utopias são pensadas sempre em função do coletivo, pois o bem comum é o que garante a felicidade individual, porém, o que se nota nas utopias clássicas é que há um nível de arbitrariedade para se alcançar o ideal e a perfeição, pois elas cerceiam o direito de escolha, reprimem as diferenças e preferências individuais e inibem a liberdade.

A utopia como busca da perfeição conduz à estratificação, entretanto, só se tem a busca se há insatisfação. O homem é por natureza um ser insatisfeito e, por conseqüência, um ser buscador, que quer sempre novas conquistas, as quais lhe dão sentido para a vida. O que percebemos é que a utopia contém ambigüidades. Ela gera um processo de tensão no qual se conjugam o imaginário e a razão, o novo e o velho, o medo e o desejo, ou seja, não há dicotomia, mas coexistência dessas tensões para construção do novo. Conforme expressa Mumford:

(...) para além das instituições existentes, todas as comunidades possuem um reservatório de potencialidades, em parte enraizado no passado, vivo mas escondido, em parte brotando de novos cruzamentos e mutações, que abrem caminho a novos desenvolvimentos. (2007, p. 14)

Devido ao seu caráter ambíguo e por ser um território de tensões, a utopia se aproxima do literário também na medida em que dá margem à inquietação, à ruptura e a interpretações, dessa forma ela aponta para o estético, pois permite o enriquecimento do olhar.

E o homem lida com o estético desde tempos imemoriais, quando começou a produzir objetos que atendiam às suas necessidades vitais e outros que, aparentemente, não tinham utilidade para sua vida cotidiana, como o canto, a dança, a música, a pintura. Entretanto, esses objetos estranhos, essas manifestações, que chamamos de artísticas, são produzidos até os dias de hoje. E por que, com qual finalidade?

Esta é uma questão que se coloca também para a literatura, pois ela é uma criação humana que pode ser substituída pela história, pela reportagem de jornal, por exemplo, mas ainda assim, ocupamo-nos dela.

Quando refletimos sobre a literatura pensamos no problema da representação, ou seja, na tentativa de apreender ou recriar o mundo pela palavra, que é signo - uma forma de representação consciente que controlamos e dominamos para dizer algo. Os homens produzem signos porque isso faz parte da sua natureza, pois são seres incompletos, “desejantes”, insatisfeitos, nunca plenos, e buscam na representação uma tentativa de encontrar aquilo que lhes falta.

A literatura, por meio da representação, busca encontrar estratégias para preencher esta falta, e assim dar um sentido, um significado à vida, buscar aquilo que irá nos plenificar. Por isso, a literatura é tão importante, ela é o instrumento que permite ao homem criar estratégias para preencher os vazios.

Os homens não estão contentes com seu destino, e quase todos – ricos ou pobres, geniais ou medíocres, célebres ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar – trapaceiramente – esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito. (LLOSA, 2004, p.12)

A literatura se coloca assim, além das nossas necessidades básicas, pois busca restaurar a inteireza dos homens, visto que somos seres em processo, em uma busca constante pela unidade, para que nossa vida tenha um sentido, ainda que fugaz. Conforme Vargas Llosa, “Sonho lúcido e fantasia encarnada, a ficção nos completa – a nós, seres mutilados, a quem foi imposta a atroz dicotomia de ter uma única vida, e os apetites e as fantasias de desejar outras mil”. (2004, p. 17)

A literatura é o meio que nos ajuda nessa busca e, nessa perspectiva ela é utópica, pois visa um alvo, almeja a totalidade, entretanto, consegue apreender apenas um aspecto desse todo. Território de tensões, a literatura, ao mesmo tempo em que busca tornar possível outros mundos, instaurar outro real, também é ausência, pois as lacunas que deixa revelam a inesgotabilidade das representações e das possibilidades de o homem criar. Conforme Vera Bastazin, “(...) a construção de uma utopia está atrelada à experiência de um tipo de vida que não nos satisfaz como seres sociais. A insatisfação é, sem dúvida, a mola propulsora para o imaginário” (2008, p. 3).

O ato de criação literária nasce no imaginário, mas passa pela razão, que tem consciência da palavra que quer ser, da palavra capaz de recuperar o mundo, e é aí que literatura e utopia se encontram. Isto fica claro na fala de Saramago:

Como escritor, creio não me ter separado jamais da minha consciência de cidadão. Considero que aonde vai um, deverá ir o outro. Não recorro ter escrito uma só palavra que estivesse em contradição com as convicções políticas que defendo, mas isso não significa que tenha posto alguma vez a literatura ao serviço directo da ideologia que é a minha. Quer dizer, isso sim, que ao escrever procuro, em cada palavra, exprimir a totalidade do homem que sou. (2009)

Ainda que não se pretenda engajada, a literatura de José Saramago revela a relação do escritor com sua ideologia e mais, sua fala, ambígua, marca sua própria utopia, a de que é possível exprimir a totalidade. Dessa forma, confirma-se o que diz Bastazin, que “Produção literária e utopia cruzam-se na história dos homens.” (2008, p.3)

É a partir de sua posição como homem social e escritor consciente do fazer literário que Saramago irá construir o percurso da jangada.

O escritor, se é pessoa do seu tempo, se não ficou ancorado no passado, há-de conhecer os problemas do tempo que lhe calhou viver. E que problemas são esses hoje? Que não estamos num mundo aceitável, bem pelo contrário, vivemos num mundo que está a ir de mal a pior e que humanamente não serve. Atenção, porém: que não se confunda o que reclamo com qualquer tipo de expressão moralizante,

com uma literatura que viesse dizer às pessoas como deveriam comportar-se. Estou a falar doutra coisa, da necessidade de conteúdos éticos sem nenhum traço de demagogia. E, condição fundamental, que não se separasse nunca da exigência de um ponto de vista crítico. (SARAMAGO, 2009)

A narrativa em **A Jangada de Pedra** tem início com uma sequência de fatos estranhos: Joana Carda risca o chão com uma vara de negrilho e os cães de Cerbère, que sempre foram mudos, começam a ladrar; Joaquim Sassa, ao lançar uma pesada pedra ao mar, se vê, por instantes, dono de uma força descomunal; Pedro Orce, no momento em que se levanta da cadeira, começa a sentir o chão tremer sob seus pés; José Anaiço passa a ser seguido por um bando de estorninhos onde quer que vá e Maria Guavaira põe-se a desfiar uma meia e o desenredamento parece não ter fim. Partindo desses “enigmas” a narrativa vai tecendo a história desses homens e mulheres, separados geograficamente, mas ligados por seus feitos.

Os fios que tecem a história servem como experiências mediadoras, pois os acontecimentos, embora fantásticos, apontam antes para o mito, pois são acontecimentos extraordinários, inaugurais, a partir dos quais os homens e mulheres irão buscar explicações e também sentido para suas vidas. A fala de Joana Carda resume este sentimento:

Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente eu me sinto, teria sido uma desilusão se não tivessem vindo comigo até aqui, mas vieram, pode ser que alguma coisa ainda tenha sentido, ou volte a tê-lo depois de o ter perdido todo (...) (SARAMAGO, 2006, p. 127)

A busca por respostas é o que os fará ver quem são e esse processo se dará a partir do fazer literário, que vai colocar as verdades entre parênteses, instaurando a ruptura como forma de abalar a configuração estabelecida da sociedade. Assim, ao separar-se do continente a narrativa aponta para o devir.

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. (...) Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de que acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido. (SARAMAGO, 2006, p. 39)

A partir de seu desprendimento e transformação em ilha/jangada, tem-se uma questão metonímica, a parte se transforma no todo, em um microuniverso que contém tudo o que o homem precisa para viver, ou pelo menos, para buscar esse viver/existir pleno. Como porto, o continente europeu era apenas lugar de passagem, por isso Saramago cria a possibilidade de dar à Península

Ibérica a chance de navegar mais uma vez rumo ao desconhecido, em uma nova viagem de descobrimento.

A Jangada de Pedra se constitui em uma grande metáfora da expectativa por um lugar melhor, em que homens, mulheres e a natureza convivam em harmonia e tenham a sensação de *pertencimento*. Por isso, o ato de deslocamento da Península sugere a construção de uma nova sociedade, que podemos chamar de ideal.

O romance vai criar novas posições, pessoais e geográficas, que serão assumidas diante do confronto com o desconhecido. Esse deslocamento se mostrará essencial para o espaço crítico, para ver a realidade de outra perspectiva, pois permitirá enxergar o espaço novo sem perder de vista o espaço de origem. Permite ver além do horizonte, extrapolando o limite entre o real e o imaginário.

A obra, além de criticar o conformismo e a alienação, também tratará a questão da península ter sempre estado à margem, não apenas geográfica, mas também politicamente, uma vez que os demais países a viam como “incompreensíveis povos ocidentais” (SARAMAGO, 2006, p. 139). A questão que se coloca está ligada ao sentimento de não-pertencimento da Península ao restante da Europa. Porém, dentre os europeus, há “inconformes e desassossegadas pessoas” (SARAMAGO, 2006, p. 139), em sua maioria jovens idealistas, que põem-se a divulgar o slogan “Nós também somos ibéricos” (SARAMAGO, 2006, p. 142), talvez porque não aceitassem sua situação presente e quisessem pertencer àquela jangada. A frase, aparentemente ingênua, ganha corpo, adquire *status* de movimento e espalha-se por vários países, no entanto, marcado pela revolta e desorganização, o movimento é contido pela força das autoridades, revelando que as lutas se ganham pela razão.

Para poder encontrar algo, primeiro se promove o distanciamento: a Península Ibérica, transformada em jangada, desloca-se em busca de sua própria identidade, um espaço para pertencer e ser. Ao mesmo tempo em que se tem este grande acontecimento, homens e mulheres, munidos de suas estranhas experiências, põem-se também em deslocamento, primeiro em busca de seus pares e depois em busca de algo maior, que é difícil precisar:

(...) nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol (...) então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai (...) (SARAMAGO, 2006, p. 234-235)

Assim é que os cinco personagens, de origens, línguas, profissões diversas, vão se encontrando ao longo da narrativa, cada qual aceitando sua experiência e também a dos outros, revelando-se abertos para novas possibilidades, pois como diz José Anaiço “Com o homem começa

o invisível” (SARAMAGO, 2006, p.235), que a cada um se revela na forma de Deus, da vontade, da inteligência, da história, etc.

Os fatos individuais os une e eles passam a agir coletivamente. No coletivo, cada um vai se reconhecer como indivíduo, ao mesmo tempo em que passam a ver e a apreender o outro. Eles começam a se conhecer no momento em que começam a conhecer e entender o outro, porque o outro os constitui, os completa. Nesse processo descobrem suas fraquezas e potencialidades, os limites entre o eu e o outro, o espaço individual e o coletivo. As fronteiras foram rompidas, mas elas são respeitadas no que tange a potencialidade e limite de cada um. É justamente isso que torna a convivência possível, é lidar com as tensões a partir daquilo que se sabe sobre o outro na busca do bem estar comum.

A instabilidade os tira do lugar de origem e os põe em movimento. Essa viagem os leva aos limites da jangada e então eles perfazem o caminho de volta, num movimento cíclico, em que a progressividade encontra-se dentro de um movimento infinito de eterno recomeço. O circular traduz a vida humana em sua totalidade e o personagem Pedro Orce talvez seja aquele que melhor represente esse movimento, pois sua morte encerra um ciclo, porém deixa plantada a semente para o futuro na possibilidade de ter engravidado duas mulheres, e também na sua história compartilhada com o grupo, do qual sempre será parte como memória. Ele planta a semente da reconstituição do mundo, como muitas outras foram plantadas na jangada, sugerindo o nascimento de uma nova estrutura social.

Esses homens e mulheres, como grupo, representam o homem geral, não datado. O grupo se liberta do mundo em que vive e, nesse sentido, a literatura abre caminho para o ser humano ultrapassar seus limites por meio do imaginário. Sendo possibilidade, a literatura aponta para o universal e para uma realidade que permite que o ser humano sonhe.

Em contato com a natureza e vivendo no coletivo, os personagens vão concretizando, cada um a seu tempo, vários encontros: com o amor, a amizade, a solidariedade, a natureza, valores novos e velhos, novos espaços e perspectivas, e vão encontrando na vida e na morte sentido de ser e pertencer, apontando para o devir, um espaço de projeção que é próprio da utopia.

A Península parou. Os viajantes descansarão aqui este dia, a noite e a manhã seguinte. (...) A viagem continua. (...) Os homens e a mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem. (SARAMAGO, 2006, p. 290-291)

O texto de Saramago traz a marca da incompletude, ele não se fecha, e ainda atualiza o conceito de utopia ao traçar a possibilidade de reconstrução do mundo pela palavra consciente.

Na maior parte das vezes, o texto vai em sentido oposto ao das utopias clássicas, buscando fugir do autoritarismo e da estaticidade que as marcam, sugerindo um recomeço, uma busca constante. Assim, ele ambigua o conceito de utopia pela busca do equilíbrio, pela neutralização dos extremos, tornando a convivência possível. O texto não se atém à construção de uma sociedade patriarcal, mas igualitária, em que as mulheres também são fortes e seus gestos muitas vezes capazes de mudar os rumos, pois o primeiro indício de ruptura é feminino e são as mulheres que darão a luz à nova sociedade.

A jangada, como representação de algo que foi tirado do homem, sugere o próprio ser partido e “desejante”. O processo de afastamento cria vazios e ao mesmo tempo possibilita a criação de estratégias de aproximação dos homens com aquilo que lhes falta ou que falta à própria Península – se sentir parte.

Assim como a jangada e seus personagens, a literatura também empreende uma busca. São buscas utópicas que apontam para as possibilidades do ser, como homem e como palavra. O mundo que se constrói pela palavra dá ao homem a chance de viver seu caráter humano em sua máxima potência, e é o que ocorre no texto, pois ao recolocar o homem em contato com a natureza e com a vida coletiva, ele passa a buscar e a criar novas perspectivas. Os personagens, ao distanciarem-se do continente, rompem fronteiras não apenas espaciais, mas também interiores, e vão aproximando-se cada vez mais do outro e de si mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A utopia da linguagem. In: **Novos Ensaio Críticos**. São Paulo: Cultrix.

BASTAZIN, Vera. Utopia como escritura: deslocamentos entre escritor, crítico e leitor. In: **X Colóquio de Outono**. Braga, 2008.

LLOSA, Mario Vargas. **A Verdade das Mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.

MUMFORD, Lewis. **História das Utopias**. Lisboa: Antígona, 2007.

SARAMAGO, José. **A Jangada de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Do sujeito sobre si mesmo**. 2009. Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/2009/07/07/do-sujeito-sobre-si-mesmo/>. Acesso em 07 jul. 2009.

SEGOLIN, Fernando. Narrativa e identidade: das origens mitopoéticas à contemporaneidade. In: **X Congresso Internacional da ABRALIC**. Rio de Janeiro, 2006.

ARTIGO 8 - A UTOPIA DA LINGUAGEM EM A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO**Luciana Alves dos Santos****Mestranda - PPG Literatura e Crítica Literária****PUC-SP****RESUMO:**

Este artigo tenciona discutir a literatura como linguagem utópica a partir do romance **A Caverna**, de José Saramago. Partimos do conceito de utopia como *não-lugar*, ou seja, fora da existência e fruto do imaginário. Nesse sentido, podemos arriscar em dizer que toda utopia é ficcional. O homem necessita de utopias porque sofre da falta permanente do espaço outro – utópico – e busca suprir essa falta do espaço impossível no trabalho do imaginário, que se realiza em grau máximo na práxis literária. Vale lembrar que criar é dar existência a algo. Por isso, a utopia se vê realizada no espaço ficcional, visto não mais como representação, mas como presença. Ao abordar o ato de criar como fundador de uma nova possibilidade de existência, o romance sugere a concepção do literário como projeto utópico da linguagem que não se vale da representação do espaço / objeto outro, mas da própria palavra reveladora da dimensão do impossível lugar.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, linguagem, utopia, José Saramago.

ABSTRACT:

This paper intends to discuss the literature as utopian language on the novel “A Caverna”, by José Saramago. We started from concept of utopian as *non-place*, that is, out of existence and fruit of imagination. In this sense, we can say, perhaps, that every utopian is fictional. The men need of utopians because suffers from lack permanent of space other, - utopic – and try to supply this lack of impossible space on imagine work, that realize in high level in literary praxis. It’s good to remember that create is to give existence to something. Therefore, the utopian is realized in the fictional space, no longer seen as a representation, but as a presence. To discuss the creation act as the founder of a new possibility of existence, the novel suggest the conception of the literary as a utopic project of the language that is not worth the representation of space / object other, but the word itself reveals the dimension of the impossible place.

KEY WORDS: literature, language, utopian, José Saramago.

O conceito de utopia é complexo, entretanto, fixemos nossa compreensão do termo em sua etimologia, como *não-lugar*. Nesse sentido, se as utopias não têm lugar definido, logo podemos dizer que são criações do imaginário e centradas na palavra. Conforme percebemos as utopias de Platão, em **A República**, e de Tomas More, em **Utopia**.

Todo pensamento utópico nasce do imaginário e aspira à existência. Nesse espaço entre, temos a palavra que, por seu caráter de representação, reproduz o objeto no sentido de substituí-lo. A palavra usada no cotidiano se satisfaz com a substituição, já a literária deseja instaurar o ser, ou seja, presentificá-lo. Sartre (2006) ressalta que “O poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (SARTRE, 2006, p.13).

Dessa forma, a palavra literária dá existência ao imaginário e se torna utópica, por refletir constantemente sobre as potencialidades representativas do signo verbal, desejante de um estado puro, não mais como representação.

O romance **A Caverna**, de José Saramago, destaca em suas metáforas a criação por meio da personagem Cipriano Algor, oleiro de profissão. No excerto, percebemos a criação de bonecos de barros, moldáveis, à mercê de um reaprender constante. Metáfora da criação literária que se faz na busca, também constante, de revelar as potencialidades da linguagem, que deseja deixar de representar para ser.

Ia medir-se com o barro, levantar os pesos e os alteres de um reaprender novo, refazer a mão entorpecida, modelar umas quantas figuras de ensaio que não sejam declaradamente, nem bobos nem palhaços, nem esquimós nem enfermeiras, nem assírios nem mandarins, figuras de qualquer pessoa, homem ou mulher, jovem ou velha, olhando-as pudesse dizer, Parecem-se comigo. E talvez que uma dessas pessoas, mulher ou homem, velha ou jovem, pelo gosto e talvez a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si própria tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura de além, e Cipriano Algor dirá que essa não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu. (SARAMAGO, 2005, p. 152-53)

Podemos dizer recorrendo a Piglia, que o romance nos revela duas histórias: da família de oleiros e do literário. Conforme as indagações do teórico, a segunda história sempre é a história secreta da própria literatura e da linguagem literária: “O que torna um texto literário? Questão complexa, à qual, paradoxalmente, o escritor é quem menos pode responder. Num certo sentido, um escritor escreve para saber o que é a literatura.” (PIGLIA, 1994, p. 69).

Desse modo, a análise aqui proposta baseia-se em fragmentos do romance **A Caverna** que sugerem as perspectivas do literário como linguagem utópica. Essa obra apresenta uma releitura da alegoria platônica, do mito cosmogônico e da utopia, todavia sempre indiciando a práxis literária.

É importante destacar que tanto a caverna de Platão como a de Saramago são utópicas, porque ficcionais. Conforme se pode observar, no romance, as personagens Cipriano Algor e Marçal Gacho discutem a existência da caverna:

Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho, (SARAMAGO, 2005, p. 333)

Entre o real e o imaginário, a caverna se faz. A renovação da metáfora platônica na linguagem literária a conduz para uma nova forma de existência, por meio da verdade do texto.

Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, quem são estes, perguntou Marçal, Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não existência. (SARAMAGO, 2005, p. 333)

Nesse sentido, se a linguagem pode corporificar qualquer forma, tudo são possibilidades de existência. “Deixou de valer a pena continuar a perguntar se eles existiram ou não, disse Cipriano Algor, as provas estão aqui, cada qual tirará as conclusões que achar justas, eu já tirei as minhas.” (SARAMAGO, 2005, p. 334) As provas da existência da caverna são os textos **A República** e **A Caverna**, que a concretizam no texto filosófico e literário, respectivamente.

Derrida (1995) designa a imaginação como “arte escondida” que não se pode expor a descoberto perante o olhar. Entretanto, a palavra cria a realidade do imaginário, concebendo-lhe a existência e criando uma segunda natureza: a do texto. “Criação de ‘um universo que se acrescenta ao universo’”, segundo uma expressão de Focillon (FOCILLON, p. 11, apud, DERRIDA, 1995, p. 19). Dessa forma, cada obra é criação de mais uma possibilidade de existência.

Derrida (1995) recorre a G. Picon para discutir a inversão da mentalidade da linguagem como expressão para uma linguagem de criação. Para o autor citado por Derrida, a arte moderna não é expressão do que existe, mas criação, ou seja, nova forma. “Ela forma em vez de refletir, (...) consciência que esta arte tem do processo criador. (...) a linguagem tem agora de produzir o mundo que já não pode exprimir.”. (PICON, 1953, p. 159, apud DERRIDA, 1995, p. 18)

Semelhante posição, temos em Mumford, autor de **História das Utopias** (2007), pois segundo afirma, o homem vive o mundo exterior e o mundo interior, denominado *idolum* - mundo das ideias. “É por meio do *idolum* – tão próximo à literatura, uma vez que se corporificam no imaginário – que os fatos do cotidiano condensados, classificados, filtrados, configuram e projetam uma nova realidade para o mundo exterior.”. (MUMFORD, 2007, p. 22)

A essa consideração, o crítico acrescenta que “(...) temos forçosamente de nos refugiar, se quisermos manter o nosso equilíbrio, num outro mundo que responda de forma mais perfeita aos nossos interesses e desejos mais profundos – o mundo da literatura”. (MUMFORD, 2007, p. 27) Lembrando que boa parte da história humana é registrada por seu imaginário, Mumford exemplifica

com o mito dos Ícaros, que, apesar de existente apenas na mente de Étienne Cabet, tem mais influência na vida contemporânea do que os etruscos, habitantes históricos da Itália antiga.

Mumford classifica o imaginário como utopia de escape e utopia de reconstrução. A primeira deixa o mundo exterior como é, e “constroem-se castelos no ar”. A segunda procura transformar o mundo exterior, “Consulta-se o arquiteto e o pedreiro para a construção do amanhã.” (MUMFORD, 2007, p. 24). As utopias são importantes para a humanidade porque a move para o desejo de mudança.

A utopia escapista do mundo cor-de-rosa torna-se perigosa se permanecermos nela. Implica em perder a capacidade de encarar as coisas como são. O romance **A Caverna** apresenta um espaço anti-utópico - o Centro -, demonstrando como esse espaço se serve das utopias para ludibriar e controlar qualquer ação.

Em diálogo com o subchefe de departamento do Centro, o oleiro Cipriano fica sabendo sobre “o segredo da abelha”, que consiste em vender o que não existe, ou seja, a satisfação plena. O homem é um ser insatisfeito por natureza e, por isso, sempre em busca do que lhe possa preencher o vazio. O “segredo da abelha” explora o desejo por utopias do ser humano para escravizá-lo em seus impulsos e desejos. Consequentemente, tira sua própria personalidade e, com ela, a possibilidade de resistência e autodomínio sobre o processo alienador.

(...) possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da sua própria personalidade, aquelas que antes, se alguma vez existiu um antes intacto, lhe proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio. (SARAMAGO, 2005, p. 240)

A ideologia do “segredo da abelha” discutida pelo subchefe e Cipriano Algor é a imposição de valores que o Centro institui na vida de quem ali vive para manipular o desejo e as necessidades de cada consumidor. Ao vender a imagem de realização utópica, ou seja, de espaço ideal, a sociedade anti-utópica, na verdade, anula as utopias e seu poder de questionamento e de possibilidade de construção do novo.

No Centro, as pessoas vivem o escapismo, na vida de prazeres imediatos. Cipriano Algor tenta por necessidade viver nessa condição, no entanto, sua personalidade não permite. Sua utopia é de reconstrução que, assim como a de escape, é animada por ânsias e desejos primitivos, mas sem deixar de ter em conta o mundo no qual procura a sua concretização. “Se a primeira utopia implica em recuo para o ego do utopista, a segunda incita-o a avançar para o mundo.”. (MUMFORD, 2007, p. 28)

Mumford ressalta que, apesar de toda utopia nascer do imaginário e desejar tornar-se objeto, ao concretizar-se perde sua essência, anula-se e deixa de ser utopia. Portanto, seu valor está no movimento constante de desejo do outro espaço e não em sua realização.

Ao discutir a relação entre a arte e a utopia, Coelho (1987) indaga sobre a utopia literária: Com o que sonha a arte? O que a utopia quer da arte? Com o que sonha a sociedade quando sonha com a arte? Perguntas que tentamos responder quando pensamos a literatura. Todavia, o mais instigante foi a inversão que o crítico fez do questionamento sobre a utilidade da arte, ao indagar “Para que serve a humanidade?” Coelho arrisca possíveis respostas: Para a glória de Deus, ou serve simplesmente para viver, o que significa não servir para nada. Nesse mesmo sentido, dizemos que a arte não serve ao seu criador (escritor), mas a si própria, à sua existência.

O romance de José Saramago instiga à reflexão sobre a utilidade da arte ao demonstrar o espaço moderno do Centro descartando o trabalho do oleiro, metáfora do escritor. O argumento do Centro é o de só interessar aquilo que tem alguma função útil e lucrativa para o mercado.

Perrone-Moisés, no ensaio “A inútil poesia de Mallarmé”, em **A Inútil Poesia** (2000), destaca a visão utilitarista da sociedade moderna em acreditar que “tudo tem de ter serventia ou trazer lucro”. Situação similar a que podemos observar no romance **A Caverna**. A autora resgata a qualidade artística da obra de Mallarmé, em especial do poema “Um lance de dados”, relatando o quanto o poeta fora incompreendido em sua época, e o é ainda nos dias atuais, por trabalhar a palavra poética, aparentemente, desvinculada de qualquer situação político-social ou filosófica.

Observamos no romance saramaguiano que as relações humanas desgastam-se e banalizam-se na sociedade da *utilidade*. Nesse sentido, Perrone-Moisés relata que a linguagem também perde seu *valor-ouro* e, por isso, a função da linguagem literária é libertar a palavra de seu valor utilitário e resgatar a sua beleza:

A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia de outras trocas languageiras. Seu trabalho consiste em ‘dar um sentido mais puro às palavras da tribo’, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32)

Dessa forma, a pesquisadora afirma a superioridade do texto artístico sobre os outros, por colocar em questão seu próprio valor e o dos demais textos. A narrativa saramaguiana vem ao encontro dessas indagações ao comparar o cérebro e as mãos, simbolizando o trabalho da filosofia e da arte:

O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo. E as cores. Manda a verdade que se diga que o cérebro é muito menos entendido em cores do que crê. (SARAMAGO, 2005, p.83)

O excerto sugere que a arte é responsável pela beleza e pelo mistério do mundo de forma muito mais reveladora do que a filosofia. Em seguida, temos: “Só com esse saber invisível dos dedos se poderá alguma vez pintar a infinita tela dos sonhos.” (SARAMAGO, 2005, p. 84).

De acordo com Derrida, em **A escritura e a diferença** (1995) a criação é a forma encontrada pelo homem para aproximar-se do grande Criador e se fazer importante na relação criador-criatura. É o orgulho humano de tornar-se conhecedor de todas as coisas que o privou do paraíso. Derrida cita Scarron, teatrólogo do século XVII:

Soberbos monumentos do orgulho dos homens,
Pirâmides, túmulos, cuja nobre estrutura
Testemunha que a arte, pela habilidade das mãos
e pelo assíduo trabalho pode vencer a natureza.

(SCARRON, apud DERRIDA, 1995, p. 31)

Em seguida acrescenta: “escrever seria ainda usar de manha em relação à finitude, e querer atingir o ser fora do sendo”. É a possibilidade do homem de amenizar sua situação limitada e se tornar co-criador do universo e de si próprio, num reaprender constante, que se faz na interrogativa existente em cada ato literário sobre o homem e a arte. Nesse sentido, a arte literária revela:

(...) os rastros de todo o vivido e acontecido na história do mundo. Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez. (SARAMAGO, 2005, p. 84).

Esse barro é a criação mimética. O que a arte esconde e revela é o percurso da humanidade no tempo e nos espaços. A literatura é a memória do ser e estar no universo. Enquanto a filosofia e a ciência indagam o mundo e pedem respostas, a arte recria-o, demonstrando as possibilidades de construção de um novo mundo e de um novo homem.

A descrição a seguir é de um momento inspirador da personagem Marta que, após um gesto solidário do cão Achado, desenha-o. Esse excerto traz a arte mimética como revelação da beleza, da força, do mistério e da interrogação do ser e do universo.

(...) pegou num carvão e começou a riscar no papel os primeiros traços de um esboço. Ao princípio as lágrimas impediam-na de ver bem, mas, pouco a pouco, ao mesmo tempo que a mão ganhava segurança, os olhos foram aclarando, e a cabeça do cão, como se emergisse

do fundo de uma água turva, apareceu-lhe na sua inteira beleza e força, no seu mistério e na sua interrogação. (SARAMAGO, 2005, p. 87)

Em outro momento, o romance revela a duplicidade do literário que causa o estranhamento e o reconhecimento do homem simultaneamente, por meio da voz da personagem Marta que indaga sobre as estatuetas criadas por seu pai, o oleiro:

(...) e não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo o caso a mulher lembra-me alguém, Em que ficamos, perguntou Cipriano Algor, dizes que não se parecem a nada que tenhas visto e acrescentas que a mulher te lembra alguém, É uma impressão dupla, de estranheza e de familiaridade, (SARAMAGO, 2005, p. 153)

Podemos, mais uma vez, tentar responder ao questionamento de Coelho sobre a utopia da literatura, dizendo que o desejo da arte é a sedução; o conhecimento é a meta; e a experiência, o instrumento. Tudo que é dado com clareza não proporciona o conhecimento, que não deve ser ofertado, mas buscado. A busca é o grande potencial das utopias, a eterna busca pelo conhecimento em sua totalidade:

A expressão vocabular humana não sabe ainda, e provavelmente não o saberá nunca, conhecer, reconhecer e comunicar tudo quanto é humanamente experimentável e sensível. Há quem afirme que a causa principal desta seriíssima dificuldade reside no facto de os seres humanos serem no fundamental feitos de argila, a qual, como as enciclopédias prestimosamente nos explicam, é uma rocha sedimentar detrítica formada por fragmentos minerais minúsculos, do tamanho de um/duzentos e cinquenta e seis avos de milímetro. Até hoje, por mais voltas que se dessem às linguagens, não se conseguiu achar um nome para isto. (SARAMAGO, 2005, p. 303)

Cavalcanti (2002) caracteriza a linguagem verbal das utopias como catacrética, figura de linguagem que tenta dizer o indizível. Conforme o romance, a palavra não saberá nunca (re)conhecer e comunicar o humano, devido o caráter plural e mutável do homem. Contudo, em sua forma enigmática, a palavra literária é capaz de sugerir possibilidades de dizê-lo.

Em um dos diálogos entre o oleiro, Cipriano Algor, e sua filha Marta, temos a palavra literária como jogo capaz de tornar mais visível a si própria: “Não jogues com as palavras, [...], em todo o caso, isso a que chamou jogar com as palavras é simplesmente um modo de as tornar mais visíveis” (SARAMAGO, 2005, p. 190).

Para adentrarmos mais nessa questão do literário como projeto utópico de se atingir o espaço outro, recorreremos ao texto barthesiano intitulado “a utopia da linguagem”, da obra **O Grau Zero da Escrita** (2004). A esse respeito, o teórico diz que “Como Liberdade, ela [a arte literária] é a consciência desse dilaceramento [da linguagem e da sociedade] e o próprio esforço para ultrapassá-lo.” (BARTHES, 2004, p. 76)

A literatura torna-se “a linguagem sonhada” representante da “perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não mais seria alienada.” (BARTHES, 2004, p. 76) Similar àquela que ao ser pronunciada se fez existência no primeiro gesto de criação.

O próximo excerto sugere a literatura como multiplicadora da palavra e inventora de uma linguagem própria:

Cipriano Algor afastou-se em direcção ao forno, ia murmurando, como uma cantilena sem significado, Marta, Marçal, Isaura, Achado, depois por ordem diferente, Marçal, Isaura, Achado, Marta, e outra ainda, Isaura, Marta, Achado, Marçal, e outra, Achado, Marçal, Marta, Isaura, enfim juntou-lhes o seu próprio nome, Cipriano, Cipriano, Cipriano, repetiu-o até perder a conta das vezes, até sentir que uma vertigem o lançava para fora de si mesmo, até deixar de compreender o sentido do que estava a dizer, então pronunciou a palavra forno, a palavra alpendre, a palavra barro, a palavra amoreira, a palavra eira, a palavra lanterna, a palavra terra, a palavra lenha, a palavra porta, a palavra cama, a palavra cemitério, a palavra asa, a palavra cântaro, a palavra furgoneta, a palavra água, a palavra olaria, a palavra erva, a palavra casa, a palavra fogo, a palavra cão, a palavra mulher, a palavra homem, a palavra, a palavra, e todas as coisas deste mundo, as nomeadas e as não nomeadas, as conhecidas e as secretas, as visíveis e as invisíveis, como um bando de aves que se cansasse de voar e descesse das nuvens, foram pousando pouco a pouco nos seus lugares, preenchendo as ausências e reordenando os sentidos. (SARAMAGO, 2005, p. 127)

Há nesse momento narrativo, uma explosão de simbologias. As quatro personalidades que compõem a vida da personagem Cipriano promovem uma espécie de roda, de dança, por meio da linguagem que se vai repetindo. Por meio do Outro, Cipriano chega a si, repetindo também seu nome, num processo vertiginoso para si e para o leitor. Em mais um movimento, Cipriano sai para fora de si e, deixando de compreender o sentido das palavras, entra no universo simbólico.

Cada palavra, que faz parte do universo espacial da personagem Cipriano, ganha a força simbólica, como por exemplo, a palavra barro, da criação primeira; amoreira, da árvore sagrada; da eira e da terra, como a natureza; a palavra porta, como abertura; cemitério, como morte ou fim de uma fase; a lanterna, como luz; a asa, como liberdade ou viagem; o cântaro, como conquista do amor; a água e fogo como renovação e purificação.

Esse jogo plurissignificante das palavras chega à palavra homem e mulher, criação divina, para, enfim, ficar apenas “a palavra” e com ela todas as coisas deste mundo, uma vez que só há existência por meio da linguagem.

Conforme Barthes,

Na poesia moderna, as relações não são mais do que uma extensão da palavra, é a Palavra que é “a morada”, é implantada como uma origem na prosódia das funções, ouvidas mas ausentes. Aqui as relações fascinam, é a Palavra que alimenta e cumula como o desvendamento súbito de uma verdade; dizer que essa verdade é de ordem poética é apenas dizer que a Palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direcção a mil relações incertas e possíveis.

Abolidas as relações fixas, a palavra não tem mais que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexos e de remanescências: é um signo de pé. (BARTHES, 2004, p. 42-3)

Em outro texto barthesiano, **O rumor da língua** (1984), o autor conceitua rumor como sonoridade que anula o som. Utopia da linguagem é a libertação do sentido para sentir a fruição da palavra e alcançar o sentido nascente dessa fruição.

Barthes declara que a fala é irreversível e que a língua está condenada ao engasgamento. Ao tentar corrigir o que se falou, só é possível falar mais, e jamais anular o que foi dito antes. Esse engasgamento, o autor compara com o mau andamento de uma máquina.

O bom funcionamento da máquina se revela num ser musical: o rumor. O rumor é o ruído daquilo que funciona bem e por funcionar bem deixa de fazer ruído. Esse paradoxo, ou seja, esse rumor da língua forma uma utopia. “A utopia da música do sentido”. “O não sentido que faria ouvir de longe o sentido.”. (BARTHES, 1984, p.76)

O texto literário torna-se a utopia da linguagem, porque se liberta da condenação do engasgamento e alarga a língua, desnatura-a, ou seja, altera sua natureza, “até formar um imenso tecido sonoro no qual o aparelho semântico se veria irrealizado.” No entanto, não se isenta de sentido, pois “o sentido, indiviso, impenetrável, inominável, seria entretanto posto ao longe como uma miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla, munida de um ‘fundo’.”. (BARTHES, 1984, p. 76)

Percebemos a narrativa como uma tecitura, em que cada elemento narrativo, em especial, cada voz é tão bem articulada que movimenta perfeitamente a máquina e proporciona o rumor da língua, resultado da construção poética.

No capítulo “Nenhures 2: ‘Lá nas campinas’”, Perrone-Moisés analisa o texto rosiano “Nenhum, nenhuma”, destacando que “A linguagem é uma rede de lugares vazios, só ocupados em provisórias situações e em permanentes deslocamentos.” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 275) Conforme a autora, o homem precisa falar desses lugares, comunicá-los:

(...) ao falar, sua voz é diferente, mais clara, musical. (...) Essa voz, que vem como surpresa irremediável, e o que ela diz, por mais incompleto que seja (e talvez por isso mesmo), fascina os outros, que querem ouvi-la. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 276)

Perrone-Moisés acrescenta que a linguagem é a explosão do inconsciente em busca da identidade, todavia, o que se encontra é um *eu* como sempre imaginário: “Na fala, o inconsciente só se revela em “retalhos do verbo”, lampejos, ‘faíscas’, ‘redarguir reluzente’.” (PERRONE-MOISÉS, 2000, P.278)

Dessa forma, temos uma nova dimensão da linguagem literária, que desnatura a palavra em busca da imagem perfeita da tradução do humano, por meio de um jogo enigmático, um entramado

simbólico que nos conduz à reflexão sobre a própria arte. Essa linguagem intenciona oferecer o *impossível lugar*. Perrone-Moisés encerra o seu ensaio com a afirmativa: “sofremos todos de uma falta incolmatável, suprida pelo trabalho do imaginário, na linguagem plena da poesia rosiana” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 279), e acrescentamos nós, na linguagem plena do romance saramaguiano.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. **O Grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 2004.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

CAVALCANTI, I. F. S.. A Distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: XVII Encontro Nacional da Anpoll - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 2002, Gramado - RS. **Boletim do GT A Mulher na Literatura**. Florianópolis - SC : UFSC, 2002. v. 9. p. 247-262.

COELHO, Teixeira. **Arte e Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUMFORD, Lewis. **História das Utopias**. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia: e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SARAMAGO, José. **A Caverna**. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.

ARTIGO 9 - KALEVALA: A UTOPIA DA NARRATIVA PRIMORDIAL

Carolina Alves Magaldi

Doutoranda – PPG-Letras

UFJF

RESUMO:

O período Romântico foi caracterizado, em larga medida, pelos esforços em se associar língua e literatura aos ideais de povo e nação. Essa noção, baseada inicialmente nas teorias dos pensadores do movimento alemão *Sturm und Drang*, em particular de Herder, desencadearam uma busca por poemas e canções orais que viessem a representar culturas populares e, conseqüentemente, legitimar esforços de fundamentação nacional. É nesse contexto que propomos uma análise do épico nacional finlandês **Kalevala**. Publicado inicialmente em 1839 como resultado de incursões às regiões mais remotas da Finlândia, nas quais ainda se falava o finlandês, o poema foi organizado a partir de poemas e canções populares pelo médico e estudioso de gramática Elias Lönnrot. A proposta era organizar as canções em ordem cronológica, isto é, partir da recorrência de personagens e eventos nas canções coletadas reconstituir a narrativa original da qual todos os fragmentos teriam sido derivados. O impacto da publicação foi imenso: o finlandês passou a ser ensinado nas escolas, o poema inspirou as maiores obras artísticas finlandesas do século XIX, na pintura, escultura e música, além de ter inaugurado oficialmente a literatura finlandesa. Contemporaneamente o poema ainda é o tema do único feriado nacional finlandês e é tema de gravações de música *rock* e *pop*, além de filmes, peças de teatro e obras das artes plásticas. Nesse sentido, a *Kalevala* finlandesa exemplifica não só os intuítos nacionalistas do movimento Romântico, como também a busca utópica da narrativa primordial em um fenômeno que vem sendo reconstruído até os dias atuais.

PALAVRAS-CHAVE: **Kalevala**, Romantismo, narrativa primordial

ABSTRACT:

The Romantic period was characterized, to great extent, by the efforts to associate language and literature to the ideals of people and nation. Such notion, initially based on the theories of the German movement *Sturm und Drang*, particularly those of Herder, originated a quest for oral poems and songs which represented popular cultures and, consequently, which legitimated the efforts of national formation. In such context we propose an analysis of the Finnish epic **Kalevala**. Published initially in 1839 as a result of journeys to the farthest regions of Finland, where the Finnish language was still spoken, the poem was organized based on popular poems and songs by the physician and grammarian Elias Lönnrot. He proposed to organize the songs in chronologic

order, that is, based on the reoccurrence of characters and events in the collected songs he would reconstitute the original narrative from which they all had derived. The impact of the publication was immense: the Finnish language began to be taught at school, the poem inspired the greatest Finnish works of art of the XIX century in painting, sculpture and music and inaugurated the Finnish literature. Nowadays the poem is still celebrated in the only Finnish national holiday and is the theme of *rock* and *pop* music recordings, and also of films, plays and fine arts works. As such, the Finnish *Kalevala* exemplifies not only the nationalistic purposes of the Romantic movement, but also the utopian search of the original narrative in a phenomenon that has been recreated until nowadays.

KEYWORDS: *Kalevala*, Romanticism, original narrative

Em suas primeiras obras, o estudioso pré-Romântico Johann Gottfried Von Herder reorganizou o mapa literário europeu ao publicar textos teóricos e coletâneas de poemas populares, contrapondo-se ao modelo literário francês e defendendo a peculiaridade de cada Estado nascente, baseada em sua cultura popular. Nesse sentido, seus trabalhos contribuíram, no campo das iniciativas literárias, para a formação dos Estados Nacionais europeus. Segundo Pasquale Casanova:

A nova definição que ele (Herder) propõe tanto da língua – “espelho do povo” – quanto da literatura – “a língua é reservatório e conteúdo da literatura”, como escreve já em seus *Fragments* de 1767 –, antagônica à definição aristocrática francesa predominante, revoluciona a noção de legitimidade literária e consequentemente as regras do jogo literário internacional. Ela supõe que o próprio povo sirva de reservatório e de matriz literários, e portanto que se pudesse a partir de então avaliar a “grandeza” de uma literatura pela importância ou pela “autenticidade” de suas tradições populares. (CASANOVA, 2002: 102-103)

Dessa forma, a ênfase na cultura popular como fator de determinação da grandeza de uma língua, literatura, povo e nação faz com que surjam coletâneas de poemas e canções populares por grande parte da Europa, em um esforço de se legitimar suas respectivas nações.

Foi nesse momento, no auge do Romantismo, que se desenvolveu a utopia da narrativa primordial, isto é, o ideal segundo o qual a pesquisa por textos orais populares remontaria a uma única narrativa, a partir da qual todos os textos relatados teriam se derivado, e que conteria a “alma” do povo. É a partir desse ideal que analisamos o fenômeno literário da **Kalevala**.

A **Kalevala**, épico nacional finlandês, narra as desventuras de três magos: o velho e sábio Vainamoinen, o talentoso e dedicado Ilmarinen, o intempestivo e igualmente talentoso Lemmikainen, e sua busca por belas damas para desposarem e por solucionar problemas fantásticos que eles mesmos causaram.

Para compreendermos a representatividade da epopéia em questão precisamos analisar brevemente o contexto histórico finlandês e a influência do período Romântico em sua constituição.

O curso de dominação colonial finlandês começou ainda no século VI, quando a Suécia anexa sua costa oeste para beneficiar-se da pesca por lá realizada. Esse momento é de vital importância para o estudo aqui feito, pois é o primeiro registro documental feito a respeito do território que viria a se tornar a Finlândia. O país já entra na História passivamente, tendo sua narrativa contada por outrem.

A Rússia, entretanto, também tinha interesse no território finlandês e realizou diversas incursões bélicas em seu território até que a Suécia o cedesse no início do século XVIII.

Assim, a sina de ser dominado e ter sua história contada por vizinhos mais poderosos continuava e nessa fase, a Rússia difundiu a visão de que a Finlândia seria um país menor, andando

na corda bamba das dominações estrangeiras. Tal concepção perdura, em larga medida, até os dias atuais, tendo sido reforçada no pós 2ª Guerra Mundial, quando do massacre russo.

Como afirma o historiador finlandês Max Jakobson, “(...) a Finlândia está eternamente à mercê do colunista itinerante que, após o almoço e os coquetéis em Helsinque este pronto a se pronunciar a respeito do destino do povo finlandês”. (JAKOBSON, 1987, p.8)

A independência finlandesa ocorreu em 1917, diante da conjuntura política da Revolução Russa, por conta da falta de interesse do novo regime no território e em seu povo, não havendo, assim, heróis ou símbolos da independência. Seria equivocado concluir, no entanto, que os finlandeses não contaram sua história. Sua narrativa histórica foi metafórica, musical e literária, tendo seu maior representante no épico nacional **Kalevala**.

O Período Romântico foi de vital importância para a narrativa histórico-poética dos finlandeses. Foi nesse período artístico que surgiu o projeto de se registrar as canções épicas ainda cantadas nas remotas regiões da Carélia do Norte e, assim, revitalizar a cultura e a língua finlandesas.

O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isso junto e cada item separado. (...) Mas o Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento sócio-cultural. (GUINSBURG, 2005. p.13-14)

Nos países periféricos da Europa houve um processo retardatário e, quando em 1848 o fracasso da onda de revoluções européias decretava o fim das utopias do movimento, o mesmo ainda florescia nos contextos nórdicos abordados.

No contexto finlandês, foco deste estudo, houve primazia na busca de tradições populares, como um esforço de afirmação cultural após sete séculos de dominação política oficial, primeiramente pela Suécia e, por fim, pela Rússia.

Mais de uma geração se empenhou em tal tarefa, mas foi o médico e professor de finlandês Elias Lönnrot que a concluiu em 1839. Lönnrot coletou cinquenta canções épicas, as reuniu de forma mais ou menos cronológica e lhes deu um nome inspirador: **Terra de Heróis**.

No período de mais de meio século em que foi dominante na Europa o movimento Romântico teve variações segundo suas correntes, segundo o local em que se deram e o nível de radicalismo de suas propostas, mas é interessante frisar que houve determinadas características quase universais no movimento, a saber: o anticlassicismo, expresso normalmente na rejeição de formas e modelos clássicos, no contexto finlandês representado pelos modelos dos colonizadores de narrativas bélicas e heróicas.

Além dessa há o individualismo, expresso na visão de Elias Lönnrot, estudioso que coletou e organizou as canções épicas finlandesas que hoje formam a **Kalevala**, como aquele que salvou a tradição e a língua finlandesas, sendo que a coleta de poemas e a elaboração de uma gramática finlandesa foram o esforço de gerações; o rompimento com a normatividade e com os excessos do racionalismo, no poema aqui estudado, expresso nas atitudes pouco usuais para um herói épico, por exemplo, quando Lemmikainen invade a festa de casamento de Ilmarinen, e na estruturação do poema com seu ritmo e aliterações originais, considerados mais ligados à cultura popular do que à tradição épica.

Victor Hugo, em seu prefácio para a obra **Cromwell**, de 1827, apontava igualmente para características de mistura de gêneros, de rejeição a regras, de recusa da imitação de modelos e de liberdade na arte. (HUGO, 2004, p. 08)

Além disso, o escritor ressalta a ligação única entre as representações grotescas e sublimes no contexto Romântico, fato que veio a nomear a obra **Do Grotesco e do Sublime**, hoje lida independentemente de **Cromwell**.

Seria superabundante fazermos sobressair a influência do grotesco na terceira civilização. Tudo demonstra, na época dita romântica, sua aliança íntima e criadora com o belo. Até as mais ingênuas lendas populares explicam, algumas vezes, com admirável instinto, este mistério da arte moderna. A Antiguidade não teria feito **A Bela e a Fera**. (HUGO, 2004, p.39).

No âmbito da **Kalevala**, a relação entre sublime e grotesco se dá inúmeras vezes, com destaque para o episódio em que Väinämöinen derrota um monstro e arranca sua mandíbula, para assim criar um instrumento musical, o *kantele*, usado para entoar as canções épicas finlandesas.

Väinämöinen, velho ministrel

(...)

Toma a harpa por ele criada

Em suas mãos a harpa de osso de peixe

(...)

Então o cantor de Vainola

Levou a harpa para sua criação.¹ (tradução nossa)

As características vistas eram um reflexo da queda da aristocracia e ascensão da burguesia, ou, na Finlândia, de queda das dominações coloniais e ascensão dos governos autóctones, em processo análogo às colônias latino americanas, assim como do próprio Brasil. Assim, a presença da

¹ Na versão de John Martin Crawford: WAINAMOINEN, ancient minstrel, (...)Takes the harp by him created, / In his hands the harp of fish-bone, (...)Then the singer of Wainola / Took the harp of his creation. (Runa 41)

exaltação da cor local e a busca por forjar um passado glorioso representam um paralelo entre nosso romantismo e aquele manifestado no contexto escandinavo.

Considerando-se o contexto finlandês, também o goticismo é de grande importância. Na própria **Kalevala** há passagens amplamente góticas, por exemplo, a da tragédia de Kullervo, uma história independente na **Kalevala** na qual um jovem é considerado o único sobrevivente de uma guerra entre dois clãs. Ele é vendido como servo, maltratado por sua mestra, a donzela de Pohjola, foge, encontra parentes que julgava mortos, conhece, se apaixona e seduz uma moça que mais tarde se descobre ser sua irmã. Ela se suicida, ele assassina a família do tio, que iniciou a guerra, e esse mesmo clã mata sua família. Como a irmã, Kullervo acaba tirando a própria vida.

Na música e artes há provavelmente mais apelo para o gótico hoje em dia na Finlândia do que em qualquer outro país do mundo existindo, de fato, a definição de gótico enquanto estilo musical.

As relações entre a **Kalevala** e a música vão além do estilo gótico, há inúmeros exemplos de gravações do poema cantado com o acompanhamento do *kantele* ou com outros instrumentos combinados e, na música popular, além exemplos de produções que contam a história do poema, dividindo as passagens do mesmo em faixas temáticas, como no caso de **Tales from a thousand lakes**, ou seja, Contos dos mil lagos, da banda finlandesa Amorphis.

O Romantismo, foi, como já afirmamos, um movimento artístico, social e político desde sua gestação: o movimento alemão *Sturm und Drang*, revolução cultural e espiritual de denominação bélica que ocorre entre 1770 e 1785, opôs-se à influência francesa e ao racionalismo iluminista e deu destaque aos ideais de Herder, principalmente no que tange às literaturas de inspiração nacional.

Outro marco inicial simbólico e, por que não, romantizado do movimento se deu com a Revolução Francesa, a qual instaurou a possibilidade de mudança radical da história. O marco da Revolução Francesa e, em menor grau, da Revolução Industrial, não iniciou, portanto, o movimento, mas concedeu-lhe foco, em uma perspectiva carregada de posições sociais utópicas.

Os Românticos perderam, na visão de Aléxis de Tocqueville, dessa forma, “(...) o interesse pelo que era, para pensar no que podia ser, e desse modo viveu-se pelo espírito nessa cidade ideal que os escritores haviam construído”. (SALIBA, 2003, p. 86)

Na epopéia discutida esse fato é latente, pois a ação se passa não na Finlândia ou na região da Carélia e sim nas planícies da **Kalevala**, ou seja, na própria Terra de Heróis.

Foi nesse contexto que floresceram as utopias românticas, conectadas tanto a um passado normalmente idealizado, quanto a um futuro proposto, e que se davam tanto na esfera social e coletiva quanto nos contextos individuais de busca de liberdade estética.

A busca de um passado idealizado estava também relacionada ao messianismo característico do movimento, no qual o poeta assume a posição de criador de mundos possíveis. Esse messianismo estava imbricado na imagem de isolamento e de introspecção do poeta Romântico.

No âmbito finlandês há inúmeras representações de Elias Lonnröt, que coletou a **Kalevala**, como um caminhante solitário, em busca da verdade contida na história ancestral de seu povo. Essa representação dialoga, assim, com a idéia romântica de poeta enquanto profeta, ou como mensageiro de verdades superiores.

A percepção messiânica permeia igualmente os novos conceitos de povo e nação, com um tom peculiar do movimento Romântico de questionar a fronteira entre o discurso literário e o discurso histórico. Tal conexão se deu, primeiramente, por conta de os escritores Românticos terem uma intensa ligação com um passado normalmente medieval e via de regra idealizado e buscavam transpô-lo para o presente, normalmente na forma de romances históricos.

Por outro lado, os próprios historiadores do período foram atraídos pelo refúgio no passado e passam a escrever de forma também romantizada, criando diversos pontos de interconexão entre literatura e história.

O Romantismo, considerado um processo sócio-cultural, instala uma consciência histórica sem precedentes no contexto ocidental e o discurso que se pretende não ficcional passa por uma reformulação, ao se tornar tanto interpretativo como formativo. É neste sentido que o discurso factual passa a conviver com estratégias de mitificação, na elaboração de um passado glorioso e mítico para a Finlândia a partir da **Kalevala**.

Neste ponto voltamos às análises de Victor Hugo acerca do período Romântico, tendo em vista sua consciência da conexão entre discurso histórico e literário, com particular destaque às narrativas épicas:

(...) A epopéia tomará várias formas, mas jamais perderá seu caráter. (...) Se os historiadores, contemporâneos necessários desta segunda idade do mundo, se põem a recolher tradições e começam a considerar os séculos, eles o fazem em vão, a cronologia não pode expulsar a poesia; a história permanece epopéia. Heródoto é Homero. (HUGO, 2004:19)

No cerne das iniciativas românticas, se deu, assim, um diálogo entre erudito e popular, expresso, por exemplo, na coleta de narrativas e canções populares feitas por escritores renomados. Outra mudança concomitante aos ideais Românticos foi o desenvolvimento de novas forças sociais e novos credos filosóficos que se conjugaram no assalto às velhas instituições que já apresentavam sinais de fissura e anacronismo (GUINSBURG, 2005, p.24).

Além disso, com a formação e consolidação dos Estados Nacionais houve a necessidade de elaboração de símbolos e temas que representassem a conexão entre as pessoas das novas comunidades, gerando a mística de povo, ou seja, a ilusão de passado conjunto, sendo que um dos principais meios de construção de tais simbologias foi a própria literatura.

Outra característica geral da corrente restitutionista é que seus representantes mais notáveis são em sua maioria *litteratos*. Se ela se expressa também na filosofia (Novalis) e na teoria política (Adam Muller), por exemplo, não é menos verdade que foram principalmente artistas que tiveram afinidades com tal visão. Parece-nos que a predominância de artistas se explica sobretudo pela evidência crescente do caráter irrealista, até mesmo *irrealizável* da aspiração à restituição de um período do passado perdido para sempre. O sonho do retorno à Idade Média (ou a uma sociedade agrária) tem, no entanto, um grande poder de sugestão no plano da imaginação e se presta a projeções visionárias. Ele atrairia, portanto, primeiramente, as sensibilidades que se orientam para a dimensão simbólica e estética. (LÖWY e SAYRE, 1993:42)

Pode-se perceber, assim, que a relação do movimento Romântico com os passados idealizados e futuros utópicos se revela igualmente no campo estético e literário, fato latente no contexto finlandês, uma vez que a *Kalevala* criou um passado romantizado que possibilitou a construção de um futuro próximo da utopia de independência do país.

Vale ressaltar que não se trata da procura por qualquer passado idealizado, e sim, por aquele que simbolizaria a origem da comunidade que o busca.

No terreno religioso e filosófico, mas sobretudo no campo do político, assistimos a um regresso não contível do originário, ou, melhor, em um regresso coletivo para o originário. (...) a origem se oferece como um pretexto a partir do qual se poderá outra vez valorizar, discriminar e decidir. Note-se que se apela aqui à origem, não simplesmente ao passado.² (tradução nossa)

A origem, no caso finlandês, revelou-se uma reelaboração literária que fundamentou toda uma simbologia nacional, constituindo-se em um caso único segundo o qual a utopia da narrativa original é recriada até a contemporaneidade.

² SAVATER, Fernando. *El Mito nacionalista*. Madri: Alianza Cien, 1996. p:07.

Texto original: En el terreno religioso y filosófico, pero sobre todo en el campo de lo político, asistimos a un regreso incontenible de lo originario o, más bien, en un regreso colectivo hacia lo originario. (...) El origen se ofrece como un asidero a partir del cual se podrá otra vez con firmeza valorar, discriminar y decidir. Nótese que se apela aquí al origen, no sencillamente al pasado.

Referências bibliográficas:

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 2002.

GUINSBURG, J. **Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUGO, Victor. (Trad: Célia Berrettini). **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAKOBSON, Max. **Finland: Myth and reality**. Helsinque: Otava, 1987.

KLINGE, Matti. **Breve História da Finlândia**. Brasília, Escopo, s/d.

LONNROT, Elias & BOSLEY, Keith (trad.) **The Kalevala**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. (Trad.: OLIVEIRA, Eloísa de Araújo) **Romantismo e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

SALIBA, Elias Thomé. **As Utopias Românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SAVATER, Fernando. **El Mito nacionalista**. Madri: Alianza Cien, 1996

VALE, Augustin Besave Fernandes Del. **El Romaticismo Alemán**. Monterrey: Centro de Estudios Humanisticos, 1964.

ARTIGO 10 - A POÉTICA DO PERFEITO: ELEMENTOS DA NARRATIVA UTÓPICA

Paulo Sérgio Marques
Doutorando em Estudos Literários
FCLAR/Unesp - Fomento: Capes

RESUMO:

A Narrativa Utópica surge como forma literária no Renascimento, na obra de Thomas More, *Utopia*, e funda uma tradição na literatura, que procura manter ou transcender as características modelares do autor inglês. Este artigo busca definir e enumerar estas características tradicionais da Narrativa Utópica, a partir das teorias de Raymond Trousson, Luigi Firpo, Lyman Tower Sargent, Émile-Michel Cioran e outros, de modo a propor um sistema de elementos essenciais para a análise desta forma literária.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Utópica; Gêneros Literários; Teoria Literária.

ABSTRACT:

The Utopian Narrative emerges as a literary form in the Renaissance, in the work of Thomas More, *Utopia*, and founds a tradition in literature, which seeks to maintain or transcend the model features the English writer. This article seeks to define and list these characteristics of traditional Utopian Narrative, from the theories of Raymond Trousson, Luigi Firpo, Lyman Tower Sargent, Émile-Michel Cioran and others, in order to propose a system of essential elements for the analysis of this literary form.

KEYWORDS: Utopian Narrative; Literary Genres; Theory of Literature.

Para compreender as características da Narrativa Utópica, é preciso antes distinguir a utopia social da utopia como gênero literário. Lyman Tower Sargent, que criou uma tipologia para o gênero utópico, também distingue utopismo (*utopianism*), que ele define como um “sonho social” (*social dreaming*), de utopia, “uma sociedade não-existente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço” (SARGENT, 2005, p. 154). A tese de outro teórico do gênero, Raymond Trousson, também é a de que é preciso, primeiramente, distinguir entre o termo *utopismo*, cunhado por Alexandre Cionarescu para definir uma “atitude mental” ampla, que circula pela economia, pelo urbanismo, pela política, pela história e por outras ciências, além da própria literatura, da *utopia* propriamente dita, que designa uma categoria literária de expressão, um tipo de discurso ficcional com “procedimentos narratológicos específicos” (TROUSSON, 2005, p. 130). Na verdade, toda utopia revela-se, portanto, como uma ficcionalização de um utopismo, isto é, a disposição em forma de narrativa ficcional de um ideal de sociedade utópica.

Disposta em texto ficcional, a Narrativa Utópica revela peculiaridades discursivas, se comparada a outras formas narrativas, características que elenco a seguir:

1. *Construção de um mundo ideal como alternativa ao real*: Toda Narrativa Utópica descreve um mundo ideal como proposta a um mundo real compartilhado pelo autor e pelo leitor entre os quais ela circula, realidade e idealidade que se inscrevem, ambas, textualmente: Hitlodeu, personagem de Thomas More, fala de Utopia, falando de sua Inglaterra real, e mostra a Inglaterra real a partir do ideal de sua Utopia. A utopia é, portanto, uma ficção que se elabora a partir do diálogo entre o real e o ideal, entre o existente e o imaginado, ou, em última palavra, entre o real e o mito. O filósofo Émile-Michel Cioran, num livro que busca estabelecer relações entre utopia e História, explica que o gênero utópico surge justamente de uma recusa da realidade imediata:

A sensatez, à qual nada fascina, recomenda a felicidade *dada*, existente; o homem recusa esta felicidade, e essa simples recusa faz dele um animal histórico, isto é, um amante da felicidade *imaginada* (CIORAN, 1994, p. 101, grifos do autor).

A idealidade, que cria os movimentos da História, é, pois, o móvel também do gênero utópico.

2. *Antropocentrismo*: A conversão da realidade deficiente em mundo sem defeitos só é possível, na utopia, graças à crença de que o Mal não é um elemento irrecorrível presente na natureza das coisas, mas um desvio na ordem do mundo e dos homens, que o próprio homem, por sua força de superação e auto-superação, pode transcender e elidir.

Por isso, a utopia distingue-se dos mitos do paraíso perdido: lembra Raymond Trousson que a intencionalidade construtiva elimina as narrativas nostálgicas sobre a idade de ouro, “de um tempo de antes da decadência e da queda”, pois essa idade é uma “lei fixada pela divindade”, um mundo “*dado* ao homem e não edificado por ele”. A utopia “olha para o porvir”, manifesta a

“representação de uma felicidade obtida *apesar* da queda e vontade de modificar o curso da história”. Não constituem imagens utópicas, portanto, mundos como o medieval país da Cocanha, que se apresenta como uma “meta-história impossível”, ou a Arcádia renascentista, que expressa “circunspeção e renúncia” à cidade e à sociedade organizada. Narrativas como estas “evocam o abrigo, o refúgio, a demissão frente ao real”, enquanto a utopia “recusa a submissão à transcendência” (TROUSSON, 2005, p. 129-130, grifos do autor).

A utopia precisa ser uma obra humana, uma crença no poder da humanidade de superar seus desafios e construir seu mundo ideal, o que faz desse gênero uma defesa do antropocentrismo na literatura de ficção:

Se a utopia – como o utopismo – supõe a vontade de construir, frente à realidade existente, um mundo outro e uma história alternativa, ela se revela essencialmente humanista ou antropocêntrica, na medida em que, pura criação humana, ela faz do homem mestre de seu destino (TROUSSON, 2005, p. 128).

Assim,

(...) a utopia propõe uma redenção do homem pelo homem, nascida de um sentimento trágico da história e da vontade de dirigir seu curso. Procura de uma felicidade ativa, ela visa dar uma finalidade terrestre à aventura humana e testemunha uma consciência sociológica desperta (TROUSSON, 2005, p. 130).

A importância do antropocentrismo para a elaboração utópica fez Gerd Bornheim afirmar que “(...) só a cultura burguesa criou realmente utopias, ou melhor, a especificidade da utopia burguesa termina encontrando o fundamento de seu espaço de possibilidade no ateísmo” (BORNHEIM, 1992, p. 255). De fato, antes do renascentista Thomas More – isto é, no início da ascensão burguesa –, conhecemos apenas a bem-aventurança apriorística do Paraíso original e da Jerusalém Celeste, mas não a sociedade perfeita futura e possível, erigida por mãos humanas numa geografia terrena. Se bem e mal são obra humana, o Paraíso é um desejo exequível – este é o pressuposto utópico.

3. *Código legislativo*: Lyman Tower Sargent (2005, p. 157) estabelece dois aspectos centrais para a utopia: em primeiro lugar, a sociedade descrita não deve existir na realidade; em segundo, o autor deve, de algum modo, avaliar ou estimar (*evaluate*) essa sociedade. Ou, como resume Trousson, “a utopia propõe a organização de uma sociedade feliz fundada na perfeição institucional” (TROUSSON, 2005, p. 130). Trata-se, portanto, de uma ordem institucional para assegurar o bem-estar público, o que faz da utopia um gênero literário elaborado em torno de um ideal normativo. Há, no utopista, um “legislador impaciente” por estabelecer as “regras do bem-estar social”. A lei é o grande mito do autor utopista, a possibilidade de transformar o “dever-ser” em “ser”, realizar uma potencialidade que seu gênio enxerga, traduz em norma e aplicação (TROUSSON, 2004, p. 35-36).

4. *Princípio da utilidade*: O legislador concebe a sociedade utópica como a máquina infalível, por isso a maior qualidade da utopia é sua funcionalidade. Tudo, na sociedade do gênero utópico, tende para um fim e uma função: “Nada de inútil e sobretudo nada de nocivo, mas tudo dirigido para uma meta de utilidade”¹ (TROUSSON, 2004, p. 49). Os elementos da cidade são avaliados por sua participação no justo funcionamento da totalidade utópica. A existência pura de objetos e sujeitos, a individualidade de suas qualidades e movimentos nada oferecem aos olhos do legislador. Instituições, bens e pessoas transformam-se em peças de uma engrenagem social perfeita, em que nada pode escapar a uma destinação prática e necessária.

5. *Uniformidade social*: Uma sociedade absolutamente racionalizada é uma sociedade uniforme. Por isso, o enredo utópico não apresenta conflitos entre as personagens e seu meio social:

O ideal é que cada cidadão seja assimilado, identificado ao Estado. Ele evitará então, a qualquer preço, as divergências, as exceções, as dissidências: o que primeiro impressiona, na Utopia, é a unanimidade completa, quase mecânica, das vontades alimentadas por uma mesma convicção e dirigidas a um mesmo objetivo. Daí a supressão ou, antes, a inexistência de fontes de conflitos, de paixões e de reivindicações; não há minorias ativas nem partidos, no sentido político do termo, que expressassem ideias contraditórias e quebrassem a ordem e a norma.² (TROUSSON, 2004, p. 36)

O Estado utópico absorve as individualidades e vontades particulares.

Contradição dialética da utopia, a uniformidade nega seu princípio de proteção da felicidade individual. Trata-se, aqui, daquele paradoxo apontado por Boaventura de Sousa Santos para o projeto sócio-cultural da modernidade, que se apoia em dois pilares, o da emancipação e o da regulação: de um lado, o projeto individualista burguês pleiteia a liberdade de pensamento e ação, numa “aspiração de autonomia” para o sujeito; de outro, busca a “concretização de objetivos práticos de racionalização global da vida coletiva e da vida individual” (SANTOS, 2000, p. 77-78). Ponto nevrálgico de toda utopia, sua uniformidade social revela sua tirania e denuncia a falácia do projeto burguês, cujo princípio por autonomia *do* indivíduo converte-se em práxis da supremacia *de um* indivíduo.

6. *Dirigismo*: O unidirecionamento social faz dos habitantes da utopia um rebanho:

A Utopia é, por natureza, constrangedora. A virtude, convertida num reflexo condicionado, encerra o homem num grilhão, cria autômatos que evoluem em colmeias geométricas. Por toda a parte os decretos caem como cutelos numa espécie de embriaguez de regulamento e de

¹ “Rien d’inutile et surtout rien de nuisible, mais tout dirigé vers un but d’utilité.” (Todas as traduções registradas neste artigo são do próprio articulista.)

² “L’idéal est que chaque citoyen soit assimilé, identifié à l’État. Il évitera donc à tout prix les divergences, les exceptions, les dissidences: ce qui frappe d’abord, en Utopie, c’est l’unanimité complète, quasi mécanique, des volontés nourries d’une même conviction et tendues vers un même but. De là, la suppression, ou plutôt l’inexistence de sources de conflits, des passions et des revendications; il n’y a pas de minorités agissantes, pas de partis au sens politique du terme, qui exprimeraient des vues contradictoires et rompraient l’ordre et la norme.”

uniformização onde não se deixa nada ao acaso nem à iniciativa pessoal.³ (TROUSSON, 2004, p. 36)

As utopias são “cidades que o mal não toca” (CIORAN, 1994, p. 103), de onde ele está “excluído por princípio e por razão de Estado”, lugar em que “as trevas estão proibidas, só a luz é admitida” e onde não se vê “nenhum vestígio de dualismo”, pois “a utopia é, por essência, antimaniqueísta. Hostil à anomalia, ao disforme, ao irregular, tende para o fortalecimento do homogêneo, do modelo, da repetição e da ortodoxia” (CIORAN, 1994, p. 107). Nas utopias, vemos “obrigados a uma felicidade feita de idílios geométricos, de êxtases regulamentados, de mil maravilhas repugnantes: assim se apresenta necessariamente o espetáculo de um mundo *perfeito*, de um mundo fabricado” (CIORAN, 1994, p. 103, grifo do autor). Invertendo o lugar da utopia, Cioran a define como a edificação do Inferno na Terra, aquele ideal de Mara, de Ahriman e do Tentador, quando tentaram seduzir respectivamente Buda, Zoroastro e Cristo: “a supremacia sobre a terra” (CIORAN, 1994, p. 108), pois,

(...) planejar uma sociedade na qual, segundo uma etiqueta aterradora, nossos atos são catalogados e regulamentados, na qual, por uma caridade levada até a indecência, se preocupam com nossos pensamentos mais íntimos, é transportar os tormentos do inferno para a idade de ouro, ou criar, com a ajuda do diabo, uma instituição filantrópica. Solares, utópicos, harmônicos – seus nomes horríveis se parecem com seu destino, pesadelo que também nos está reservado, já que nós mesmos o transformamos em ideal. (CIORAN, 1994, p. 111)

A utopia é o discurso do sujeito pleno, um discurso sem o Outro, a mais requintada forma da hegemonia cultural. É por isso que Cioran atribui veracidade utópica apenas àquelas utopias que se revelam “falsas”, isto é, que recusam a ilusão de uma hegemonia.

7. *Sonho de felicidade coletiva*: O bem-estar coletivo é o indulto individual para o dirigismo social da utopia:

O utopista aconselha, de boa vontade, o *coletivismo*. Na maior parte do tempo, a família está ausente do reino da Utopia. A célula familiar, com efeito, constitui facilmente um núcleo refratário à ordem social e faz preferir os interesses particulares aos da cidade⁴ (TROUSSON, 2004, p. 36, grifo do autor).

Por isso, as utopias não se concentram em tramas da intimidade familiar, mas discutem a felicidade global:

³ “L’utopie est par nature contraignante. La vertu, devenue réflexe conditionné, y enserre l’homme dans un carcan, fait des automates évoluant dans des ruches géométriques. Partout les décrets tombent comme des couperets dans une sorte d’ivresse de réglementation et d’uniformisation où rien n’est laissé au hasard ni à l’initiative personnelle.”

⁴ “L’utopiste préconise volontiers le *collectivisme*. La plupart du temps, la famille a disparu du royaume d’Utopie. La cellule familiale, en effet, constitue aisément un noyau réfractaire à l’ordre social et fait préférer les intérêts particuliers à ceux de la cité.”

A felicidade, na Utopia, é uma *felicidade coletiva*, não um gozo individual e, por conseguinte, suspeito. Cada um será feliz, mas à condição de o ser com os outros, como os outros e, sobretudo, sob os olhos dos outros. O utopista sonha com uma transparência onde cada um seria um espelho: todos se refletem e devolvem mil vezes sua própria imagem feliz, unânime e sem falha.⁵ (TROUSSON, 2004, p. 36, grifo do autor)

Não existem, pois, *indivíduos* felizes na utopia, mas uma *sociedade feliz*, cuja essência se define pela simples somatória de felicidade individual. Não se mede o bem-estar pela realização pessoal, como numa narrativa de heróis, mas pela bem-aventurança do lugar: é no espaço que se concentra o tema utópico da narrativa, e não nas ações das personagens.

8. *O herói coletivo*: Absolutamente normativa, a utopia não admite divergências, a grande ameaça ao pensamento que se pretende universal. Por isso, “a utopia ignora prudentemente as personalidades excepcionais e as grandes individualidades criadoras, precisamente porque elas são inevitavelmente divergentes e em ruptura com as normas”⁶ (TROUSSON, 2004, p. 49-50). Assim, um dos efeitos do discurso utópico é assegurar um distanciamento afetivo, uma vez que a natureza individualista da emoção ameaça a arquitetura racional da utopia. Por isso, Trousson observa: “Universo do tempo em suspensão, da temporalidade oca, não romance realista, mas esquematização da realidade, a utopia também não acolhe nenhum herói autônomo (TROUSSON, 2005, p. 132)”. Cioran, crítico acerbo do discurso utópico, chega a reconhecer que “o mais louvável nas utopias é haver denunciado os danos que causa a propriedade, o horror que representa, as calamidades que provoca” (CIORAN, 1994, p. 115-116). Por isso, não há lugar para individualidades, na Narrativa Utópica, que é uma narrativa sem heróis. Ao protagonista, reserva-se, em alguns casos, o papel de testemunha ou educando nas normas da sociedade perfeita. Entretanto, nem isso fortalece a personalidade do herói, pois ele não sai transformado: “Os personagens são autômatos, ficções ou símbolos: nenhum é verdadeiro, nenhum ultrapassa sua condição de fantoche, de ideia perdida no meio de um universo sem referências” (CIORAN, 1994, p. 106). O que interessa às utopias é o plano coletivo que o enunciado deve expor, sua arquitetura tem por missão “dizer a cidade”, fazer subsumir as particularidades perante o grande projeto comum:

Arquitetura colossal, grandiosa, inserida num urbanismo geométrico, encarregado de celebrar a grandeza, a virtude, os méritos de uma Cidade que não deve nada, a não ser a si própria e ao seu fundador mítico, e que não poderia degradar-se pondo-se a serviço dos egoísmos e das vaidades. Na Utopia, a cidade substitui o homem, individualidade irredutível, um cidadão que

⁵ “Le bonheur en Utopie est-il un *bonheur collectif*, non une jouissance individuelle et partant suspecte. Chacun y sera heureux, mais à condition de l’être avec les autres, comme les autres et surtout sous les yeux des autres. L’utopiste rêve d’une transparence où chacun serait un miroir: tous se reflètent et se renvoient mille fois leur propre image heureuse, unanime et sans faille.”

⁶ “L’utopie ignore prudemment les personnalités exceptionnelles et les grandes individualités créatrices, précisément parce qu’elles sont inévitablement déviantes et en rupture avec les normes.”

existe apenas no e para o grupo: é somente a ele que a arquitetura e as artes supõem-se prestar homenagem.⁷ (TROUSSON, 2004, p. 52-53)

A Narrativa Utópica contradiz, pois, a própria noção burguesa de romance tradicional, em que o enunciado privilegia o desenvolvimento de um caráter, a exposição de uma personalidade em jogo com o ambiente que a envolve, como afirma Letizia Zini Antunes, comentando as teorias do romance propostas por Hegel e Lukács:

A condição da vida moderna [...] é caracterizada por uma cisão profunda e sofrida entre a essência e a substância, entre o eu e o mundo, entre a vida e o seu significado. [...] Uma vez destruída a unidade entre a vida e sua essência, ou seja, o seu significado, não é mais possível recuperar a totalidade do ser na dimensão da filosofia. [...] As diferentes formas de romance expressam, portanto, maneiras distintas da busca de harmonia com o mundo, mediante a representação da vida privada dos indivíduos e de um herói que é necessariamente problemático. (ANTUNES, 1998, p. 182-183)

A harmonia entre personagem e mundo é pressuposto da Narrativa Utópica. O herói não pode percorrer, pois, a jornada proposta pela narratologia, que supõe uma falta a ser reparada pelo herói, sua passagem por provas, sua luta contra antagonistas e a conquista final de um bem perdido ou desejado. Nada se perde, nada se deseja em Utopia, pois todos os bens estão ao alcance da mão.

9. *Ausência do Mal*: Por definição, a utopia não permite a presença do Mal, pois ali o Mal é uma ideia errônea a ser vencida. O Mal narrativo é encenado por aquilo que se convencionou chamar de Oponente do herói ou de força antagonista. Não existem, porém, oponentes ou vilões na utopia, de onde todo o Mal foi afastado. Lembremos que, na primeira parte da *Utopia* de Thomas More, quando Rafael Hitlodeu defende suas ideias de um novo mundo, aprendidas no convívio com os utópicos, o próprio More, convertido, no texto, em interlocutor, e seu amigo Pedro Gil transformam-se naqueles que duvidam das reformas e assentam a soberania de um Mal dificilmente erradicável. O primeiro afirma, por exemplo, sobre o socialismo defendido por Hitlodeu: “Longe de compartilhar vossas convicções, *penso, ao contrário*, que o país em que se estabelecesse a comunidade de bens seria o mais miserável de todos os países”; e Pedro Gil duvida de que exista um país perfeito como Utopia: “*Não me persuadireis* jamais que haja nesse novo mundo povos melhor constituídos do que neste” (MORE, 1988, p. 207, grifos meus). Esses opositores, entretanto, são apenas interlocutores introduzidos no texto para fortalecer o poder de argumentação central do narrador, que, a partir das contestações de seus adversários dialógicos, pode demonstrar como a sociedade descrita é infalível, pois dá cabo das dúvidas mais embaraçosas ao projeto utópico. Dessa

⁷ “Archictecture colossale, grandiose, insérée dans un urbanisme géométrique, chargée de célébrer la grandeur, la vertu, les mérites d’une Cité qui ne doit rien qu’à elle-même et à son fondateur mythique, et qui ne saurait s’avilir en se mettant au service des égoïsmes et des vanités. En Utopie, la cité substitue à l’homme, individualité irréductible, un citoyen qui n’existe que dans et par le groupe: c’est à lui seul que l’architecture et les arts sont censés rendre hommage.”

forma, o Oponente, numa Narrativa Utópica, possui apenas o *status* de interlocutor, cuja ação reduz-se à palavra dissonante que estimula ao representante utópico desenvolver sua descrição do mundo perfeito.

10. *Narrador-testemunha*: Se o herói não é personagem cabível à Narrativa Utópica, o narrador é categoria fundamental para definir o gênero. A típica Narrativa Utópica conta com narradores-testemunhas: o primeiro – heterodiegético – conta de seu encontro com um segundo – autodiegético –, que descreve àquele ouvinte intratextual as maravilhas de um país insuspeitado e conhecido em viagem. A função deste segundo narrador é atestar a existência do lugar utópico, de modo a defendê-lo como uma sociedade humana possível: “O ter estado em carne e osso nesse lugar inexistente, ou melhor, o contar ter estado, fornece a resposta factual, concreta, a qualquer objeção possível” (FIRPO, 2005, p. 232). O segundo, geralmente identificado intratextualmente com o próprio autor do livro, também se posiciona no interior do discurso para dar maior credibilidade à narrativa do primeiro, para conferir-lhe posição e situação de realidade não apenas ficcional.

11. *Viagem do real ao ideal*: Parafraseando Bronislaw Baczko, afirma Trousson (2005, p. 108): “A viagem utópica foi durante muito tempo a forma privilegiada do pensamento utópico”, de maneira a alguns críticos, como Vita Fortunati, apontarem a viagem no tempo ou no espaço como princípio constante a todas as utopias;

Simbolicamente, a viagem representaria o abandono dos antigos valores, seguido da descoberta e da aquisição de valores novos. Aventura heroica e itinerário espiritual, ela permite ao viajante criar um ponto de vista de fora, encarnar valores que serão postos em discussão e é a sua presença, enfim, que cria a possibilidade da descoberta e do diálogo (TROUSSON, 2005, p. 131).

Os episódios da viagem têm função de ordenar, “como mostrou P. Ronzeaud [...], uma série de etapas na descoberta da alteridade radical” (TROUSSON, 2005, p. 131).

12. *O tempo prematuro*: Se a utopia retoma, muitas vezes, valores de inocência perdidos, por outro lado sua realização sempre aponta para um tempo futuro. Para Luigi Firpo, a característica mais importante para definir uma utopia é uma “lúcida consciência do seu caráter prematuro” (FIRPO, 2005, p. 228). A utopia, diz o autor, “é historicamente uma mensagem na garrafa, a mensagem de um naufrago”, pois o utopista, que é um realista, sabe que sua mensagem não será aceita por seus contemporâneos (FIRPO, 2005, p. 229).

Esta é a motivação pela qual alguém se põe a escrever um texto utópico, e não, ao invés, um programa, uma proclamação às multidões, o manual de uma revolução, em suma, uma das tantas expressões e formulações simplesmente literárias que acompanham ou materializam uma ação política (FIRPO, 2005, p. 230).

É, aliás, o tempo um dos critérios de distinção entre a utopia como gênero narrativo e o utopismo: este só existe como ideal futuro e não apresenta concretização presente; a utopia, por sua

vez, existe como sociedade presente ficcionalmente, mas apontando para um futuro possível diante da realidade compartilhada por autor e leitor.

13. O espaço arquitetado e geometrizado: Na Narrativa Utópica, o deslocamento das personagens deve ocorrer não apenas entre o espaço real e ideal, mas no interior da própria utopia, para que esta se faça conhecida. É que o espaço utópico é uma ordem geométrica de porções dispostas funcionalmente na estrutura da sociedade perfeita. O programa utópico precisa de um lugar sobre o qual organizar-se, e a arquitetura é a dinâmica organizacional da própria narrativa, que materializa a “obsessão de uma matematização espacial”, dispondo ruas, edifícios e espaços verdes, num “universo da racionalidade feliz”, em que a figura geométrica “condensa as formas” em círculos, quadrados ou hexágonos, “signos visíveis” da ordem racional (TROUSSON, 2004, p. 42). Nada, no espaço utópico, está fora do lugar; tudo obedece a um plano. Trata-se da materialização de uma ideia, que, ao tomar forma real, ocupa e ordena sua própria geografia, para tornar visível uma “moral imaculada” (TROUSSON, 2004, p. 43).

Este é outro traço de parentesco entre burguesia e pensamento utópico, pois, em toda utopia, o espaço é racionalizado, organizado, hierarquizado, de maneira a atender às necessidades das exigências do modelo ideal.

14. Subordinação estilística da narração à descrição: Notamos, acima, que a Narrativa Utópica recusa o herói romanescos. Trousson afirma que, no texto utópico,

o romanescos só se desdobra nas passagens que precedem ou seguem imediatamente a utopia propriamente dita. Nada surpreendente, já que, por natureza, a utopia subordina a narração à descrição, portanto nega o romance concebido como *história*, ou seja, uma sequência de acontecimentos encadeados no tempo e segundo um princípio de causalidade [...]. Seu princípio estrutural é a adição de elementos demonstrativos, o mosaico, não o encadeamento significativo. Universo da harmonia, ela ignora a contestação e a dissidência: nela o romanescos só pode ser, portanto, elementar, descritivo, de uma identidade ontológica dos seres e das instituições. A estrutura propriamente romanescos só mudará a partir da emergência da antiutopia moderna, em que se infiltra enfim uma visão individualista e contestadora ausente da utopia clássica. Com a oposição fundamental entre o herói e o mundo se reconstituem enfim os componentes primeiros do romance: ação, intriga, peripécias, tensão, desenlace de uma história. (TROUSSON, 2005, p. 132-133)

Dessa maneira, a narração em seu estado mais puro, de ações encadeadas numa trama, de tensão e conflito entre personagens e ambiente, está de certa forma reduzida no enredo utópico, onde predomina o discurso descritivo. Não só é preciso apresentar a sociedade ideal, mas é fundamental apresentá-la em detalhes:

O realismo da informação é um elemento fundamental do utopismo, porque é aquilo que assegura credibilidade enquanto, aos olhos de um leitor não particularmente astuto, dissocia o discurso político-utópico do puro e simples romance de aventura. A minúcia das descrições é um fator decisivo em vista da credibilidade (FIRPO, 2005, p. 231).

15. *Digressões sócio-políticas*: Não são apenas as descrições que desviam o gênero utópico do estilo narrativo a rigor. Predominam também, no texto utópico, as digressões dissertativas para comentar as razões das instituições modelares da cidade utópica, responder às provocações e às dúvidas dos interlocutores, pregar as soluções para os problemas que impedem o bom andamento social. Como nota Trousson, “no conjunto, a utopia, projeto de sociedade complexa, demora-se sobretudo nas questões políticas e socioeconômicas”⁸ (TROUSSON, 2004, p. 48). Elaborada para servir de modelo científico ao desejo de uma sociedade racionalmente organizada, a Narrativa Utópica constitui uma “ficção científica” sociológica, onde aquilo que existe como conceito abstrato e doutrina teórica, no tempo e no espaço de autor e leitor, realiza-se então ficcionalmente. Desprovida de uma ontologia física, essa sociedade precisa ser explicada nos limites epistemológicos em que se inscrevem autor e leitor. Discursos de Ciência Social e Filosofia preenchem suas páginas, como os de Física ou Genética percorrem as da moderna ficção científica.

Utopias Modernistas

Retomando a história do termo “utopia”, traçado por H. G. Funke, Trousson mostra como o conceito sofreu “distorções” ao longo do tempo:

Em Thomas Morus [...] *Utopia* é homófono ao mesmo tempo de *ou-topia* (país de lugar nenhum) e de *eu-topia* (país da felicidade), desta forma a palavra contém simultaneamente, no plano semântico, o caráter de irrealidade e a descrição da felicidade do Estado modelo, e é precisamente neste duplo sentido que o entendem os humanistas como Budé ou Bodin. Entretanto, a partir de Rabelais ou do *Dictionnaire* de Cotgrave, o termo não designa mais, como [...] o livro de Morus, mas uma metáfora pseudo-geográfica remetendo a um país imaginário. Substituído no século XVII por “viagem imaginária”, a palavra reaparece no século XVIII conservando o sentido de metáfora pseudo-geográfica. *Le Dictionnaire de l'Académie française*, em 1762, registra: “Diz-se algumas vezes de maneira figurada do plano de um governo imaginário” – o que prova que o nome já recobre a acepção de um gênero literário (“plano de governo imaginário”), mas com um deslocamento de sentido pseudo-geográfico em direção da dimensão institucional (“felicidade comunitária”), com um subentendido político que se confirma desde a segunda metade do século XVIII, acentuando frequentemente o caráter negativo de irrealidade, de impossibilidade. (TROUSSON, 2005, p. 125-126)

O termo, porém, não atravessa o Romantismo ileso e, por influência do ideário ambíguo da escola, adquire conotações que desdobram o gênero nas literaturas futuras. Após assumir, no século XIX, conotações negativas, vinculando-se à ideia de “quimera não somente absurda e irrealizável, mas perigosa”, o conceito é revalorizado pelo século XX, quando “a utopia torna-se necessariamente dinâmica e progressista, ela é uma esperança, um sinal de mutação nascido do

⁸ “Dans l’ensemble, l’utopie, projet de société complexe, s’attarde avant tout sur les questions politiques et socioéconomiques.”

diagnóstico colocado pela situação social e econômica” (TROUSSON, 2005, p. 126-127). Isso ocorre especialmente nas primeiras manifestações modernistas, principalmente naquelas correntes apologéticas do progresso e das promessas da sociedade moderna; o que, porém, não impede que o século XX se torne o “século das antiutopias”, período no qual, “em face de guerras e revoluções, a utopia passou a ser encarada ora como desnecessária ora como realmente perigosa” (FALCON, 2005, p. 182).

O filósofo Émile-Michel Cioran explica essa tendência como resultado de uma interpenetração de gêneros, em que a utopia ganhou elementos da representação apocalíptica, assumindo, com isso, traços estranhos ao otimismo das narrativas utópicas tradicionais:

Os dois gêneros, o utópico e o apocalíptico, que nos pareciam tão dessemelhantes, se interpenetram, influenciam um ao outro, para formar um terceiro, maravilhosamente apto para refletir a espécie de realidade que nos ameaça e à qual, entretanto, diremos sim, um sim correto e sem ilusão. Será nossa maneira de ser *irrepreensíveis* ante a fatalidade. (CIORAN, 1994, p. 120, grifo do autor)

Para Cioran, essa contaminação do gênero cria uma utopia mais “verdadeira”, senão “realista”, já que livre das proposições quiméricas, uma narrativa que ele já vê anunciar-se no século iluminista, com a obra de Jonathan Swift (CIORAN, 1994, p. 104).

Para ler essas variações utópicas da literatura modernista, o teórico Lyman Tower Sargent propõe pelo menos oito formas de utopias. À utopia tradicionalmente definida, isto é, àquela sociedade não-existente descrita como consideravelmente melhor do que a sociedade do autor e do leitor, Sargent chama *eutopia* ou *utopia positiva*. A esta ele opõe uma *distopia* ou *utopia negativa*, em que a sociedade imaginária descrita é pior do que a sociedade do autor e do leitor. Acrescentam-se a elas a *sátira utópica*, em que a sociedade descrita deve ser considerada pelo leitor como uma crítica à sua própria sociedade; a *antiutopia*, uma descrição de sociedade possível que visa à crítica do pensamento utópico ou de uma utopia particular; uma *utopia crítica*, sociedade não-existente “que o autor projetou, para um leitor contemporâneo, para ver como melhor do que a sociedade contemporânea, mas com problemas difíceis, que a sociedade pode ou não ser capaz de resolver, e que adota uma visão crítica do gênero utópico”⁹ (SARGENT, 2005, p. 155-156); e seu reverso, a *distopia crítica*, sociedade imaginária pior que a sociedade contemporânea do autor e do leitor, “mas que normalmente inclui ao menos uma dificuldade eutópica ou oferece esperança de que a distopia possa ser vencida ou suplantada por uma eutopia”¹⁰; a *comunidade intencional*, grupo de

⁹ “(...) that the author intended a contemporaneous reader to view as better than contemporary society but with difficult problems that the described society may or may not be able to solve and which takes a critical view of the utopian genre.”

¹⁰ “(...) but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia.”

adultos com seus filhos que se reúnem para viver segundo valores alternativos à sociedade de origem; e, finalmente, o que ele denomina *utopias defeituosas* (“flawed utopia”), assim descritas:

Obras que apresentam o que parece ser uma boa sociedade, até que o leitor descubra alguma falha, que levanta dúvidas sobre os fundamentos de sua pretensão a ser uma boa sociedade ou a transforme em uma distopia. A utopia imperfeita tende a invadir o território já ocupado pela distopia, pela antiutopia e pela utopia e distopia críticas. A utopia imperfeita é um subtipo que pode existir no interior de qualquer um destes subgêneros.¹¹ (SARGENT, 2005, p. 156)

Certamente, conforme a utopia se desvie de sua forma tradicional – a eutopia de Sargent –, aqueles elementos estruturais da Narrativa Utópica tradicional sofrerão alterações. Sua observação acurada e a análise de sua presença, ausência ou transformação no texto utópico revelarão a peculiaridade da obra e permitirão sua aproximação à tipologia de Sargent ou até a observância de uma nova forma de ficcionalizar aspirações do utopismo.

Afinal, que homem deixará um dia de sonhar com a perfeição?

¹¹ “Works that present what appears to be a good society until the reader learns of some flaw that raises questions about the basis for its claim to be a good society or even turns it into a dystopia. The flawed utopia tends to invade territory already occupied by the dystopia, the anti-utopia, and the critical utopia and dystopia. The flawed utopia is a sub-type that can exist within any of these sugenres.”

Referências bibliográficas

ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da Narrativa: O Romance como Epopeia Burguesa. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). **Estudos de Literatura e Linguística**. São Paulo: Arte & Ciência; Assis (SP): FCL/Unesp, 1998, p. 179-220.

BORNHEIM, Gerd. O Sujeito e a Norma. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 247-260.

CIORAN, Émile Michel. **História e Utopia**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FALCON, Francisco José Calazans. Utopia e Modernidade. **Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 161-184.

FIRPO, Luigi. Para uma Definição de “Utopia”. **Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 225-237.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Tradução de Luís de Andrade. 4ª ed. São Paulo, Nova Cultural, 1988, Col. Pensadores.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade**. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SARGENT, Lyman Tower. What Is a Utopia? **Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 153-160.

TROUSSON, Raymond. La Cite, l'Architecture et les Arts em Utopie. **Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2004, n. 1, p. 35-53.

TROUSSON, Raymond. Utopia e Utopismo. **Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 123-135.

**ARTIGO 11 - O PENSAMENTO UTÓPICO NA POESIA MODERNISTA:
MÁRIO DE ANDRADE E T.S. ELIOT**

Priscilla Pellegrino de Oliveira

(Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa- UERJ)

RESUMO:

O trabalho discute a concepção de Utopia a partir de seu surgimento na literatura, focalizando sua expressão na poesia modernista feita por dois poetas: Mário de Andrade, no Brasil, e T. S. Eliot, na Inglaterra. O objetivo desse estudo é vincular o pensamento utópico de tais artistas à insatisfação pessoal de cada um deles em relação às condições sócio-políticas das cidades em que viviam. Para isso, dois poemas, *O Rebanho*, de Mário de Andrade; e um trecho de *Terra Desolada*, de T. S. Eliot, foram analisados numa abordagem comparativa, envolvendo o mesmo momento histórico e data em que os textos foram escritos, a saber, 1922.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia, poesia, modernism.

ABSTRACT:

This work discusses the conception of Utopia from its emergence in literature, focusing its expression on the modernist poetry produced by two poets: Mário de Andrade, in Brazil, and T. S. Eliot, in England. The aim of this study is to entail the utopist thought of such artists to their own dissatisfactions concerning the socio-political conditions of the cities they lived in. For that sake, two poems, *The drove*, by Mário de Andrade; and a passage of *The waste land*, by T. S. Eliot, were analyzed in a comparative approach, involving the same historical moment and date in which the texts were written, namely, 1922.

KEY WORDS: Utopia, poetry, modernism.

Ao falarmos sobre utopia na literatura, normalmente imaginamos relatos de viajantes ou romances que se passam em lugares que não este onde vivemos. Porém, o pensamento utópico também se manifesta na poesia através do desejo do poeta de vivenciar um mundo melhor. A utilização do termo utopia está frequentemente ligada à ideia de um sonho bom, porém irrealizável. Originalmente, esse termo foi cunhado por Thomas More, no século XVI, e deu o título a sua obra mais conhecida. Vejamos a definição presente em **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**:

Sir Thomas More – primeiro a empregar essa palavra (do grego *ou* “nã” + *topos* “lugar” = o “não lugar”) em literatura quando a escolheu como título para sua república imaginária *Utopia* (1516). Em inglês, percebemos um jogo de palavras com *eutopia* (*eu* “bem” = lugar onde tudo está bem ou o “bom lugar”)¹ (CUDDON: 1999, p. 957-59)

Um texto utópico claramente se refere a um lugar agradável, mas normalmente é também localizado em um lugar imaginário e irreal. Tal dualismo leva-nos a pensar se tal lugar perfeito não seria, na verdade, inconcebível. A realização do ideal seria impossível também, segundo Teixeira Coelho, devido ao excedente utópico, que se explica da seguinte forma:

A imaginação utópica não se esgota com a realização de seu objetivo. Mesmo quando este se apresenta como algo concreto, como resultado da ação utópica, há um resto que permanece para ser retomado por outra imaginação utópica do mesmo homem, do mesmo grupo social. Há sempre um excedente utópico a funcionar como mola de um novo ciclo imaginativo, há sempre algo de irrealizado que busca realizar-se numa nova projeção. (COELHO: 1984, p. 12)

Assim, o que podemos dizer é que o homem estará sempre em busca de um objetivo que, mesmo sendo realizado, nunca será satisfatório, pois ele idealizará um novo sonho. A imaginação utópica é essencial para as mudanças históricas e sociais, pois alavanca acontecimentos através de um desejo de melhoria geral. Como afirma Teixeira Coelho, tal pensamento impulsiona invenções, descobertas e revoluções ao se materializarem desejos surgidos a partir de uma projeção de diferenças na realidade. A realidade vivida parece nunca estar de acordo com o que é considerado perfeito do ponto de vista de uma determinada época e, sendo assim, o ideal passa a ser um objetivo a ser alcançado. O filósofo Emile M. Cioran (1994) observa que se o homem deixar de lado tal imaginação, ocorrerá certa estagnação social por ter ele se contentado com o que tem. Então, ele não seria um animal histórico capaz de buscar mudanças e de recusar a felicidade “dada”.

¹ Trecho original: Sir Thomas More was the first to apply this word (from Gk *ou*, ‘not’ + *topos*, ‘place’) to a literary genre when he named his imaginary republic *Utopia* (1516), a pun on *eutopia*, ‘place (where all is) well’. Todas as citações deste estudo cujas referências bibliográficas se encontram em língua inglesa são traduções próprias.

O pensamento utópico ao longo da história

Em relação à imaginação utópica na literatura, pode-se considerá-la presente desde a antiguidade. O texto épico mesopotâmico de *Gilgamesh*, que data de, aproximadamente, 2000 a.C., conta a história do rei sumério que dedicou toda a sua vida em busca da vida eterna. Tal texto teria inspirado escritos bíblicos, vários dos quais remontam a um reino que não é daqui, causando a sensação de que o ideal foi perdido ou deve ser buscado. Essa sensação de perda foi retratada em um poema épico do século XVII, considerado por vários estudiosos um dos mais proeminentes modelos de pensamento utópico em relação ao passado: **Paraíso Perdido** (1655), do poeta inglês John Milton.

Contudo, a expressão utópica na arte literária remonta ao classicismo, quando Platão descreveu o que seria um estado ideal em seu texto filosófico **A República** (em torno de 370 a.C.). De maneira dialógica, Sócrates e seus discípulos discutem a organização de um lugar cujas características principais seriam: a crença no poder da educação como transformador social, a divisão de classes de maneira justa, a presença de um governo, a ausência de riqueza ou pobreza excessivas, a igualdade entre os sexos, a abolição da família e da propriedade privada, o bem comunitário, a subserviência da arte em relação à razão e a manutenção de uma religião. Já que a utopia reflete, segundo Oliveira (1998, p. 35), “a insatisfação do espírito humano com respeito a um dado existente, insatisfação esta expressa na busca de sistemas ideais que sirvam de contraponto à realidade, o pensamento ético-político-pedagógico de Platão pode ser tomado enquanto construção utópica.”

Do mesmo modo, **A Utopia** (1516), de Thomas More, considerada a primeira utopia literária dos tempos modernos, descreve uma sociedade organizada, um modelo tomado por perfeito segundo a visão do autor, criticando a Inglaterra do século XVI. Vários temas presentes na **Utopia** são comuns à obra **A República**, de Platão. A história é supostamente contada por um naufrago que viveu em Utopia, uma ilha isolada e quase impossível de ser alcançada, por aproximadamente cinco anos. Sua descrição da ilha retoma vários elementos utilizados por Platão, tais como a abolição do dinheiro, diminuição das horas de trabalho, escravidão como forma de pena, permissão do divórcio e acesso a bons hospitais, entre outros.

As expressões do pensamento utópico apresentam características em comum que parecem sempre fazer parte do desejo humano no que diz respeito à sociedade e à política. A vida em conjunto vivida de forma harmônica aparece como a essência da utopia e o trabalho coletivo em prol da comunidade é visto como requisito para a convivência pacífica e justa entre as pessoas. A propriedade privada é abolida e a educação deve ser oferecida igualmente a todos pelo estado. A ordem social e a estabilidade são os objetivos de tal manifestação, elevando-se o comunitário ao

individual. Podemos dizer que algumas palavras serviriam de palavras-chave para as utopias: hierarquia, harmonia, coletividade e ordem.

No campo filosófico, o pensamento utópico também se mostra presente como, por exemplo, em obras de Jean-Jacques Rousseau e Charles Fourier (COELHO (1984) e OLIVEIRA (1998)). Como se sabe, Rousseau se opunha à civilização moderna no que diz respeito à ênfase no interesse individual. A propriedade privada seria a fonte de todos os males e desigualdades sociais, transformando o homem em um ser mesquinho. Assim, o pensador propôs tentativas de se concretizar ideais de liberdade e igualdade. Fourier, ao contrário, não tinha como perspectiva o retorno ao estado primitivo, mas a evolução social do homem, como observa Oliveira (1998, p. 100): “a passagem de um período primitivo (éden) a períodos intermediários e destes à civilização (...) visando, outrossim, a passagem a um período posterior, a Harmonia.” Tal organização social superior seria um “*locus* de perfeita integração entre a natureza, o homem e a sociedade.” (*idem*, p. 110-11)

No texto introdutório de **Dystopian Literature: a theory and research guide** (1994), Booker afirma que a literatura utópica é o “meio pelo qual qualquer cultura pode investigar novas maneiras de definir a si próprias e de explorar alternativas ao *status quo* social e político”². O crítico diz que “os trabalhos literários que examinam criticamente as condições existentes e os abusos potenciais que podem resultar da instituição de alternativas supostamente utópicas podem ser vistas como epítome da literatura em seu papel de crítica social.”³ (*idem*) Essa ideia é compartilhada pelo escritor uruguaio Fernando Ainsa:

A utopia não é um gênero de literatura escapista, mas a obra de autores profundamente comprometidos com a realidade política, social e econômica de seu tempo. A maioria das utopias estimula a reflexão crítica sobre uma determinada época: seu projeto imaginário, seu ideal, é sempre concebido em função de valores dominantes na sociedade do autor. (AINSA apud PASOLD, 1997, p. 16-17)

As ideias de Oliveira (1998, p. 35) a respeito do assunto estão de acordo com as de Ainsa, pois afirma que a utopia reflete “a insatisfação do espírito humano com respeito a um dado existente, insatisfação esta expressa na busca de sistemas ideais que sirvam de contraponto à realidade.” Oliveira ainda afirma tratar-se a utopia de um ‘teorema’ ético-político, cujo propósito é “aparecer aos olhos dos homens como expressão de uma ordem eterna, perfeita, isenta de todo mal e que deve ser contrastada com o mundo real, assolado por toda sorte de imperfeições.” (*idem*)

² Trecho original: means by which any culture can investigate new ways of defining itself and of exploring alternatives to the social and political status quo.

³ Trecho original: literary works that critically examine both existing conditions and the potential abuses that might result from the institution of supposedly utopian alternatives can be seen as the epitome of literature in its role as social criticism.

Dois poetas da utopia: Mário de Andrade e T.S. Elliot

O que aqui denominamos poesia da utopia é a expressão do desejo de transformação do mundo que se estruturou, segundo Lima (2008, p. 154), “a partir da obra de poetas como Rimbaud e Lautréamont e teve como eixo de deflagração a conjuntura política do final de 1870 até maio de 1871, ou seja, a Comuna de Paris (...) conduzindo os poetas por toda a extensão da modernidade.” Esse pensamento se refletiu no Brasil através da poesia de vanguarda introduzida aqui a partir da década de 1920, cujo marco foi a Semana de Arte Moderna, em 1922. Esse evento veio simbolizar a quebra da barreira ideológica de país espelho da cultura europeia a fim de afirmar a cultura brasileira como ela realmente era.

Mário de Andrade, um dos fundadores do movimento modernista no Brasil, era muito claramente, um poeta da utopia. Ele propôs, através de sua poesia, a observação e a reinvenção do Brasil. Seu pensamento crítico era, ao mesmo tempo, ufanista e transformador, cheio de esperanças em relação a uma mudança de conduta da nação no que dizia respeito à cultura brasileira. Tomemos como exemplo dessa expressão poética, o poema *O Rebanho*, publicado em **Pauliceia Desvairada** (1922), contendo o renomado texto inicial “Prefácio Interessantíssimo” e diversos poemas cuja temática é a vida do indivíduo em uma cidade como São Paulo.

Já no primeiro verso da primeira estrofe, lê-se “Oh! Minhas alucinações!”, trecho que se repete mais três vezes ao longo do poema, incluindo seu último verso. Ora, tal frase não emoldura um texto em vão. Ela certamente remete à ideia de imaginação e desejo de algo diferente da realidade vivenciada, a qual percebemos ser a realidade política da época em questão. A seguir, o restante da primeira estrofe descreve a atitude e a pose arrogante de políticos de nosso país sob a visão irônica do poeta:

Vi os deputados, chapéus altos,
sob o pátio vesperal, feito de mangas-rosas,
Saírem de mãos dadas do Congresso...
Como um possesso num acesso em meus aplausos
aos salvadores do meu estado amado!...

A imagem criada por Mário de Andrade é ativa e bela. Os políticos vestem “chapéus altos” e a tarde está repleta de “mangas-rosas”. A última linha da estrofe revela o deboche ácido do escritor em relação aos “salvadores” de seu “estado amado!”, como que enaltecendo sua própria ingenuidade patriótica diante daqueles governantes burgueses que tem em suas mãos o poder de fazer realizar seus sonhos.

Contudo, é na quarta estrofe que fica clara a expressão utópica do poema no sentido da ânsia pela mudança no quadro político do Brasil, como observamos na seguinte passagem:

E as esperanças de ver tudo salvo!
 Duas mil reformas, três projetos...
 Emigram os futuros noturnos...
 E verde, verde, verde!...
 Oh! minhas alucinações!

O uso da palavra “esperança” enche o poema de expectativa incerta sobre o futuro de nossa nação, a de “ver tudo salvo!”. Como se algo estivesse perdido, mas tivesse solução. No entanto, não é o poeta que pode agir e resolver os problemas que vê, mas aqueles que poderiam por em prática seus “projetos”. O poeta só pode esperar que eles ocorram através de suas “verdes alucinações”, sim, verdes da cor da esperança.

Nas duas últimas estrofes, ocorre uma transformação na visão do poeta: os deputados mudam-se “pouco a pouco em cabras!/Crescem-lhe os cornos, descem-lhes as barbinhas...”. Desse modo, o cenário que o poeta vislumbra passa a ter a seguinte forma:

E vi que os chapéus altos do meu estado amado,
 com triângulos de madeira no pescoço,
 nos verdes esperanças, sob as franjas de oiro da tarde,
 se punham a pastar
 rente do palácio do senhor presidente...
 Oh! Minhas alucinações!

Continuando dentro de sua imaginação, o observador agora vê os governantes que andam juntos simbolizados por um grupo de cabras, fazendo parte de um rebanho que “pasta rente do palácio do senhor presidente”. O rebanho de cabras simboliza a animalização desses governantes na seguinte questão: falta-lhes humanidade, pois destroem a esperança. Podemos entender essa transformação imagética como uma falta de otimismo do poeta perante a situação vivida.

Assim, entendemos a manifestação poética de Mário de Andrade nesse texto como a expressão do pensamento crítico social do indivíduo em busca de uma mudança histórico-cultural em um país passando por um momento de renovação artística e intelectual.

Tendo sido um forte movimento artístico no Brasil, o modernismo e a poesia de vanguarda chegaram até aqui através de poetas e intelectuais fortemente influenciados pela arte europeia. O movimento na Europa era de ruptura com o passado literário tradicional, de experimentação de novas técnicas e liberdade poética. No mesmo ano em que Mário de Andrade publicou **Pauliceia Desvairada** (1922), o poeta T. S. Eliot publicou *The Waste Land [A Terra Desolada]*, na Inglaterra. Americano naturalizado inglês, Eliot é considerado o patrono das vanguardas literárias de língua inglesa e a obra citada é, segundo Ivan Junqueira, em introdução (1981, p. 13) “de decisiva importância para a formação da mentalidade poética contemporânea e que o consagra como um dos expoentes da literatura de língua inglesa deste século.”

O poema *A Terra Desolada* é dividido em cinco grandes partes, apresentando uma variedade de imagens do mundo moderno. Utilizaremos aqui somente um trecho da seção III – *O Sermão do Fogo* (ELIOT: 1981, p. 96-100), a fim de ilustrarmos a desilusão perante a cidade, paisagem maculada em consequência da Revolução. A partir do quarto verso do início do poema, observamos a utilização da imagem do Rio Tâmis como um reflexo de sua amargura dentro da cidade:

Doce Tâmis, corre suave, até que meu canto eu termine.
O rio não suporta garrafas vazias, restos de comida,
Lenços de seda, caixas de papelão, pontas de cigarro
E outros testemunhos das noites de verão. As ninfas já partiram.
(p. 96)

O tranquilo rio londrino, hoje despoluído, até a década de 1950 era considerado um rio biologicamente morto, devido ao alto nível de poluição. Isso é visto com um olhar triste por parte do poeta que observa a presença de lixo no leito do rio. O rio, assim como ele, também “testemunha” os acontecimentos de uma cidade industrial como Londres. No trecho “As ninfas já partiram” percebe-se o descontentamento do escritor diante da degradação da cidade mostrada através da transformação do rio como uma quebra da antiga beleza que deixa de existir, cedendo lugar à cidade moderna.

No trecho que se segue, o poeta lamenta o abandono do rio, o descaso com sua poluição pelos empresários industriais e pelas gerações que se seguem sem que se perceba o mal causado: “E seus amigos, os ociosos herdeiros de magnatas municipais,/Partiram sem deixar vestígios.”(*idem*) E o cenário de ambiente sujo e degradante continua a partir do verso quinze:

Um rato rasteja macio entre as ervas daninhas,
Arrastando seu viscoso ventre sobre a margem
Enquanto eu pesco no canal sombrio
Durante um crepúsculo de inverno, rodeando por detrás o gasômetro
(*idem*)

Um rato é visto pelo poeta, aproximando o rio de um ambiente tão pútrido e sombrio quanto um esgoto margeado por “ervas daninhas”. A presença de um gasômetro nas proximidades do rio mostra a ocupação do espaço por um objeto que simboliza a urbanização da cidade: um reservatório de gás utilizado para levar iluminação às ruas. As máquinas da metrópole são lembradas pelo poeta mais uma vez no verso vinte e dois: “Atrás de mim, porém, de quando em quando escuto/O rumor das buzinas e motores...” (*idem*).

Do verso trinta e dois em diante, Eliot introduz um momento imaginário, iniciado pela expressão “Cidade irreal”, a qual expressa nitidamente a passagem para uma divagação utópica. Como observa Camargo (2008, p. 193), “O poeta resgata uma totalidade de sensibilidade e funde,

em seu poema, todas as cidades do passado e do presente em um declínio apocalíptico sob a nova forma de Cidade Irreal.” A seguir, o início do trecho:

Cidade irreal,
Sob a fulva neblina de um meio-dia de inverno
O Senhor Eugênides, o mercador de Smyrna,
A barba por fazer e o bolso cheio de passas coríntias
C.I.F. Londres, documentos à vista
Convidou-me em seu francês vulgar (demótico, eu diria)
A almoçar no Cannon Street Hotel
E a passar um fim de semana no Metrópole.
(p. 97)

Em seu momento imaginário, ele sai da escuridão da noite londrina e avista, em um dia “fulvo”, um certo negociante que fala um francês popular que o convida a participar de sua vidinha prosaica. Desse modo, o poeta continua seu poema misturando “uma variedade de cenas isoladas, fragmentadas, que apresentam uma variedade de cenas do mundo moderno, que revelam o seu desespero e, sobretudo, a sua esterilidade.” (CAMARGO: 2008, p. 193)

Percebe-se que, para Eliot, a cidade moderna representa um misto de cores, imagens, sons, pessoas, máquinas e histórias que se entrelaçam ao mesmo tempo que parecem não ter relação entre si. O poeta canta a cidade, referenciando-se às sensações que experimenta ao viver naquele emaranhado de vidas: “Ó Cidade cidade, às vezes posso ouvir/Em qualquer bar da Lower Thames Street/O álaçre lamento de um bandolim.”(p. 98)

Ambos os poetas apresentados aqui foram fundadores e representantes do movimento modernista em seus respectivos países. Embora Mário de Andrade nunca tenha saído do Brasil, era um intelectual que se mantinha sempre atualizado na arte literária através de leituras de revistas e manifestos europeus, de onde vieram suas maiores influências. Apesar de ter nascido nos Estados Unidos, T. S. Eliot é considerado um grande representante da literatura inglesa moderna, pois naturalizou-se inglês e viveu na Inglaterra a maior parte de sua vida.

Nas obras dos poetas mencionados encontram-se características muito parecidas, reflexo de uma época em que a arte literária passava por uma mudança drástica de uma tradição formal para uma inovação técnica e temática. Desse modo, a inquietação da vida moderna passa a ser tema central na poesia de escritores que representaram essa época, a saber, a década de 1920, anos de desilusão individual em relação à sociedade devido às impressões deixadas pela Primeira Guerra

Mundial. A população passou a crescer mais velozmente na Europa, e em países colonizados como o Brasil surgiu a necessidade da afirmação da nacionalidade e da cultura.

Dessa maneira, cada poeta expressou seus sentimentos de angústia e esperança utilizando-se da arte poética. O foco principal desses artistas foi a cidade em que viviam, com todos os seus defeitos e suas qualidades, suas realidades e suas possibilidades, como aponta Camargo (2008, p. 193) em: “Na poesia moderna, de modo geral, há uma substituição da cidade “real”, materialmente dominada por albergues e lojas com empregadas exploradas, de vitrines, de expectativas quanto ao desenvolvimento, pela cidade “irreal”, palco da liberdade e da fantasia, individualidades estranhas em estranhas justaposições.”

O desejo de transformação desses poetas foi demonstrado através de um espírito revolucionário manifesto na obra desses escritores, pois como lembra Lima (1998, p. 29), “Mudar a vida, transformar o mundo eram as palavras de ordem dos poetas e artistas no front da utopia estético-revolucionária.” E era exatamente isso que a utopia representava para esses poetas da modernidade, uma revolução no pensamento, uma explosão de “sentidos de uma realidade do mundo para criar a possibilidade efetiva de uma outra nova realidade, de um lugar-outro.” (LIMA: 2008, p. 153)

Dessa maneira, percebemos com clareza como o ideal utópico se fez presente na arte modernista através da poesia de autores que, apesar de viverem realidades diferentes, compartilhavam da mesma angústia em relação ao mundo imperfeito que observavam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BOOKER, M. Keith. **Dystopian Literature: a Theory and Research Guide**. Westport: Greenwood Press, 1994.

CAMARGO, Flávio Pereira. Representações da Metrópole na poesia de T. S. Eliot e Hart Crane. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n.16, 2008. Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/F_Camargo.pdf. Acesso em: 10/10/09.

CIORAN, Emile M. **História e Utopia**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COELHO, José Teixeira. **O que é utopia**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. Col. Primeiros Passos.

CUDDON, J. A. **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin, 1999.

ELIOT, T. S. **Poesia**. Introdução e tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

LIMA, Carlos. Vanguarda e Utopia – surrealismo e modernismo no Brasil. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões**. Ilhéus: UESC, 1998.

_____. Modernidade e Utopia na América Latina. In: _____. **Genealogia Dialética da Utopia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

OLIVEIRA, Renato José de. **Utopia e Razão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

PASOLD, Bernadete. **Utopia X satire in English literature**. Florianópolis: ARES, 1997.

**ARTIGO 12 - RESISTÊNCIA E UTOPIA: OS RUMORES DO MUNDO EM
GUERRA
NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Carlos Augusto Costa
Mestrando - USP

RESUMO:

Procura-se analisar os efeitos dos impactos provocados pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945) na forma e na linguagem dos poemas “Cidade prevista” e “Telegrama de Moscou”, do livro **A rosa do povo** (1945), e “Lembrança do mundo antigo”, do livro **Sentimento do mundo** (1940), ambos de Carlos Drummond de Andrade. Procura-se verificar também as relações entre esses impactos e a postura ética de resistência e utopia explicitamente marcadas na voz poética.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência. Utopia. Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT: It is intended to analyze the effects of impacts caused by World War II (1939-1945) in the form and in the language of the poems “Cidade Prevista” and “Telegrama de Moscou”, from the book **A rosa do povo** (1945), and “Lembrança do mundo antigo”, from the book **Sentimento do mundo** (1940), both written by Carlos Drummond de Andrade. It is also intended to see the relations between those impacts and the ethical behavior of resistance and utopia explicitly shown by the poetic voice.

KEYWORDS: Resistance. Utopia. World War II.

La vraie poésie intériorise l'histoire.
(Jean Starobinski)

Ma conviction est que nous devons toujours refuser de nous incliner devant les événements, les faits, les circonstances, la richesse et le pouvoir, l'histoire comme elle procède, le monde comme il va. (Albert Camus)

Quais os fios condutores dos poemas a serem analisados aqui? Resistência e utopia. Como o poeta construiu as imagens de modo a sugerir essas categorias? A essa segunda questão é que pretendemos nos dedicar em responder ao longo deste trabalho. É possível adiantar que haverá competência estética se as imagens dos poemas tiverem relação com os fios condutores. De acordo com Adorno (1988), o poema é constituído por relações de conflito/contradição. Nesse sentido, procuramos verificar que elementos estabelecem tensão interna ao poema. O sujeito que fala, vive e se posiciona diante de algum conflito externo, cujas consequências se fazem notar na linguagem e na forma do poema?

Em seus cursos sobre estética, mais especificamente no capítulo dedicado à lírica, Hegel (1993) afirma que esta deve ser pensada em sua tradição. A lírica motivou os filósofos a fazerem investigações e, nesse sentido, ela deve ser levada a sério. A épica trata de assuntos coletivos (sociedade grega, romana). A lírica está voltada para o campo da individualidade. Segundo Hegel, quando se analisa um poema lírico, deve-se tomar as imagens do poema e não entendê-las denotativamente, mas, sim, como expressão da sua subjetividade. O que interessa é o eu lírico do poema. As imagens não interessam em si mesmas. Elas estão ali como condições de expressão do que o eu está sentindo e pensando. Elas são uma espécie de veículo das emoções e devem ser analisadas no campo da conotação, e não da denotação. Dessa forma, o que prevalece na poesia? Alegria, dor, saudade, melancolia etc. Como as imagens se comportam para expressar esses sentimentos? As imagens estão subordinadas ao sujeito lírico, e não o contrário. Elas estão ali como suporte expressivo. Estudar um poema lírico é identificar como o eu lírico sente o mundo. Se a relação entre as imagens e o sentimento do eu lírico não for adequada, o poema não será lido de maneira consistente. Dentro da leitura hegeliana, a totalidade do poema tem que corresponder a esse sentimento, ao estado de ânimo que vigora no sujeito. Não se interpreta um poema lírico parte por parte. O

conjunto todo é que expressa a emoção do poema. Deve haver um elemento que seja constante ao longo de todo o texto.

Nesse sentido, cabe compreender como a poesia lírica pode ser crítica e como ela pode ser interpretada dentro de um contexto histórico. De acordo com Bosi (2000), a lírica deve ser interpretada como resistência (confronto com a opressão e o sofrimento) e como nostalgia: a nostalgia propõe imagens positivas do passado (era bom e não está mais aqui). A imagem emblemática é a do Paraíso perdido. Quando se tem uma imagem muito positiva do passado, tem-se conteúdo para se fazer uma crítica negativa do presente. Isso nos leva a considerar a ideia de utopia, imagem positiva do futuro que seria uma estratégia para criticar o presente negativo. O poema também é objeto de crítica da linguagem, lugar de recurso de novas expressões, negação e reinvenção da linguagem dos opressores, de modo a acabar com a opressão.

Adorno acredita que a sociedade contemporânea é caracterizada por antagonismos e vive constantemente em conflitos. Dessa forma, a interioridade/subjetividade não está imune, ela se torna campo de conflitos. Para o filósofo, a lírica é um gênero socialmente importante. Como a sociedade é conflitiva, a individualidade é atacada pela opressão/reificação. Adorno ocupa-se em compreender como tornar o poema lírico um lugar de revolta contra a opressão. Sua resposta implica em uma concepção renovada de linguagem poética em que essa linguagem esteja em conflito com a linguagem hegemônica. Isso significa dizer que a lírica não deve provocar sempre conforto ou harmonia. Ela provoca uma reação que coloca o sujeito em profundo estranhamento com a linguagem cotidiana. Nesse sentido, deve-se usar a palavra como um veículo para fazer resistência à opressão.

De acordo com a concepção idealista hegeliana, os sentimentos são constantemente harmônicos e, da mesma forma, a poesia lírica também o deve ser. Contrariamente a esta visão, Adorno afirma que a subjetividade tem que resistir ao sofrimento e achar um meio de se revoltar, uma vez que ela envolve tensão, antagonismo, conflito interno. Para ele, “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma”. (ADORNO, 1988, p. 16). As tensões internas são indicadoras de tensões externas, isto é, de algum tipo de antagonismo ou desconforto, e isso tem que ser linguisticamente constituído.

Sentimento do mundo (1940) e **A rosa do povo** (1945) são, do ponto de vista social, as obras mais emblemáticas da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Difícil falar desse poeta sem ao menos mencioná-las, o que por si só já configuraria uma

ofensa, pois, diante de rara ornamentação estética e da importante representação histórica presentes em grande parte de seus poemas, apenas fazer menção a elas seria uma forma de reduzir o seu valor.

Este estudo propõe uma leitura atenta de três poemas de Drummond, acreditando ser possível encontrar neles procedimentos de expressão da linguagem atinentes à perplexidade do poeta diante do contexto histórico compreendido entre os conturbados e violentos anos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O percurso a ser seguido é o sugerido por Antonio Candido em **O estudo analítico do poema**. Para ele, uma análise satisfatória do texto literário (poético, neste caso) deve partir do nível do comentário para então chegar ao da interpretação.

Os poemas a serem estudados são “Lembrança do mundo antigo”, do livro **Sentimento do mundo**, “Cidade prevista” e “Telegrama de Moscou”, ambos do livro **A rosa do povo**. Ao escolhê-los, levamos em conta duas categorias éticas recorrentes em vários dos poemas que compõem as referidas obras. São elas, utopia e resistência. Na verdade, essas categorias são caras ao conjunto da obra poética e prosaica de Drummond, e, especificamente nos três poemas em questão, elas se apresentam como fios condutores.

O termo utopia é utilizado aqui a partir das representações criadas no livro homônimo **Utopia**, de Thomas Morus. Entendemos por utopia o território de idealizações políticas e sociais construídas como modelo de sociedade civilizada a ser seguido, a partir da constatação de um mundo historicamente degradado, consequência do funcionamento tirânico de suas instituições.

O termo resistência é concebido a partir do livro **O ser e o tempo da poesia** (2000), de Alfredo Bosi. Para o crítico, a poesia deve ser entendida como um mecanismo de resistência simbólica à opressão, subvertendo a ordem estabelecida por discursos ideologicamente dominantes, e propondo implicitamente uma nova forma de organização social. Ainda de acordo com Bosi, a poesia deve revelar-se em duas dimensões necessárias ao entendimento de suas representações. Primeiramente, ela é o “ser” que comporta em si os elementos estéticos que a fazem existir enquanto tal, a saber, seus componentes sonoros, imagéticos e figurativos. Em seguida, na categoria de entidade pertencente à história, e por esse motivo, ao “tempo”, a poesia reveste-se de um papel social que interage com as expectativas de seus leitores, provocando neles reflexões em torno de suas condições de existência em face do poder opressivo e, no limite, a resistência a ele.

É conveniente fazer aqui uma advertência. Ao optarmos pelo estudo de poemas de Carlos Drummond de Andrade e suas relações com o tema da guerra, somos convictos de que não estamos diante de um poeta que viveu diretamente os horrores desse acontecimento. O que não é o caso de Giuseppe Ungaretti e Guillaume Apollinaire, para citar apenas dois poetas, que não só escreveram literariamente sobre e durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), mas dela participaram como soldados nas trincheiras. Por esse motivo, muitos de seus poemas escritos nesse contexto são caracterizados por uma linguagem que contém em si elementos próprios dos traumas resultantes de suas experiências.

No caso de Drummond, a experiência de guerra não foi vivida de perto, tampouco o poeta se armou com armas de fogo para combater no *front* e daí encontrar inspiração para criar seus poemas, embora ele próprio afirme que “até os poetas se armam” (SANT’ANNA, apud ANDRADE, 2002, p. 16)¹. Enquanto a catástrofe ocorria na Europa, aqui, do outro lado do Atlântico, Drummond recebia com perplexidade as notícias que lhe chegavam pelo rádio, por cartas ou telegramas. Nesse sentido, não se deve procurar nos poemas em estudo aspectos formais que os identifiquem como sendo caracterizados por uma linguagem traumatizada. Entretanto, será possível notar em alguns procedimentos de construção estética a produção de imagens e sentidos estreitamente relacionados aos efeitos da guerra absorvidos à distância (geográfica) pelo poeta.

Com relação à sua composição formal, podemos destacar de início duas características centrais existentes em poemas de **Sentimento do mundo** e **A rosa do povo**, que são a adesão do poeta aos versos brancos e aos versos livres. Esse tipo de procedimento é sintomático não apenas na poesia drummondiana, mas na poesia modernista em geral.

No poema “Cidade prevista”² há uma regularidade métrica na composição dos quarenta e cinco versos setessílabos que se estendem por uma única e longa estrofe: “Guardei-me para a epopéia / que jamais escreverei”³. Apesar disso, não há rima, o que nos permite dizer que se trata de um poema composto em versos brancos, a exemplo do

¹ Citação feita por Afonso Romano de Sant’anna em seu prefácio ao livro **A rosa do povo** (2002). Na verdade, Drummond quer dizer com isso que, assim como um soldado precisa estar armado para ir a uma guerra, o poeta também tem que se armar para escrever poemas. Armar-se de técnicas, de erudição e de atitude. Um poeta sem essas “armas” é o mesmo que um soldado sem sua metralhadora nas trincheiras.

² Presente nas páginas 156 e 157 do livro **A rosa do povo** (2002). No caso de “Telegrama de Moscou”, a página é 161, da mesma obra. Já “Lembrança do mundo antigo” encontra-se na página 69 de **Sentimento do mundo** (2008).

poema “O elefante” (Andrade, 2002, p. 104-7). Já em “Telegrama de Moscou” os versos são livres, destituídos de rima e métrica: “Mas o assombro, a fábula / gravam no ar o fantasma da antiga cidade / que penetrará o corpo da nova”; O mesmo vale para “Lembrança do mundo antigo”: “a menina pisou a relva para pegar um pássaro / o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranqüilo em redor de Clara”. Essa opção por formas tradicionais de composição de alguns poemas traz à luz o caráter dual de Drummond, a saber, clássico e moderno, ao mesmo tempo. Não diremos paradoxal porque por trás desse tom classicizante há sempre uma intenção inovadora, e não raro irônica em relação ao passado.

Em “Cidade prevista” também observamos uma regularidade na alternância dos sons com sílabas mais fortes (tônicas) e sílabas menos fortes (átonas). Esse aspecto marca o ritmo que o poeta imprime ao poema. Por um lado, pelo fator estético, uma vez que o ritmo é elemento indispensável na composição do texto poético. Por outro lado, pelo caráter social presente no poema. O eu-lírico ergue-se diante dos poetas dispersos para lhes conferir uma missão. Ele está no púlpito, como um antigo orador sagrado, ou no rádio, desafiando as fronteiras geográficas que o distanciam dos poetas, cantores ou trovadores, e de lá se comunica em tom expressivo e claramente compreensível: “Poetas de Minas Gerais / e bardos do Alto Araguaia / vagos cantores tupis, / recolhei meu pobre acervo, / alongai meu sentimento.” Os verbos “recolhei” e “alongai”, presentes neste trecho, “retomai”, “fazei” e “cantai”, localizados mais adiante no poema, estão na forma imperativa utilizada na segunda pessoa do plural, revelando um tom de exortação no discurso do eu-lírico. Do ponto de vista estético, o uso desses versos também corresponde, assim como vimos no processo de metrificação, à continuidade de elementos clássicos em Drummond.

“Telegrama de Moscou” e “Lembrança do mundo antigo”, escritos de modo mais prosaico, não seguem um padrão rítmico tradicionalmente privilegiado. A marcação do ritmo está associada ao sentimento do eu-lírico diante do que lê e percebe. No primeiro caso, estamos diante de uma correspondência escrita em versos. O uso de pontuação ao final de cada verso é fundamental para que o leitor tenha a impressão de estar lendo um telegrama, cujas principais características são a dinâmica das frases e a economia das palavras: “Pedra por pedra reconstruiremos a cidade. / Casa e mais casa se cobrirá o chão. / Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.” Os versos são objetivos e os substantivos

³ Os caracteres em itálico indicam o número de sílabas poéticas.

não recebem qualificações: “Começaremos pela estrada de ferro / e pela usina de energia elétrica. / Outros homens, em outras casas, / continuarão a mesma certeza.”

No segundo caso, o eu-lírico transporta seu olhar para o passado, realizando uma prazerosa recordação do ambiente de tranquilidade que a vida passada oferecia, em oposição ao momento presente da voz que fala no poema. Como dessa vez tal construção poética só pode ocorrer através da memória, os versos vão surgindo de modo lento e irregular, com todas as dificuldades impostas ao ofício de lembrar-se de acontecimentos distanciados pelo tempo. O ritmo, então, torna-se pausado, adornado pelos intervalos suspirosos que as lembranças arrancam junto ao eu-lírico: “Clara passeava no jardim com as crianças. / O céu era verde sobre o gramado, / a água era dourada sob as pontes, / outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados, (...)”.

Embora nenhum dos três poemas em análise tenha sido construído com base nas formas tradicionais da criação poética (a exceção de “Cidade prevista” que, como vimos, possui alguns elementos clássicos), todos têm em comum outro elemento indispensável ao texto poético, a saber, a sonoridade. Esta possui, de acordo com Candido (em **O estudo analítico do poema**), estreitas relações com o sentimento expresso pelo eu-lírico no poema:

*Guardei-me para a epópeia
que jamais escreverei.
Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
O que eu escrevi não conta.
O que desejei é tudo.
Retomai minhas palavras,
meus bens, minha inquietação,
fazei o canto ardoroso,
cheio de antigo mistério
mas límpido e resplendente.*

...

A constante ocorrência das consoantes oclusivas surdas /p/, /k/ e /t/, e sonoras /b/, /g/ e /d/ reafirma a postura agressiva com que o eu-lírico procura persuadir seu público a cantar o mundo futuro. As palavras são flamejantes e se dirigem de maneira explosiva aos poetas, de modo a provocar nestes uma reação instantânea. O poema inteiro soa como um bombardeio de palavras de expressão forte, com poder manipulador sobre a consciência dos poetas.

Em “Telegrama de Moscou” o processo é praticamente o mesmo, porém, com a diferença de que agora a voz presente no poema não é mais a do poeta brasileiro, mas a do povo (poeta) de Moscou que o informa sobre sua nova tarefa: “*Pedra por pedra reconstruiremos a cidade. / Casa e mais casa se cobrirá o chão. / Rua e mais rua o trânsito ressurgirá. / Começaremos pela estrada de ferro / e pela usina de energia elétrica. (...) / Sobraram apenas algumas árvores (...) / – Stalingrado: o tempo responde.*”

“Lembrança do mundo antigo” distancia-se bastante desse tom agressivo através de uma sonoridade alcançada com o uso de unidades sonoras que expressam lentidão e brandura, como no caso das consoantes nasais /m/, /n/ e /ŋ/: “O mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara”. O uso das sibilantes /s/, /z/, /v/ e das chiantes /j/ e /ch/ também transmitem a idéia de calma, como se as palavras deslizassem pelo poema: “esperava cartas que custavam a chegar, / nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava no jardim, pela manhã!!!”.

Do ponto de vista semântico, é possível identificar nos três poemas a recorrência de algumas figuras de linguagem. Em “Cidade Prevista” o eufemismo, a metáfora e a prosopopéia se fazem presentes, respectivamente, nos versos “alongai meu sentimento”, “faizei o canto ardoroso” e “um país de riso e glória”. Em “Telegrama de Moscou”, além do eufemismo presente em “Sobraram apenas algumas árvores / com cicatrizes, como soldados”, e da prosopopeia em “O vento varreu a dura lembrança” e “— Stalingrado: o tempo responde”, ocorre também uma catacrese em “Mas o assombro, a fábula / gravam no ar o fantasma da antiga cidade / que penetrará o corpo da nova”. Em “Lembrança do mundo antigo” suas figuras são elaboradas com maior sutileza, trazendo uma discreta ironia em “o guarda-civil sorria, passavam bicicletas” e duas hipérboles em “O céu era verde sobre o gramado” e “a água era dourada sob as pontes”.

De um modo geral, podemos afirmar que os três poemas são construídos a partir da percepção de um presente arruinado. Em 1940, ano da publicação de **Sentimento do mundo**, as atrocidades da Segunda Guerra já atingiam proporções planetárias. Com o fim da guerra em 1945, o mundo não é mais o mesmo. As cidades onde os ataques

foram mais intensos estão destruídas, milhões de pessoas estão mortas, em sua maioria, judeus, vítimas dos campos de concentração nazista. Na periferia do centro crítico da guerra, nações inteiras estão abaladas pelas consequências psicológicas e sociais geradas pela guerra. Nesse mesmo ano, **A rosa do povo** é publicado, dando continuidade às reflexões sociais já presentes no livro de 1940, e trazendo um conjunto de poemas nos quais a preocupação com o mundo abalado é o elemento central.

Em uma carta enviada a um amigo em 1914, Hermann Hesse (apud Perloff, s/d, p. 143) afirma que a guerra é um acontecimento *sine qua non* para o afloramento do espírito artístico. Nessa mesma direção, Modris Eksteins (1992, p. 267) comenta que “desde o início a guerra foi um estímulo à imaginação”. Se isto é verdade, também é lícito dizer que a obra de arte se torna, a partir da guerra, o reduto material de uma nova forma de representação da realidade. O espírito e a imaginação do artista, alimentados pela perplexidade diante dos acontecimentos catastróficos, são levados a romper com as formas tradicionais de construção. No caso da poesia (e da prosa também), representar as consequências da guerra exige, basicamente, uma reformulação nos modos de lidar com a linguagem.

Estamos diante de três poemas que falam, direta ou indiretamente, de um acontecimento: a Segunda Guerra Mundial. Cantar esse evento enquanto ele acontece exige do poeta uma profunda sintonia com o seu tempo presente. Esse aspecto nos leva a definir “Cidade prevista”, “Telegrama de Moscou” e “Lembrança do mundo antigo” como poesia de circunstância, cuja característica principal, segundo Predrag Matvejevic (1979), é a representação de fatos da vida atual, a partir de uma atitude engajada política e socialmente por parte do poeta. Carlos Drummond, embora fosse funcionário público e trabalhasse para o governo de Getúlio Vargas durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945) (acontecimento também abordado nos dois livros) tinha orientação política de esquerda e era simpatizante da ideologia comunista. Em muitos de seus poemas com temática social é visível sua adesão (exclusivamente no campo da arte) à luta contra a opressão.

O poema “Cidade prevista” é construído em torno de expressões essencialmente utópicas que apontam para a construção de um mundo idealizado. Cantar esse mundo “sem igrejas nem quartéis, / sem dor, sem febre, sem ouro”, é a missão designada pelo eu-lírico aos poetas de todas as partes do Brasil, “poetas de Minas Gerais / e bardos do Alto Araguaia”, e também aos “vagos cantores tupis”. Mas para que isso aconteça é necessário que o povo oprimido se volte contra o opressor e realize sua gloriosa

revolução. O eu-lírico assume assim sua impotência diante do mundo em guerra: “Guardei-me para a epopéia / que jamais escreverei”, e o grande feito heróico é adiado para, talvez realizar-se “um dia, dentro em mil anos”.

O título do poema é tímido, pois, prever o acontecimento de algo no futuro constitui-se apenas como uma projeção da imaginação, não transmite certeza de sua concretização. Entretanto, o poeta se agiganta, transformando-se em profeta, e do mais alto ponto convoca a legião de mestres da palavra artística a se oporem às injustiças do mundo presente. Aliás, o mundo indesejado não é apresentado no poema, a não ser de maneira implícita. Tomamos conhecimento das ruínas do mundo presente a partir da idealização do mundo futuro: “(...) Irmãos, cantai esse mundo (...) / Um mundo enfim ordenado, / uma pátria sem fronteiras, / sem leis e regulamentos, / uma terra sem bandeiras, (...)”. O alcance desse canto é total. O país inteiro deverá ser convocado a realizar o ato revolucionário: “(...) Cantai esse verso puro, / que se ouvirá no Amazonas, / na choça do sertanejo / e no subúrbio carioca, / no mato, na vila X, / no colégio, na oficina, / território de homens livres / que será nosso país / e será pátria de todos (...)”.

Cinco anos antes da publicação deste poema, Andrade (2008, p. 61-3) já anunciava profeticamente em “A noite dissolve os homens” a destruição do opressor: “Aurora (...) / O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos”. O poeta tem uma predileção pela claridade, ambiente que transmite a ideia de paz e harmonia na natureza. Esse estado é realçado até mesmo a partir de um nome próprio, como é o caso de Clara, protagonista de “Lembrança do mundo antigo”. Neste poema, ao contrário de “Cidade prevista”, cujas expectativas são direcionadas para o futuro, o olhar do poeta se volta para o passado, crendo na possibilidade de retorno do tempo áureo. Novamente temos aí o elemento utópico direcionando o sentimento do eu-lírico.

O poema é escrito em tom prosaico, e narra o modo de vida de Clara e outras crianças no passado. Como indicam os verbos empregados no pretérito imperfeito do indicativo, essas atividades aconteciam com frequência: “Clara passeava no jardim com as crianças. / O céu era verde sobre o gramado, / a água era dourada sob as pontes, / outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados, / o guarda-civil sorria, passavam bicicletas, (...)”.

Indiretamente, o poema faz uma crítica ao tempo presente em que ele é escrito. A vida áurea se perdeu com a guerra. Não se pode mais passear pelos jardins das cidades, pois eles foram destruídos. A vegetação e a água foram cobertas por cinzas e contaminadas por gases mortíferos. A imagem do guarda sorrindo ironiza o

embrutecimento dos exércitos responsáveis diretos pela destruição do mundo. Mais adiante, o poema faz uma crítica ao governo ditatorial brasileiro: “(...) As crianças olhavam para o céu: não era proibido. / A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo. / Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos (...)”. O período da história do Brasil conhecido como Estado Novo é caracterizado pelo forte poder de repressão, censura e proibição de qualquer manifestação contrária ao governo de Getúlio Vargas. Nesse sentido, ironicamente, Drummond se refere a um ato que, embora seja trivial, é simbolicamente representativo de várias atitudes proibidas pelas práticas opressivas do regime ditatorial. O último verso é escrito em tom de angústia e saudosismo, porém, mais do que isso, há nele um implícito apelo ao retorno daquela existência tranquila: “(...) Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!”

No poema “Sentimento do mundo”, as manhãs de Clara já não têm o mesmo brilho e padecem nas cinzas da guerra: “Esse amanhecer / mais noite que a noite” (Andrade, 2008, p. 9-10). Cinco anos depois, em “Passagem da noite”, o poeta mostra que ainda há possibilidade de se viver mesmo em um mundo em trevas: “Clara manhã, obrigado. / O essencial é viver!” (Andrade, 2002, p. 48-9). No mesmo livro, em “Nos áureos tempos”, notamos a descrição de um passado saudoso, repleto do mesmo encantamento presente em “Lembrança do mundo antigo”. Entretanto, desta vez o eu-lírico não se ocupa em apenas descrever o passado, mas, a partir dele, expressa suas impressões do presente, condenando-o: “Nos áureos tempos / a rua era tanta. / O lado direito / retinha os jardins. (...) / Chegando ao limite / dos tempos atuais, / eis-nos interditos / enquanto prosperam / os jardins da gripe, / os bondes do tédio, / as lojas do pranto (...)” (p. 55-8).

Em “Exaltação da paz”, poema de Mário de Andrade, as lembranças da vida passada em harmonia com a natureza suscitam por meio de indagações do eu-lírico em torno do destino dado a ela. Entretanto, nenhum dos questionamentos teriam sentido sem a percepção de que os elementos descritos no poema não fazem mais parte da paisagem presente. Espaço e ambiente bucólicos cedem lugar a imagens sombrias construídas pelas consequências da guerra, cujas referências são explicitamente elaboradas:

(...) Onde as foices brilhando ao Sol? / onde as tardes de rouxinol? / onde as cantigas? onde as camponesas? / onde os bois nas charruas? / onde as aldeias de sonoras ruas? / onde os caminhos com arvoredos e framboesas? / Tudo mudou! / gira na Terra / o tripúdio satânico da guerra. (...)” (ANDRADE, s/d, p. 15-8).

Fazendo uma comparação entre dois dos três poemas em análise, podemos afirmar que há em “Cidade prevista” uma oposição entre presente e futuro, e em “Lembrança do mundo antigo” uma oposição entre passado e presente. Em ambos os casos, como dissemos anteriormente, o presente está em ruínas, e passado e futuro figuram como tempos que precisam retornar e chegar, respectivamente, como condição para superação dos problemas presentes.

“Telegrama de Moscou” também deposita no tempo (futuro) a esperança de reconstrução da cidade de Stalingrado devastada pelos alemães. Verbos empregados no futuro do presente do indicativo sinalizam a obstinação do povo em reerguer sua dignidade a partir dos escombros: “(...) Pedra por pedra reconstruiremos a cidade. / Casa e mais casa se cobrirá o chão. / Rua e mais rua o trânsito ressurgirá (...)”. Desta vez o elemento utópico, embora continue presente em todo o percurso discursivo do poema, precisa dividir seu espaço com a atitude de resistência, outro elemento visceral da poesia drummondiana. É o final da guerra, e o povo (subentendido a partir do recurso elíptico empregado no poema) contabiliza o saldo negativo da investida do exército nazista sobre a cidade russa: “Sobraram apenas algumas árvores / com cicatrizes, como soldados. / A neve baixou, cobrindo as feridas”. Em seguida, aliviados do trauma provocado pela experiência de extrema violência, pois “o vento varreu a dura lembrança”, a esperança de recomposição dos estilhaços deixados pela guerra ressurgiu no espírito do povo: “(...) Mas o assombro, a fábula / gravam no ar o fantasma da antiga cidade / que penetrará o corpo da nova. / Aqui se chamava / e se chamará sempre Stalingrado. / – Stalingrado: o tempo responde.”

Em outros dois poemas a atitude de resistência também nasce do conflito e floresce no espírito do povo e do poeta. Em “Mas viveremos” existe um vazio deixado pela ausência da oração principal. O que deveria estar ali agora é passado. O importante é saber que “(...) A dor foi esquecida / nos combates de rua, entre destroços” e que “Toda melancolia dissipou-se / em sol, em sangue, em vozes de protesto” (Andrade, 2002, p. 162-4). Em “Visão 1944” o eu-lírico reassume seu compromisso delegado aos outros poetas em “Cidade prevista” e impõe-se diante do poder opressor, mesmo com uma visão ainda ofuscada pela guerra, cantando a revolução que se anuncia a partir da união do povo na luta contra a tirania: “(...) Meus olhos são pequenos para ver / as mãos que se hão de erguer, os gritos roucos, / os rios desatados, e os poderes / ilimitados mais que todo o exército. (...)” (p. 165-9).

Como foi possível observar, os temas da resistência e da utopia estão presentes de maneira emblemática nos três poemas propostos para análise. Confrontando-os com outros poemas de Drummond, também percebemos a existência de uma continuidade dessa atitude e desse sentimento. Em tom comparativo, é válido fazer aqui uma ilustração da profunda sintonia que podemos estabelecer entre a dimensão utópica empregada na poesia do poeta mineiro e o primeiro tratado feito sobre a categoria denominada utopia. Analisando um trecho da obra de Thomas Morus, notamos uma relativa semelhança com o poema “Cidade prevista”, por exemplo, no que tange à forma como o discurso do narrador é construído, com a marcante presença de verbos no imperativo e um posicionamento ético sintomaticamente caracterizado pela atitude de resistência:

Arrancais de vossa ilha essas pestes públicas, esses germes do crime e da miséria. Obrigai os vossos nobres demolidores a reconstruir as quintas e burgos que destruíram, ou a ceder os terrenos para os que quiserem reconstruir sobre as ruínas. Colocai um freio ao avarento egoísmo dos ricos; tirai-lhes o direito do açambarcamento e monopólio (MORUS, s/d, p. 10).

Essa relação nos faz supor que o sentimento utópico presente nos três poemas de Drummond não pode ser apreendido sem a consideração da atitude de resistência. Há uma relação de implicação entre o que o poeta idealiza como modo de vida “perfeita” no futuro e o posicionamento ético sustentado em termos de oposição ao poder opressor, como caminho necessário e indiscutivelmente válido para se alcançar a concretização das idealizações.

Para Bosi (2000) a poesia é inerentemente histórica. Ela tem por mérito o poder de desmascarar as forças opressoras historicamente dominantes e promover novas formas de percepção da vida em sociedade. Tudo isso graças ao poder criativo do poeta, esse artífice da palavra que consegue trazer para o interior da sua criação todos os movimentos perceptíveis da existência, desde os mais delicados até os de natureza trágica. De acordo com o autor,

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (Bosi, 2000, p. 169).

Considerando a quantidade de versos presentes em cada um dos três poemas analisados, relacionada a três datas historicamente importantes no contexto dos grandes acontecimentos do século passado, podemos observar que há referências implícitas entre os componentes numéricos e os anos históricos. Para qualquer referência anual inserida no século XX, iniciamos sempre com o número 19. Sendo assim, 1914 foi o ano em que se iniciou a Primeira Guerra Mundial. Em 1917 iniciou-se (oficialmente) a Revolução Russa, e, em 1945, teve fim a Segunda Guerra Mundial. Coincidências a parte, o poema “Lembrança do mundo antigo” possui 14 versos; “Telegrama de Moscou”, 17; e “Cidade Prevista”, 45.

No primeiro caso, o número de versos faz referência a 1914, ano em que não apenas teve início a grande guerra, mas que também marcou o início das guerras modernas, cujas dimensões catastróficas passaram a ser muito maiores do que os prejuízos causados até aquela época pelas guerras anteriores. O “mundo antigo” pode ser compreendido, então, como a época anterior a essa data⁴. A própria divisão do poema em duas estrofes alude a esses dois mundos distintos. No caso de “Telegrama de Moscou”, os 17 versos coincidem com o ano em que o povo russo chegou ao poder, por meio da revolução de 1917. O ideal de reconstrução da cidade de Stalingrado presente no poema retoma esse espírito revolucionário. Por fim, os 45 versos que compõem “Cidade prevista” fazem alusão ao ano de 1945. A possibilidade de construção de um novo mundo (ou de retorno do “mundo antigo”) com o fim da guerra ressurgiu na voz do poeta, que passa novamente a cantar a esperança, a partir de um apelo à resistência.

Retomemos uma das epígrafes deste trabalho: “la vraie poésie intériorise l’histoire” (Starobinski, s/d, p. 15). De acordo com o próprio Drummond (2002, p. 45), em texto publicado em 12 de agosto de 1945, no jornal **Folha da Manhã**, e catalogado na exposição intitulada **Drummond: uma visita**, em comemoração ao centenário de seu nascimento, “(...) os problemas imediatos da vida e, notadamente, os problemas imediatos de hoje são, na essência, problemas poéticos”. Partindo desses dois comentários, vemos que passado (história) e presente são objetos inerentes à produção do texto poético.

Carlos Drummond de Andrade, à época mais conturbada da recente história mundial, não deixou de expressar seu estado de perplexidade diante do horror e seu

⁴ Não queremos dizer com isso que antes de 1914 o mundo era pleno de tranquilidade. Apenas enfatizamos o poder de destruição alcançado com o surgimento das guerras modernas, a partir da

sentimento de esperança. A guerra propriamente dita ocorre bem distante do poeta. Mas isso não importa, porque, segundo ele, “O mundo me chega em cartas / A guerra, a gripe espanhola” (2002, p. 126), ou, de acordo com José Guimarães Alves (1944, p. 100), “Dentro da noite, hora avançada, o homem está diante do rádio”, aterrorizado pelas notícias vindas da Europa. Consciente de seu dever com o fazer poético comprometido com o “(...) tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (2008, p. 53), Drummond (2002, p. 38) diz: “Calo-me, espero, decifro”. Eis que sua inquietação e perplexidade tomam forma de versos, e os rumores do mundo em guerra se tornam objetos de sua criatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

_____. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, Walter et alli. **Textos escolhidos**. SP: Abril Cultural, 1988.

ALVES, José Guimarães. “Três quadros do mundo”. **Revista do Brasil**. Outubro, 1944, p. 100.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 4).

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**: Há uma gora de sangue em cada poema. Primeiro andar. A escrava que não é Isaura. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo, SP: FFLCH-USP, 1993. (Série Terceira leitura: 2).

DRUMMOND: uma visita. Exposição comemorativa do centenário de Carlos Drummond de Andrade. **Memória literária XV**. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2002.

EKSTEINS, Modris. “Viagem interior”. In: _____. **A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 267-305.

Primeira Guerra Mundial. Em relação a essa fase da história, as conseqüências geradas pelas guerras ocorridas antes de 1914 tinham menores proporções.

HEGEL, G. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1993.

MATVEJEVIC, Predrag. **Pour une poétique de l'événement**. Paris: 10/18, 1979.

MORUS, Thomas. **Utopia**. Disponível em:
<http://www.cpihts.com/PDF/THOMAS%20MORUS.pdf>. Acesso em: 01 Dez. 2008.

PERLOFF, Marjorie. The Great War and the European avant-garde. In: SHERRY, Vincent (org.). **The Cambridge Companion to the Literature of the First World War**. Cambridge: Cambridge University Press, s/d.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. "Prefácio". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **La poésie et la guerre: chroniques 1942-1944**. Genève: Editions Zoé, 1999.

**ARTIGO 13 - FRONTEIRA E IDENTIDADE: TERRENO MOVEDIÇÃO
NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

Waleska Rodrigues Martins
Mestranda - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UFMS)

Rauer Ribeiro Rodrigues
Doutor - Estudos Literários (UFMS)

RESUMO:

Sabe-se que o lugar possui dimensões e limites fluidos; pode ser coletivo em sua expansão, ou seja, todos podem “ocupar” um mesmo lugar, mas sempre individual em sua existência. Cada indivíduo concebe sua ideia de lugar, de espaço. Esta conexão com o que é ao mesmo tempo interior e exterior é despertada de seu estado de dormência pela lembrança do cheiro, pelo suave toque de um perfume, ou pelo “amargo doce das coisas” que se experimenta pela janela da alma. Consideramos que o lugar, aquele que é repleto de sentimentos, de (inter)relacionamentos, de símbolos significativos pré-existentes ou criados, edifica ou fortalece a identidade do sujeito. Este lugar ocupa os sentidos primordiais do ser humano e se refugia na lembrança. Sua experiência, real ou fortemente imaginada, é o plano de fuga, de segurança, de perturbação, de peripécias ou apenas de contemplação do artista contemporâneo, em um mundo – dito Pós-Moderno – em que a utopia não faz mais sentido. E é nesses termos que a poética de Manoel de Barros evidencia o lugar como construtor de sua identidade pessoal e ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Lugar. Pós-Modernidade. Utopia.

ABSTRACT: It is known that the place has dimensions and limits fluid, can be collective in its expansion, that is, everyone can "occupy" the same place, but always individual in its existence. Each individual sees his idea of place, space. This connection with what is both inside and Pool is awakened from its dormant state by the memory of smell, the gentle touch of a perfume, or the "bitter sweet things" that is experienced through the window of the soul. We believe that the place, that which is full of feelings, of (inter) relationships, symbols significant pre-existing or created, builds or strengthens identity of the subject. This place occupies the primary sense of being human and takes refuge in memory. His experience, real or strongly imagined, is the plan of escape, safety, disturbance of adventures or just contemplating the contemporary artist in a world - said Post-Modern - in that utopia does not make sense. And it is these terms that the poetics of Manoel de Barros shows the place as a builder of your personal identity and fictional.

KEYWORDS: Place. Post-Modernity. Utopia.

A identidade, que tanto estabilizou o sujeito, apresenta-se, de algum tempo a nossos dias, destituída de uma das suas funções mais elementares: individualizar. Para o crítico Stuart Hall (2006), a identidade se distingue em três concepções diferentes entre si: a) sujeito do Iluminismo, b) sujeito sociólogo e c) sujeito Pós-Moderno. Este último caracteriza-se pela fragmentação, projetando nas identidades culturais, bem como na individual, o estado provisório e variável.

O conceito enfrenta, portanto, na atualidade, uma crise no seu delineamento. Para Ortiz (1991), durante muito tempo a identidade brasileira ficou em torno do “nacional-popular”. O crítico ressalta que a realidade atual exige ou impõe a emergência de uma identidade “internacional-popular”. No entanto, não é possível pensar, ou mesmo ser, universal sem perpassar pelo caminho do local, regional e nacional. Isso porque se percebe os seres humanos envolvidos por elementos simbólicos com os quais constroem a identidade.

Diante da globalização, esses símbolos se confundem, criando a angústia de se querer um Eu maior. Aparentemente, estamos inseridos em um projeto cuja direção aponta para transformações contínuas no âmbito social, político, cultural e econômico. Os símbolos que marcariam um sentimento de afetividade com o lugar — e que, conseqüentemente, refletiriam a particularidade do sujeito — são quase que anulados em decorrência da expansão capitalista desenfreada. A identidade, para Castells (1999), cria-se a partir de um processo de constante construção de símbolos significantes, com base em algum atributo cultural ou conjunto de atributos culturais, que se inter-relacionam, sempre prevalecendo “sobre outras fontes de significado”, ressaltando um critério de “desequilíbrio” positivo. Entende-se, assim, que um determinado indivíduo pode apresentar identidades múltiplas, como reforça Linda Hutcheon (1991).

Entretanto, é importante salientar que a pluralidade sempre é fonte de tensão e de contradições, e que o conflito latente é que sustenta o sistema global, derrubando, enfraquecendo ou questionando fronteiras e limites.

Segundo Linda Hutcheon

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas [...] é também um resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. (1991, p. 26)

As fronteiras são necessárias, não se tem dúvida. Elas são determinadas visualmente, pela imaginação, fluidas e igualmente múltiplas. Deve-se entender este conceito como a possibilidade de recriações de espaços. As fronteiras não são meros limites espaciais, mas zonas de confrontos, interações e imiscuidades culturais e sociais. Sendo assim, a coexistência de períodos, poetas, estéticas e tempos contribuiu para uma “contaminação” benéficamente desigual que resultou em uma desconstrução da hierarquia e da questão do global/local. Somos, diante do Pós-Modernismo,

imprimidos a perceber uma arte cujas perspectivas são múltiplas, mas que necessitam de uma visão auto-consciente dos sentidos de “amplo” e “específico”.

Esta questão da identidade, diante do discurso Pós-Moderno, é permeada pelo diálogo entre atitude e localização de quem pronuncia o discurso. A memória, a posicionalidade e a determinação do lugar estariam diretamente ligadas à construção da identidade individual, pois é a partir do lugar de onde se lê e de onde se profere o discurso que constituímos uma identidade.

O Pantanal, em tempos de cheia, não possui delimitações aparentes, como coloca o poeta Manoel de Barros, mas possui limites determinados pela geografia que lhe atribui particularidade. Segundo Drumond (2008), em estudo elaborado sobre Guimarães Rosa, a palavra *fronteira* não é entendida aqui na acepção corrente de linha ou faixa limítrofe. Configura-se, antes, como um espaço imaginário ou concreto, que é possuído de sensores que captam elementos estranhos à percepção usual e, ao mesmo tempo, transforma e devolve em forma de auto-reflexão, inquietação ou estranhamento. Esse lugar, para o poeta, torna-se parte integrante de um complexo orgânico que flui de suas próprias veias para as seivas, para o inanimado, dando-lhes “vida” conjunta, como demonstram os seguintes trechos do poema *Manoel por Manoel e Formação* (BARROS, 2008):

Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho.

[...]

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.

(BARROS, 2008, *Manoel por Manoel*)¹;

Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente se encharcasse, a palavra se encharcava de água. Porque nós íamos crescendo de em par. Se a gente recebesse oralidades de pássaros, as palavras recebiam oralidades de pássaros. Conforme a gente recebesse formatos de natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza.

(BARROS, 2008, *Formação*).

Os próprios títulos denunciam a formação da identidade do poeta Manoel de Barros. Contudo, é na fragmentação ou no reagrupamento das partes que a escrita retoma o escritor e sua porção que o individualiza. A “formação” de Barros se dá pelo retorno de si pela criança e pela fusão dos elementos da natureza nas palavras. Ambos, ou tudo germina, cresce, transforma-se com a figura e a pessoa do poeta. Tomos que contribuem e que fazem da narrativa e do pessoal um encontro cuja dimensão está aquém do tempo. Para Moriconi (2005, p. 14-15), “o traço marcante na

¹ As referências são indicadas pelo nome do poema, pois a obra é composta por folhas soltas dentro de uma caixa.

ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”, sendo recriado o posicionamento do autor diante do público, uma verdadeira exposição do “ser de papel” (ao modo de Barthes) em traços distintivos diante do olhar do leitor. Nesta perspectiva, encontramos a realidade mergulhada em uma atmosfera ou cenário ficcional: “Fomos formados no mato – a palavra e eu” (BARROS, 2008, *Formação*) e “Era o menino e o sol” (BARROS, 2008, *Manoel por Manoel*).

Quantos são os sujeitos que atravessaram, por exemplo, na infância ou na adolescência, pela solidão e carregam (ou carregaram) em si um ermo, um vazio daquilo que não foi feito, daquela palavra que nunca foi jogada no ar, do olhar silenciado pela batida mais forte do coração, pela lembrança do que não se viveu, pensando que o intocável não era tão intocável assim? Muitos não precisam vivenciar ou experimentar diretamente este vazio para saber do que se trata. Na verdade, vive-se, em certos momentos, da vivência do Outro, da imaginação do Outro, da criação ou recriação da mente que “vê, revê e transvê” (BARROS, 2000, p. 75) o Outro e a si mesmo. Segundo Klinger (2007), tem-se hoje a proliferação de narrativas que são marcadas pela vivência do autor, numa tentativa de inscrever a identidade do sujeito na escrita que perpassa pelo Outro.

“Manoel por Manoel”, ou outros jogos de nomes, aleatórios: *Sabastião por Sabastião, Joaquim por Joaquim, Letícia por Letícia*. Tantos quantos poderiam, guardadas as dimensões, fechar os olhos e se reportar para a sua própria infância nestas imagens, ou desejá-las como ideal de infância que não foi vivida. Não estariam, mesmo assim, experimentando sensações? Compartilhando imagens, umas mais próximas do que outras? Fazendo da vivência de Manoel a experimentação da sua possibilidade? Cremos que mesmo as experiências ou vivências observadas, forjadas na imaginação, propiciam sensações únicas, nos aproximam de realidades possíveis que se presentificam através do discurso. A solidão pela qual passa o menino Manoel o faz perceber a comunhão entre os seres, entre as possibilidades. O sujeito é dissolvido na paisagem, nem agente nem observador. Nesse sentido, lembrando Lopes (2007, p. 87), o mundo e a paisagem “implodem o sujeito” em uma tentativa de trazer o de fora para dentro, sem traumas, sem dor, sem maiores sofrimentos, apenas o “vazio do real”, um espaço aberto de conciliação.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 22), “a diferença — ou melhor, no plural, as diferenças — pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias”. A linguagem plural transcorre, na poética de Manoel de Barros, através da escolha de termos que evidenciam a pluralidade que integra a identidade do sujeito e do poeta: “comunhão”, “era o menino e os bichos” — e assim, sucessivamente, “a gente”, “fomos”. Sendo o sujeito diluído no discurso, o paradoxo entre o ermo do menino Manoel e a abertura que delata o ficcional encontra-se no cenário da ficção e comunica-se com a identidade diferenciada do escritor que é, ao mesmo tempo, personagem, autor, pessoa, escrita e leitor.

Segundo o filósofo italiano Vattimo (2001), Heidegger considerava realmente importante a troca, sempre mútua, entre o ser e a linguagem, e esta seria a moradia do ser. A tese de Heidegger, importantíssima para toda a filosofia do século XX, era de que este “ser não é, mas *acontece*, dá-se, é *evento*. (...) O ser é o que consolida nesses relacionamentos entre sociedade, linguagens e cultura (...)” (*apud* VATTIMO, 2001, p. 64). E é isso que podemos perceber no trecho abaixo, do poema “Soberania”:

Naquele dia, no meio do jantar, eu contei que tentara pegar na bunda do vento – mas o rabo do vento escorregava muito e eu não conseguia pegar. Eu teria sete anos. A mãe fez um sorriso carinhoso para mim e não disse nada. Meus irmãos deram gaitadas me gozando. O pai ficou preocupado e disse que eu tivera um vareio da imaginação. Mas que esses vareios acabariam com os estudos. E me mandou estudar em livros. Eu vim.

(BARROS, 2008, *Soberania*).

Temos, diante dos olhos argutos do leitor, a inauguração do poeta Manoel de Barros. O “acontecimento do ser”, que marcará sua identidade, fará de sua experiência imagística apreensão de uma realidade: a complacência da mãe, a zombaria dos irmãos e a desconfiança preocupada do pai. O jovem poeta desperta para o mundo ficcional no momento em que percebe a imagem ilógica de “pegar na bunda do vento”. A necessidade de concretude deste ato se dá no instante da tentativa, e se dá de maneira quase que real para o menino. O evento que inaugura o sujeito-poeta comunica-se com seu entorno na tentativa, através dos estudos, da linguagem, de estabelecer uma porção racional no infante. Contudo, a conclusão do jovem poeta, que passa pelos eruditos e pelos clássicos, é de que “o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi” (BARROS, *Soberania*, 2008). Esta, a composição da identidade do sujeito-poeta Manoel de Barros: a soberania do homem simples, a comunhão entre os elementos da natureza e o ser humano, do lugar com o sentimento de pertença. Para Friedrich

A fórmula usada, ainda em 1801, por Mme. De Stael, segundo a qual a literatura seria a expressão da sociedade, perde seu sentido. (...) O esquema de Rousseau, da singularidade baseada na anormalidade, torna-se o esquema pragmático destas gerações e das seguintes. (1978, p. 31)

A existência humana é um fato espacial e, nesse sentido, o lugar é parte integrante da identidade de qualquer pessoa, portanto indissociável da cultura e da história. O lugar, além de espaço percebido, é também espaço sentido e este sentimento é fundamental para estabelecer uma verdadeira relação de respeito e compromisso (no sentido ecológico) com o meio social e natural. É perceptível a nulidade da hierarquia entre seres, entre linguagens e entre discursos na poética de Manoel de Barros. Dá-se, no entendimento Pós-Moderno, muita relevância ao sentido de lugar, sendo este um conceito intrinsecamente ligado ao sujeito e sua individualidade, muito embora todos os conceitos estejam diluindo-se, fenecendo.

Do ponto de vista humanístico, o lugar é o espaço de vivência e convivência, no qual as pessoas constroem suas vidas e com o qual elas se identificam e ao qual associam a sua história. Nele, a proximidade relacional (portanto, não necessariamente física) é fator de apropriação, além de reforçar a cultura e a identidade (SANTOS, 1996). Pertencimento a um lugar é um sentimento tão importante à pessoa quanto pertencer a uma família ou grupo social. Trata-se, pois, de um sentimento em duplo sentido, já que a pessoa tanto se sente pertencente a um determinado lugar quanto o toma como seu.

Ao longo da vida, as pessoas tomam para si elementos do espaço e tais elementos adquirem significado em suas vidas. A escola, uma esquina, um riacho, uma casa, uma árvore, entre tantas outras, podem ser referências importantes, especiais, para toda a existência de uma pessoa. O poeta Manoel de Barros traz para si, para sua existência pessoal, a condição de quem experimentou o Pantanal nos seus elementos mais primordiais: “Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas” (BARROS, 2008, *Manoel por Manoel*). Segundo Tuan (1976), o que torna o espaço um lugar é, essencialmente, a emoção e o simbolismo que o referenciam na existência humana.

Identidade que se reflete na escrita. Sujeito fechado em si, Manoel de Barros faz uma descrição ensaística de sua infância *Manoel por Manoel*: ele, senhor de 93 anos, encara sua puerícia com a sabedoria dos anos. Propositamente, ainda para demonstrar o indivíduo recluso na lembrança, em si e na infância, o poeta cria uma atmosfera sonora, cujo ritmo será cadenciado por consoantes oclusivas, “surdas”, como o [m], [n], [p], [d] e [t], seguidas de uma forte recorrência de vogais fechadas [o] e [u] e medianas, [e] e [i]. Contudo, as consoantes [v] e [r] que também aparecem com frequência no poema, possuem características que desdobram o caráter fechado. O [r], especificamente no centro-oeste, é denominado de retro-reflexivo, ou seja, possui uma sonoridade que se reflete ou desdobra no interior da garganta, de maneira introspectiva e contínua. A cadência fechada e o ressaltado da vogal [o] sugerem a forma cíclica que o próprio título salienta: “Manoel por Manoel”. Essa sonoridade fechada, com tom nostálgico, bem ao contrário da musicalidade do brejo, apresenta melodia que exala da memória e que perpassa por toda a narrativa. O destaque, no caso, é feito pela negativa. No exemplo, por serem em menor número, destacamos as vogais que não se enquadram na perspectiva acima:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta.
Agora tenho saudade do que não fui.

(BARROS, 2008, *Manoel por Manoel*).

Quando lemos o poema em voz alta, percebemos que a articulação da boca pouco se abre, pouco se mexe, sugerindo economia dos movimentos faciais. Contudo, a solidão do menino/poeta torna-se peculiaridade do sujeito pessoal, diluindo-se, ambos, na matéria imaginativa. Manoel de

Barros, sempre em “caramujo-flor”, admite que seu anonimato, durante muito tempo, deveu-se ao seu silêncio, ao seu recato, ao eco solitário de sua poesia e ao jeito bugre de ser.

Cada passagem feita pelo sujeito, de uma fase a outra do eu, culminará, segundo Colombo (1991), na morte e, sucessivamente, como em um círculo cujo fim é o recomeço, na ressurreição. No entanto, dessa ressurreição aparecerá um eu diferente, repleto de combinações de suas outras fases, renovado pela experiência alheia e própria.

O sujeito ficcional mistura-se ao sujeito pessoal, e ao ambiente que o cerca. A vivência e a comunhão entre os seres parecem completas, simbióticas, um amálgama, cuja naturalidade é assumida no menino que brinca “entre formigas”.

Manoel de Barros afirma sua alteridade e a individualização de sua poética na narrativa *Manoel por Manoel*: é o sujeito que fala do *seu* lugar, com sua voz. As evocações e as lembranças tornadas memórias que o indivíduo registra nas suas memórias inventadas, tudo é perpassado por sua visão de mundo, partindo de si para o Outro. Pensamos ser este o principal o passo à frente, o ir além que o poeta faz e que elucida em sua poética. A afirmação identitária, como elemento peculiar e próprio, é uma das mais proeminentes questões da Pós-Modernidade.

A obra de Manoel de Barros tornou-se mote para o processo de resgate da identidade cultural da sua cidade nos dias de hoje. Nenhum poeta mato-grossense conseguiu tamanha projeção e sua poesia é distribuída nas escolas como produção valorativa que resgata a “cor local” ou que fala de uma realidade próxima de maneira lúdica, infantil, brincando com as palavras.

O lugar de onde o poeta Manoel de Barros profere o discurso é essencial para demarcar e demonstrar sua alteridade. O lugar em sua poética não se apresenta somente como evocação de lembranças longínquas, ou pano de fundo de peripécias infanto-juvenis, nem tampouco diz tudo de sua escrita. Ele é elemento diferenciador e potencializador. Entretanto, como assinala Grácia-Rodrigues (2006), o universo de Manoel de Barros é criado, recriado e transferido do plano real para o imaginário, ou seja, é a descoberta constante de novos mundos que perpassam pela existência metafórica da realidade. No trecho abaixo, a imaginação recria seres e transfere características para cada um dos elementos que participam da brincadeira. A realidade metaforizada apresenta a inocência da criança, recursos lúdicos e as múltiplas possibilidades que se tem mesmo diante da solidão:

Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual filhote de gafanhoto.
Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.
Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.

(BARROS, 2008, *Manoel por Manoel*).

Neste sentido, ainda que o Pantanal, uma planície de inundação de mais de 250 mil km², geograficamente possa ser tratado como região, do ponto de vista humanístico pode ser entendido e considerado um lugar. Certamente, tal proposição não se apóia em critérios de tamanho ou escala, mas na identidade. Ou seja, o Pantanal não é apenas uma área com extensão, mas uma realidade sócio-cultural identificada por elementos simbólicos. Assim, ainda que impossibilitado de vivenciar toda extensão do Pantanal, o poeta Manoel de Barros (pantaneiro de coração e vivência) se identifica com elementos representativos da realidade pantaneira: as espécies endêmicas da fauna e flora, as inundações periódicas, os corixos e as lagoas. O que ele confirma, na assertiva: “Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela”.

A revisão de conceitos provocada pelos teóricos da estética do Pós-Modernismo provoca certo estranhamento e um sentimento de perda da identidade, porque não nos foi oferecida uma compreensão lógica dos elos que desencadeiam as transformações que estão em pleno curso. Para Linda Hutcheon (1991, p. 65), “o Pós-Modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói”. O certo é que todo esse questionamento acerca da identidade resulta em fragmentação do sujeito.

O Pantanal possui dimensões e limites fluidos em que cada indivíduo concebe sua ideia de lugar, de espaço. Tal conexão entre o que é ao mesmo tempo interior e exterior desperta de seu estado de dormência pela lembrança do cheiro, pelo suave toque de um perfume, pelo “amargo doce das coisas”: é evocação e é lembrança forjadoras da memória. Segundo Tuan (1976), o lugar ocupa os sentidos primordiais do ser humano e se refugia no conjunto de evocações e lembranças que ele tem, e o sujeito, repleto de sentimentos, de (inter)relacionamentos, de símbolos significativos pré-existentes ou criados, edifica ou fortalece sua identidade. A experiência, real ou imaginada, é o plano de fuga, de segurança, de perturbação, de peripécias ou apenas de contemplação.

O lugar, portanto, constrói sentidos e forja o humano, e define a identidade do artista, em um mundo — dito Pós-Moderno — em que a Utopia não faz mais sentido. E é nesses termos que a poética de Manoel de Barros evidencia o lugar como o constructo de sua identidade pessoal e ficcional. Trata-se de identidade compósita que se dilui nas fronteiras do ser. É o homem pós-moderno, ser em fragmentação, que projeta nas identidades culturais, bem como na sua individualidade, o estado provisório, variável, fronteiroço, que medeia o nada da condição humana e a nadificação da vida contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: terceira infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

CASTELLS, Manuel. Paraísos comunais: identidade e significado na sociedade em rede. In: _____. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 21-92

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DRUMOND, J. N. **Fronteiras movediças: o hibridismo em Grande Sertão Veredas**. Disponível em: http://hispanista.com.br/revista/Josina_fronteiras.pdf. Acesso em: 1 jul. 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curione e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa**. 2006. 313 f. Tese (Doutorado Literatura Brasileira). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 11 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LOPES, Denílson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Universidade de Brasília – Finatec, 2007.

MORICONI, Ítalo. **Circuitos contemporâneos do literário** (Indicações de pesquisa). Comunicação apresentada na Universidade de San Andrés, Buenos Aires, 09 de ago. 2005. Disponível em: [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20\(Italo%20Moriconi\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20(Italo%20Moriconi).doc). Acesso em 16 maio 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço - técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

TUAN, Yi-Fu. Geografia Humanística. **Anais da Associação de Geógrafos Americanos**, v. 66, n. 2, junho/1976.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

**ARTIGO 14 - TRANSFIGURAÇÕES UTÓPICAS EM O PRESIDENTE NEGRO DE
MONTEIRO LOBATO**

Ramiro Girollo
Doutorando em Literatura Brasileira
USP

Rosana Cristina Zanelatto SANTOS
Doutora em Letras
/UFMS/CNPq

RESUMO:

O ensaio trata do romance **O Presidente Negro** (1926), de Monteiro Lobato, por meio da categoria “utopia”. Pretende-se discutir como a obra lida com paradigmas utópicos em sua transfiguração ficcional do pensamento higienista de grande projeção à época de sua publicação. As proposições de Chris Ferns acerca da narrativa utópica, de Hannah Arendt sobre as relações do fazer poético e o pensamento político e de Sigmund Freud no tratamento da “felicidade da quietude” merecerão relevo como aporte teórico.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia; Monteiro Lobato; **O Presidente Negro**; Higienismo.

ABSTRACT:

The essay discusses the novel **O Presidente Negro** (1926), by Monteiro Lobato, through the category "utopia". It intends to discuss how Lobato's novel deals with the utopian paradigm in its fictional transfiguration of the largely influential hygienist thought. Propositions by Chris Ferns, about the utopian narrative, by Hannah Arendt, about the relations between the poetic creation and the political thought, and by Sigmund Freud, about the happiness of quietness, are relevant to the essay.

KEYWORDS: Utopia; Monteiro Lobato; **O Presidente Negro**; Hygienism.

Nas primeiras décadas do século XX, uma série de textos que se pode inserir na tradição literária principiada por **Utopia**, de Thomas More, foi produzida no Brasil. Além do objeto deste ensaio, **O Presidente Negro** (1926), de Monteiro Lobato, podem ser citados como exemplos **São Paulo no Anno 2000** (1909), de Godofredo E. Barnsley, **O Reino de Kiato: no País da Verdade** (1922), de Rodolfo Teófilo, e **Sua Excia., a Presidente da República do Anno 2500** (1929), de Adalzira Bittencourt. Em diversas medidas, essas “utopias” lidam com o pensamento higienista, bastante presente à época de suas publicações. Traçam-se, pois, breves considerações acerca do higienismo como o Brasil o conheceu, a fim de iniciar e assentar a presente discussão.

Bastante difuso e heterogêneo¹ no País, o movimento higienista tinha por objetivo alterar o comportamento da população brasileira. Por meio da mudança direcionada dos hábitos, a meta declarada dos higienistas era melhorar as condições de saúde coletiva. Segundo a historiadora Marta Maria Chagas de Carvalho,

Propostas de higienização do social, associadas à eugenia, tiveram intensa circulação no Brasil nas décadas de 20 e 30. Prometendo ‘transformar o processo de seleção natural, que funcionava às ocultas do homem, em instrumento racional conscientemente empregado’, a eugenia sustentava projetos de erradicação do que era entendido como causa de degradação biológica e espiritual. Adicionava à hereditariedade fatores psicossociais, abrindo-se para o esquadramento e controle de uma gama variada de agentes do que era entendido como degeneração da espécie e abastardamento da raça. (CARVALHO, 1998, p. 314).

Nascido das elites, o pensamento higienista serviu às classes dirigentes com fins de exclusão social, conforme apontado por Nicolau Sevcenko na introdução ao terceiro volume da coleção **História da Vida Privada no Brasil**. O vínculo do higienismo com procedimentos autoritários, bem exemplificado pelo episódio do bota-abaixo², deve ser assinalado como ponto referencial no País.

Em **O Presidente Negro** Lobato mostra o contato de Ayrton Lobo, um descontente brasileiro perdido nas massas, com o cientista Benson e sua filha Miss Jane. Segundo o raciocínio determinista de Benson, que é exposto a Lobo, o tempo seria como um livro já escrito: as páginas anteriores, o passado;

¹ Edivaldo Góis Junior, no ensaio Movimento Higienista em **História da Vida Privada no Brasil**: do Homogêneo ao Heterogêneo, delimita quatro linhas distintas do higienismo: a etnológico-biológica, a darwinista social, a galtoniana e a intervencionista social.

² Refere-se à demolição dos casarões populares do Rio de Janeiro entre os anos de 1902 e 1906.

as posteriores, o futuro. O cientista teria criado, então, uma máquina capaz de ler as páginas vindouras, o porviroscópio.

Debilitado, Benson destrói a invenção antes de falecer. De acordo com Miss Jane, o mundo não estaria pronto para o porviroscópio: “Bem razão tinha meu pai em não tornar pública a sua descoberta. Só mesmo um espírito de eleição como o dele poderia resistir às tentações resultantes, concluiu Miss Jane” (LOBATO, 1951, p. 198). Ela, portanto, é quem sacia a curiosidade de Lobo sobre os eventos futuros mostrados pelo aparelho, narrando-lhe uma cadeia de episódios transcorridos em 2228.

Como narradora, Miss Jane personifica a figura do guia, típica da utopia desde a matricial obra de Thomas More. A apresentação de 2228 é recorrentemente entremeada com observações, dúvidas e vislumbres do dia a dia de Ayrton Lobo, o que remete ao modelo narrativo tradicional da utopia e sua constituição aparentemente dialógica. Porém, apenas aparentemente de acordo com Chris Ferns:

(...) uma avaliação das convenções do diálogo renascentista, no qual a narrativa utópica tradicional é assentada, pode sugerir que ela é geralmente construída para ter o efeito completamente oposto – produzir uma ilusão, ao invés da realidade de um diálogo. Funcionando primariamente como um artifício retórico, ela serve mais para reforçar a autoridade de um ponto de vista único do que para refletir um genuíno processo de debate.³ (FERNs, 1999, p. 23).

Se, por um lado, a voz de Miss Jane é a da autoridade prevalente e unívoca, por outro, Ayrton Lobo considera-se um homem inculto, distante da sabedoria de sua amada interlocutora, o que frustra qualquer possibilidade de que se constitua entre eles um diálogo: o que se estabelece entre ambos é uma relação de subordinação, marcada pelo ponto de vista único de Miss Jane, e de submissão, esta última marcada pelo afeto nutrido por Lobo pela filha de Benson.

De acordo com Miss Jane, apenas em 2228 os Estados Unidos resolveram o “problema racial”. A solução brasileira para o conflito entre brancos e negros é, pela voz da guia, referida como “medíocre”, já que

³ Tradução nossa de “(...) a consideration of the conventions of the Renaissance dialogue, in which the traditional utopian narrative is rooted, might suggest that it is more often designed to have precisely the opposite effect – to produce the illusion, rather than the reality of dialogue. Functioning primarily as a rhetorical device, it serves rather to reinforce the authority of a single viewpoint than to reflect a genuine process of debate” (FERNs, 1999, p. 23).

[e]stragou as duas raças, fundindo-as. O negro perdeu suas admiráveis físicas de selvagem e o branco sofreu a inevitável peora de caráter, conseqüente a todos os cruzamentos entre raças dispares. Caráter racial é uma cristalização que às lentas se vai operando através dos séculos. O cruzamento perturba essa cristalização, liquefa-la, torna-a instável. A nossa solução deu mau resultado (LOBATO, 1951, p. 206).

A solução norte-americana, por seu turno, foi cristalizar as duas raças, por meio de uma “barreira de ódio” que é elogiada por Miss Jane: “O amor matou no Brasil a possibilidade de uma suprema expressão biológica. O ódio criou na América a glória do eugenismo humano...” (LOBATO, 1951, p. 207). Ayrton Lobo, ao ouvir tais palavras, fornece um exemplo da ilusão de diálogo estendida à boa parte da obra: “Como era forte o pensamento de Miss Jane! (...) Poderia vir a amar-me uma criatura assim, tão alta de cérebro?” (LOBATO, 1951, p. 207). Reforça-se, então, o seu *status* de submissão, por afeto, às falas da narradora.

A despeito da cristalização racial, em 2228 acontece o inevitável choque entre as raças. Graças a uma cisão do eleitorado branco norte-americano (homens e mulheres viram-se ideologicamente separados), é eleito o presidente negro do título do romance. A circunstância é mostrada como inconcebível, e mulheres e homens (brancos) unem-se para derrubar o presidente negro. Na chamada Convenção da Raça Branca, tomam decisões e, logo, apresentam um novo procedimento tecnológico, capaz de tornar os cabelos crespos dos negros em lisos. Todos os negros dos Estados Unidos submetem-se ao procedimento que é, na verdade, uma faca de dois gumes: se os cabelos ficam lisos, quem se submete ao tratamento torna-se estéril. Trata-se, num plano maquiavelicamente traçado, do fim da raça negra em 2228, mostrado como a concretização da utopia da supremacia branca.

A obra em muito expressa o pensamento higienista então disseminado no Brasil, vinculando a instituição de uma sociedade perfeita ao triunfo da eugenia e da higiene. Vale dizer da relação de Monteiro Lobato com o higienismo, merecendo atenção que outra “utopia higienista”, lançada em 1922, **O Reino de Kiato: no País da Verdade**, de Rodolfo Teófilo, tenha sido publicada por Monteiro Lobato Editor.

No ensaio A tradição do pensamento político, Hannah Arendt assevera que está no cerne de toda tradição ser “aceita e absorvida” (2008, p. 86) pelo senso comum, como forma de ajuste das vicissitudes compartilhadas ou não pelos homens. Seria um limite, um ponto de estabilização para a dimensão política e a manutenção das relações humanas com as partes que compõem o corpo do Estado. Por lado, Arendt também propõe pensar como essas interrelações por vezes padecem de falta de sentido quando não se compreendem as instâncias ideológicas nas quais elas estão inscritas.

Ao pensar no lugar ocupado pelo editor Monteiro Lobato em meio ao arrefecimento da compreensão ideológica dos textos literários, indaga-se até que ponto o escritor estava envolvido com a manutenção e o reforço de uma política higienista e eugênica do Estado brasileiro. Afinal, ainda em consonância com as proposições arendtianas, está depositada/repositada nas mãos dos poetas a possibilidade de, pela escrita, fazer existir e dar validade às narrativas que vão sendo agregadas à história de um povo. O poeta toma a iniciativa de rememorar o passado e dizer o futuro, decidindo, selecionando “(...) o que é digno de ser contado no presente (...)” (ARENDDT, 2008, p. 91). Pode-se pensar, então, em duas das *personas* lobatianas: o editor, envolvido ideologicamente com as estruturas mercadológicas marcadas por uma forte intervenção do Estado, e o escritor, aquele que lê o mundo ao seu redor e diz o futuro com o olhar em seus horizontes de expectativa.

Faz-se essa proposição, pois, ironicamente, a concepção de higiene e de eugenia transparecida pelo romance do próprio Lobato não é aquela mais em voga à época de sua publicação, ou seja, a intervencionista social. Essa corrente, segundo Góis, foi a única a conseguir aplicar suas propostas com o Estado Novo, em 1930, e não se pautava em ideias de superioridade ou de inferioridade de determinada raça em relação à outra.

Uma das outras correntes do movimento higienista, no Brasil chamada de darwinista social, acreditava

(...) que a mistura de raças com tendência de embranquecimento faria o elemento negro desaparecer do país. Afrânio Peixoto, por exemplo, era um dos defensores dessa tese. Por outro lado, não poderíamos dizer que este autor e outros eram darwinistas sociais *stricto sensu*, pois apostavam na mistura de raças, o que era condenado pelos darwinistas sociais (GÓIS, [s.d.], acessado em 18 fev. 2008).

A concepção de eugenia transparecida em **O Presidente Negro** se aproxima do darwinismo social e refuta a proposta dos “darwinistas sociais” do movimento higienista brasileiro. A solução brasileira, a mistura das raças, afinal, é a “mediocre” no futuro narrado pela voz americanizada de Miss Jane.

O romance possui uma marca recorrente nas utopias literárias, a valorização de circunstâncias estáticas, onde o movimento não é mais desejável. Segundo Angelika Bammer, citada por Ferns, “(...) ao invés de descrever um impulso vital rumo à mudança, a utopia, como tem sido tradicionalmente definida, representa uma instância estática e, no sentido mais literal, reacionária: um lugar que, perfeito, não precisa – e não irá – mudar.”⁴ (FERNS, 1999, p. 8).

⁴ Tradução nossa de “Rather than describe a vital impulse toward change, utopia as it has traditionally been defined represents a static and, in the most literal sense, reactionary stance: a place which, being ‘perfect’, does not need to – and will not – change” (FERNS, 1999, p. 8).

Em **O Presidente Negro** isso é verificável no elogio à “barreira de ódio” norte-americana que, evitando a miscigenação, abdica de uma composição racial dinâmica. Na conclusão dos eventos de 2228, com o fim da raça negra e a completa impossibilidade de miscigenação, a estática utopia por fim se estabelece.

Portanto, a constituição racial imóvel é, no romance, um caminho para alcançar a ausência de conflitos sociais própria do feitiço utópico. Trata-se de um processo de isolacionismo: para evitar o dificultoso contato com o outro, sempre capaz de promover modificações, a opção é o refúgio. Em **O Presidente Negro**, o contato é representado pela miscigenação. É possível depreender que a rejeitar equivale à recusa de que a alteridade promova mudanças. A formulação de Freud pode ser de auxílio na proposição destacada:

Contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas. A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos (FREUD, 1997, p. 26).

Na *Utopia* de Thomas More o isolamento verifica-se na isolada localização da ilha ideal, passível de evitar a “corrupção” que o outro pode trazer. Já em **O Presidente Negro**, a própria “barreira de ódio” que segrega brancos de negros instaura a “felicidade da quietude”: o voluntário isolamento e a conseqüente negação da alteridade se dão de modo dissimulado, com o apoio da tecnologia (o tônico que alisa o cabelo dos negros). A ciência, na obra de Lobato, acaba por referendar a tópica da felicidade da quietude consigo mesmo, ainda que isso custe a dizimação de qualquer natureza do outro.

Referências bibliográficas:

ARENDDT, Hannah. A tradição do pensamento político. In: _____. **A promessa da política**. Org. e int. Jerome Kohn; tradução Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008. p. 85-109.

BITTENCOURT, Adalzira. **Sua Excia., a Presidente da República do Anno 2500**. São Paulo: Schmidt, 1929.

FERNS, Chris. **Narrating Utopia**. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

BARNSLEY, Godofredo E. **São Paulo no Anno 2000**. São Paulo: Typ. Brazi de Rotschild, 1909.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. **Molde Nacional e Fôrma Cívica: Higiene, Moral e Trabalho no Projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931)**. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 1998.

GÓIS, Edivaldo; Junior. Movimento Higienista na História da Vida Privada no Brasil: do Homogêneo ao Heterogêneo. Disponível em: <http://www.uninove.br/ojs/index.php/saude/article/viewFile/170/157>. Acesso em: 18 fev. 2008.

LOBATO, Monteiro. **O Presidente Negro**. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda., 1951 (Obras Completas de Monteiro Lobato; v. 5).

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. In: _____ (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (V. 3).

TEÓFILO, Rodolfo. **O Reino de Kiato: no País da Verdade**. São Paulo: Monteiro Lobato Editor, 1922.

ARTIGO 15- LOCUS SOLUS E AS MÁQUINAS POTENCIAIS DE RAYMOND ROUSSEL

Renata Lopes Araujo

Doutoranda em Literatura Francesa (FFLCH-USP)

RESUMO:

Este artigo analisa a questão da verossimilhança em **Locus Solus**, livro de um autor francês pouco conhecido no Brasil, Raymond Roussel. Embora seja conhecido por reivindicar a criação de obras literárias sem conexão com a realidade, é possível encontrar nos textos de Roussel máquinas e invenções que, embora impossíveis do ponto de vista da realidade concreta, são “potenciais”, isto é, suscitam nos leitores uma impressão de veracidade e de possibilidade. Essa impressão é gerada não apenas através da “circularidade” da linguagem rousseliana que apresenta os fenômenos e os explica, ou por meio de descrições exaustivas e explicações detalhadas, técnicas igualmente empregadas pelo Realismo (neste caso, com base em realidades concretas), mas principalmente através de sua organização eficaz no texto, o que resulta na comunicação do sentimento de verdade.

PALAVRAS-CHAVE: Raymond Roussel, *Locus Solus*, verossimilhança, mímese.

ABSTRACT:

The article analyses the question of verisimilitude in **Locus Solus**, a book of a almost unknown French writer in Brazil, Raymond Roussel. Although his claim to create a literary work absolutely disconnected to the reality, it is possible to find in Roussel's texts machines and discoveries that can be described as “potentials”: they are able to make the reader believe in their possibility. This impression comes not only by the “circularity” of the Roussel's language that presents and explain the phenomenon, or because of the exhaustive descriptions and detailed explanations, some of the techniques also employed by the Realism (in this case, based on concrete realities), but mostly by their effective application on the text, which results on a communication of a feeling of truth.

KEY-WORDS: Raymond Roussel, *Locus Solus*, verisimilitude, mimesis.

Un jour à dix-sept ans, je pris le parti d'abandonner la musique pour ne plus faire que de vers; ma vocation venait de se décider.

Raymond Roussel

Com apenas dezessete anos, o escritor francês Raymond Roussel fez uma grande descoberta que transformaria sua vida a partir de então: estava destinado a escrever uma obra genial. Desse estado de espírito surge, dois anos mais tarde, *La Doublure*, uma extensa poesia sobre um ator substituto e um crime por ele cometido. A fria recepção reservada a um texto que, segundo Roussel, o levaria à glória universal e o tornaria mais famoso e mais conhecido que Napoleão I e Victor Hugo precipita o escritor em uma crise cujo desfecho aconteceria muitos anos mais tarde, com o suicídio em um quarto de hotel na Itália.

Durante toda a sua vida, Roussel cultivou dons bastante diferentes, que vão do xadrez – no qual chegou até a descobrir um método para resolver o mate do cavalo e do bispo – e da matemática à literatura. Embora nunca tenha obtido sucesso com seus textos, sua originalidade foi logo reconhecida pelos surrealistas, em especial por Breton que a ele se referia como o maior «magnetizador» dos tempos modernos. Os novos romancistas, por sua vez, encontraram em suas obras modelos técnicos a ser seguidos. Após *La Doublure* (1897) seguem os dois textos mais importantes do autor, **Impressions d'Afrique** (1910) e **Locus Solus** (1914), e as peças **L'Etoile au front** (1914) e **La Poussière de soleils** (1927). Após sua morte é publicado, dois anos após seu falecimento, **Comment j'ai écrit certains de mes livres** (1935).

Não apenas o homem é difícil de explicar; também a obra de Roussel apresenta um hermetismo desconcertante, que nem mesmo seu **Comment j'ai écrit certains de mes livres** consegue esclarecer. Seus textos parecem ter um sentido puramente estético, distante de qualquer referência exterior. Pierre Janet, psicanalista que acompanhou o caso Roussel, corrobora essa idéia afirmando que seu paciente, sob o pseudônimo de Martial (nome usado pelo autor em **Locus Solus**), possuía uma concepção bastante interessante da beleza literária. Para ele, a obra não deveria conter nada de real nem apresentar nenhum objetivo concreto, mas apresentar apenas combinações imaginárias. A literatura seria uma arte desligada do mundo e situada fora dele, preocupada com seus próprios processos de criação:

(...) vidant soigneusement l'acte d'écrire de toute fin préétablie, il partait, explique-t-il, de stimulants extérieurs: un objet, souvent minuscule, comme l'étiquette d'une bouteille d'eau minérale (...); un mot comme 'billiard' (...). Ce premier motif, ou signe 'générateur', oriente l'écriture vers une suite de mots, un texte né de phonèmes dépourvus de tout contexte autre que les associations phoniques ou graphiques (...). Les calembours, les mots portemanteux et autres jeux de langage font partie du vieil arsenal littéraire, mais Roussel en use pour constituer un système autogénérateur d'un texte imprévu et sans signification autre que cette génération (...). Sur un plan purement lexical, Roussel illustre une autre direction de recherche qui affecte le roman: non point transformer les techniques pour rapprocher le récit des structures réelles de l'expérience, mais créer des structures pour examiner ensuite quels aspects nouveaux elles révèlent (BREE, G. & MOROT-SIR, 1990, p. 79-180).

Embora o próprio Roussel reforce essa afirmação, declarando em **Comment j'ai écrit certains de mes livres** compor apenas textos baseados em imaginação pura, um dos pontos que mais chamam a atenção em **Locus Solus** é a sensação de possível depreendida a partir da descrição dos mecanismos ou, segundo uma nomenclatura comum entre os estudiosos da obra de Roussel, das maravilhas.

Como o livro não tem tradução para o português, faz-se necessário um breve resumo da trama. O narrador, acompanhado por um seletto grupo de pessoas, é convidado a passar um dia em Locus Solus, uma propriedade situada nos arredores de Paris. O anfitrião, um renomado cientista chamado Martial Canterel, conduz os visitantes através do parque, mostrando e explicando suas invenções e descobertas, entre as quais se destacam um líquido chamado *ressurrectina*, capaz de trazer mortos à vida por um curto espaço de tempo, uma máquina voadora capaz de formar mosaicos com dentes humanos e um enorme diamante cheio de um líquido especial, a *acquamicans*, dentro do qual dança uma jovem, nada um gato sem pêlos e a cabeça de Danton recobra os movimentos.

Em um livro consagrado a Roussel, Michel Foucault explica que o escritor expõe os leitores a dois processos. Primeiro, exhibe as maravilhas e, em seguida, revela com precisão a história de cada uma delas, bem como seu funcionamento. Existiria então uma linguagem circular nos textos rousselianos, pois a narrativa recupera a imagem inicial, construída pela linguagem e a explica:

(...) O conjunto figura-e-narrativa funciona como outrora os textos-gênese: as máquinas ou as encenações ocupam a localização das frases isomorfas cujas imagens estranhas formam um vazio onde se precipita a linguagem; e esta, através de uma espessura de tempo algumas vezes imensa, aí retorna com um cuidado meticoloso, formando o *tempo falado* destas formas sem palavras. Este tempo e esta linguagem repetem a figura epônima já que a explicam e remetem a seu acontecimento primeiro, e a reconduzem à sua atual estatura (FOUCAULT 1999: 43-44).

Para Foucault, a explicação repete o processo realizado pelas máquinas e o torna mais palpável. Os textos rousselianos, se pensarmos assim, podem ser considerados uma espécie de demonstração do poder da linguagem, já que máquinas e experimentos existentes apenas através de palavras se tornam possíveis. As maravilhas de Roussel transformam as palavras em imagem, pois mostram como a linguagem pode se desligar de sua significação comum e alcançar outros sentidos. Assim sendo, seus textos poderiam ser vistos como uma aplicação das teorias de Ferdinand de Saussure, que veem a linguagem como um sistema feito de relações, no qual se atribui um valor aos elementos antes de lhes dar um sentido que não está intrinsecamente associado à palavra. Prova disso é o procedimento empregado na composição não apenas de **Locus Solus**, mas também de **Impressions d'Afrique**, **L'Etoile au Front**, **Poussière de Soleils** e **La Doublure**: o escritor escolhia duas palavras parecidas, como *billard* e *pilliard*, e com elas formava frases quase

semelhantes mas de significado diferente. As duas frases apareciam no início e no final do texto, que era construído em torno delas. Com a simples mudança de algumas letras, Roussel criava textos que mostravam não apenas a arbitrariedade do signo, mas também a mobilidade dos sentidos.

Em Roussel, a linguagem modificaria seus próprios referentes e permitiria o acesso ao jogo. Seu objetivo era, segundo Foucault, o de descobrir um espaço insuspeitado na linguagem e de criar uma segunda realidade, não como imitação da primeira e sim como potencialidade.

Ainda que seja difícil acreditar na existência das invenções, a enorme quantidade de detalhes e a minúcia das descrições são responsáveis por um curioso efeito de possibilidade, ou seja, ao leitor podem parecer realizáveis as criações de Martial Canterel:

Le maître, après maintes tâtonnements, finit par composer d'une part du *vitalium*, d'autre part de la *resurrectine*, matière rougeâtre à base d'érythrite, qui, injectée liquide dans le crâne de tel sujet défunt, par une ouverture percée latéralement, se solidifiait d'elle-même autour du cerveau étreint de tous côtés. Il suffisait alors de mettre un point de l'enveloppe intérieure ainsi créée en contact avec du *vitalium*, métal brun facile à introduire sous la forme d'une tige courte dans l'orifice d'injection, pour que les deux nouveaux corps, inactifs l'un sans l'autre, dégagassent à l'instant une électricité puissante, qui, pénétrant le cerveau, triomphait de la rigidité cadavérique et douait le sujet d'une impressionante vie factice. Par suite d'un curieux éveil de mémoire, ce dernier reproduisait aussitôt, avec une stricte exactitude, les moindres mouvements accomplis par lui durant telles minutes marquantes de son existence; puis, sans temps de repos, il répétait indéfiniment la même invariable série de faits et gestes choisie une fois pour toutes (ROUSSEL 1963: 129)

É como se o acúmulo de detalhes e de informações possibilitasse ao leitor o estabelecimento de uma imagem tão concreta quanto os objetos apresentados nas obras realistas do século XIX. O real rousseliano existe apenas na imaginação dos leitores, mas é tão palpável quanto deveriam ser as descrições nos textos de Balzac para o público de sua época. O produto da pura imaginação criado por Roussel produz imagens que se fixam na memória do leitor e se tornam verossímeis.

Se pensamos na palavra *mimese* como representação, ela será vista como sintaxe organizadora dos fatos em ficção e em história. E passa a significar, então, um modo de representar algo e não uma tentativa de imitação, pois “a *mimesis* aristotélica não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção da ficção poética verossímil. Resumindo, a *mimesis* seria a representação de ações humanas pela linguagem (COMPAGNON 2003: 104).

Os textos de Roussel causariam em seus leitores um efeito de realidade empregando as mesmas técnicas dos escritores realistas, isto é, através da ilusão referencial, que faria acreditar na naturalização do signo, escondendo a arbitrariedade do código. Não é possível, como afirmava Barthes, copiar o real como uma espécie de roteiro, mas se pode criar um código que o represente a partir de signos já conhecidos. No caso das invenções de Canterel, o código usado para descrevê-las é muito parecido com aquele utilizado pelos realistas e com os mesmos objetivos: criar uma ilusão de discurso real.

Na sua **Introdução à Semanálise** Julia Kristeva afirma que a obra de Roussel pode ser

considerada verossímil porque este é um discurso semelhante ao real, sendo portanto um substituto para o real. Ele é um sentido, e não se preocupa com a verdade e sim com a aparência dela. O verossímil não é, portanto, nada mais que um discurso que faz sentido, e os textos rousselianos:

acumulam o fantástico e forçam-nos a aceitá-lo como verossímil. O artificial (o diferente do natural) imita o real, duplica-o (igualar-se ao real) e supera-o (marca-nos mais que o real). O gesto radical do verossímil consiste nisto, uma *conjunção* de sememas opostos suficiente para conduzir (o impossível) ao verdadeiro (KRISTEVA 2005: 144).

Em outras palavras, a potencialidade do texto rousseliano torna o inverossímil possível ao mesmo tempo em que mostra aos leitores o *como*, ou seja, nos conta o funcionamento de suas invenções. **Locus Solus** é não apenas uma investigação acerca dos procedimentos que tornam o texto verossímil, mas também a demonstração prática da eficácia desses procedimentos.

Outro ponto a ser considerado quando pensamos na verossimilhança em **Locus Solus** é fato de Roussel associar elementos pertencentes à literatura mais popular de sua época – romance picaresco, histórias de bandidos, vinganças, etc., – e incluir referências a personagens conhecidos a seus escritos, o que contribui para a impressão de verossimilhança de seus textos. Um exemplo interessante é o da dançarina Faustine, cujo prenome a associa a várias mulheres históricas conhecidas por seus amores turbulentos:

Anna Galeria Faustina, épouse d’Antonin le Pieux (104-141 après J.-C.), sa fille Faustina épouse de Marc-Aurèle (125-175) et mère de Constantin (...), Faustina (née en 200), troisième femme d’Héliogabale (204-222), célèbre par ses folies (...) et enfin Fausta, deuxième épouse de Constantin (GROMER 2004: 120).

No entanto, as referências podem servir para deixar o leitor moderno bastante desorientado, pois pertencem a um *corpus* cultural de outra época. Hermes Salceda chega a afirmar que os textos rousselianos retiram toda a ancoragem emocional do leitor, ainda que sua base seja a cultura popular de seu tempo. Quanto às invenções presentes em sua obra, elas não participam da ação, diferentemente do que acontece em um romance de aventuras como os de Jules Verne (o escritor favorito de Roussel): se uma máquina ajuda o herói a salvar o mundo, o leitor vai certamente querer descobrir os segredos de seu funcionamento. Nos textos rousselianos, elas teriam apenas um objetivo estético, mas isso não as impede de serem potenciais, por serem perfeitamente imagináveis.

Antonio Candido propõe uma explicação muito interessante para uma questão que pode ser aproximada à da verossimilhança em Roussel. Segundo ele, o leitor tem a impressão de que a obra literária transmite um certo tipo de instrução por possuir uma estruturação capaz de organizar a matéria humana, isto é, o “real”. Através da obra e da ordenação por ela realizada estamos mais aptos a organizar nossa própria visão de mundo. Mesmo um texto hermético pode sugerir uma ordem a ser aplicada ao caos: “(...) a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que de referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra

literária se for devidamente reordenado pela fatura” (CÂNDIDO 1993: 11). Seguindo o ponto de vista de Candido, a verossimilhança de um texto depende menos de sua ligação com o real que da coerência de sua articulação. E os textos de Roussel, embora tidos pelo próprio autor como produto apenas de sua imaginação, conseguem comunicar ao leitor essa impressão de realidade porque funcionam literariamente.

Em um texto sobre o escritor Georges Perec, grande admirador da obra rousseliana, Patrizia Molteni explica que a base do realismo perezquiano está, entre outras coisas, nas enumerações e descrições; para esse escritor, apenas quando os objetos são descritos nem nenhuma especulação intelectual é possível chegar ao realismo. E as maravilhas presentes em **Locus Solus** podem ser consideradas da mesma forma, como criadoras de uma realidade potencial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREE, G. & MOROT-SIR, E. **Du Surréalisme à l’empire de la critique**. Paris : Arthaud, 1990.
- CABURET, B. **Raymond Roussel**. Paris: Seghers, 1968.
- CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. **O discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria**. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FOUCAULT, M. **Raymond Roussel**. Tradução de Manuel B. da Motta e Vera Lúcia A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MOLTENI, P. Faussaire et réaliste: le premier Gaspard Winckler. In: **L’oeil, d’abord... Perec et la peinture**. Cahiers Georges Perec VI. Evreux: Seuil, 1996.
- ROUSSEL, R. **Comment j’ai écrit certains de mes livres**. Paris: Gallimard, 1995.
- _____. **Locus Solus**. Paris: Gallimard, 1936.
- VARIOS. **Raymond Roussel 2: formes, images et figures du texte roussellien**. Paris: Lettres Modernes Minard, 2004.

ARTIGO 16 - A TRADIÇÃO LUCIÂNICA NUMA UTOPIA FRANCESA DO SÉCULO XVII

Ana Cláudia Romano Ribeiro

Doutoranda no Departamento de Teoria Literária

Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP

RESUMO:

Em 1516 Thomas More publicava a **Utopia**, acrescentando à literatura um novo gênero literário, essencialmente satírico. Se numerosos estudiosos perceberam a relação profunda deste livro com a obra de Luciano de Samósata, poucos, no entanto, analisaram a relação da tradição luciânica com as obras pertencentes ao gênero utópico. Neste artigo, pretendemos analisar a presença, da utopia francesa na obra publicada em 1676, **A Terra Austral Conhecida**, de Gabriel de Foigny, de elementos que constituem a tradição luciânica. São eles: a dificuldade de classificação genérica devida ao caráter híbrido do texto; o recurso à paródia ou citação de textos anteriores ou contemporâneos do autor; a presença do inverossímil, que dá ao texto um aspecto fantástico; a ambigüidade, que leva o leitor a hesitar quanto à seriedade ou à comicidade do que é enunciado; e, por fim, o recurso ao ponto de vista distanciado do narrador, que permite ao autor analisar com mais acuidade os objetos de sua crítica e que, ao mesmo tempo, funciona como um elemento de persuasão, que tem como objetivo levar o leitor a acreditar na veracidade do relato do pseudoviajante.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriel de Foigny, Luciano, utopia, tradição luciânica.

ABSTRACT:

In 1516 Thomas More published **Utopia**, adding to literature a new literary genre, essentially satirical. If many scholars have noticed the depth link of this book with the work of Lucian of Samosata, few, however, analyzed the relation between lucianic tradition and the works belonging to the utopian genre. The aim of this paper is to analyze the presence, in the French utopia published in 1676, **The Southern Land Known**, written by Gabriel de Foigny, of five elements belonging to the lucianic tradition. They are: 1) the difficulty of genre classification due to the hybrid character of the text; 2) the use of parody or quotations of other texts, contemporary or ancients; 3) the presence of the improbable, that makes the text a fantastic one; 4) the presence of ambiguity, that leads the reader to hesitate about the seriousness or the comic quality of what it is expressed; and, finally, 5) the use of distanced perspective of the narrator, which allows the author to examine more acutely the objects of his critic and, at the same time, acts as an element of persuasion, which has intended to lead the reader to believe in the veracity of the report of the pseudo-traveller.

KEY WORDS: Gabriel de Foigny, Lucian, utopia, lucianic tradition.

Em 1516 Thomas More publicava a **Utopia**, acrescentando à literatura um novo gênero literário, cujo caráter essencialmente satírico foi ressaltado por muitos estudiosos. Mais precisamente, a utopia partilha com a sátira menipéia duas de suas características mais evidentes: *a função moral e cívica*, identificada por Van Rooy, a partir da definição de sátira romana, e *o riso*, que, conforme Hendrickson, é provocado pelo satirista, que ele chama de *spoudogeloios*, ou seja, aquele que, através do riso, fala de coisas sérias. Tanto a utopia quanto a sátira atribuem a um personagem ou a uma situação significados contraditórios que impossibilitam toda interpretação unívoca, privilegiando a fantasia crítica contra uma representação plausível do mundo (RACAULT, 1991, p. 587 e 2003, p. 120). Mas a sátira menipéia também possui outras características, que, assim como as citadas, encontramos na obra de Luciano de Samósata, um de seus mais importantes continuadores, a tal ponto que as características da tradição luciânica podem ser identificadas com as características da sátira menipéia (cf. Rego, 1989). São elas: 1) a dificuldade de classificação genérica devida ao caráter híbrido do texto; 2) o recurso à paródia ou citação de textos anteriores ou contemporâneos do autor; 3) a presença do inverossímil, que dá ao texto um aspecto fantástico; 4) a ambigüidade, que leva o leitor a hesitar quanto à seriedade ou à comicidade do que é enunciado; 5) e, por fim, o recurso ao ponto de vista distanciado do narrador (*katascopos*), que permite ao autor analisar com mais acuidade os objetos de sua crítica e que, ao mesmo tempo, funciona como um elemento de persuasão que tem como objetivo levar o leitor a acreditar na veracidade do relato do pseudoviajante. Pretendemos neste artigo investigar se estas características, que também se encontram na **Utopia** de More, estão presentes na utopia francesa **A Terra Austral Conhecida**, de Gabriel de Foigny, publicada em 1676¹.

A Terra Austral conhecida é um relato de viagem narrado na primeira pessoa onde é contada uma dupla história, a do protagonista, Nicolas Sadeur, e a de uma terra, a Terra Austral, ambos ímpares: Nicolas Sadeur é filho de franceses, nascido no Oceano Atlântico (em uma embarcação que ia de Bordeaux às Índias Orientais), dotado da particularidade física de possuir os dois sexos; a Terra Austral é uma terra ideal, regida pela razão, desconhecida, que fora acidentalmente descoberta por Sadeur após um périplo constituído de diversos episódios romanescos que, invariavelmente, terminavam com um naufrágio. Os austrais, assim como Sadeur, são hermafroditas, porém, diferentemente dele, agem conforme uma vontade individual que coincide permanentemente com a

¹ **A Terra Austral Conhecida**, de Gabriel de Foigny, é objeto de meu doutorado, realizado no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Carlos E. O. Berriel, e com financiamento da FAPESP e da CAPES. Meu trabalho consiste na tradução deste livro para o português e em sua análise, especialmente focalizada na questão do simbolismo do hermafrodita e da religião austral. Todas as traduções de citações do texto de Foigny são minhas.

vontade coletiva, fonte de harmonia social. **A Terra Austral Conhecida** é também uma utopia, pois se caracteriza por apresentar ao leitor uma alteridade social e espacial, neste caso, a descrição da então incógnita *terra australis*, onde o protagonista teria vivido por “mais de trinta e cinco anos”, e de suas diversas instâncias sociais (governo, economia, religião, organização militar, educação, etc.), “articuladas em um movimento panorâmico” (SUVIN, 1985, p. 69).

O relato de Sadeur é uma relação fictícia que se quer real, tendo o autor se servido de inúmeros artifícios que criam a ilusão da verossimilhança. Um deles consiste em apresentar o relato como um documento autêntico². No prefácio, colocando-se como personagem-editor, Foigny afirma ter recebido um manuscrito do próprio Sadeur, já moribundo, em pagamento das despesas de sua sepultura. Este manuscrito continha o relato da vida deste viajante accidental, de seu périplo, que, involuntariamente, acabou por levá-lo à Terra Austral, e a descrição deste “quinto continente”. O personagem-editor explica ainda que, após ter conservado consigo o manuscrito por quinze anos, decidiu publicá-lo, e para tanto o traduziu do latim para o francês, retirando suas partes mais filosóficas, de modo a torná-lo “mais divertido” (FOIGNY, 1990, p. 13).

O personagem de Foigny-editor diz ter decidido publicar este relato para “edificar a Europa”, mostrando aos leitores como um povo de pagãos, seguindo apenas suas “luzes naturais”, revelava-se mais virtuoso do que “os mais reformados”. Sua intenção é, portanto, moralizadora, e o autor a realiza por meio da comparação, durante todo o livro, entre a alteridade austral e a Europa. **A Terra Austral Conhecida** é, portanto, além de utopia e relato de viagem, também uma sátira (com características da sátira grega e romana), pois ataca as imperfeições da sociedade européia comparando-as com as instituições austrais, julgadas racionais, equilibradas e perfeitas. Porém é preciso assinalar que, talvez ironicamente, o próprio autor tenha semeado em seu leitor dúvidas a respeito desta vida perfeita, já que os austrais, em um dado momento de sua história, decidiram que morrer era melhor do que viver, pois equivalia a integrar-se ao “Grande Todo” eterno, imaterial, preferível a uma existência finita, material. Para isso eles dispunham de uma fruta nativa, o *balf*, que lhes permitia morrer tranquilamente.

A narrativa de Foigny também tem um estreito parentesco com outros gêneros literários, como o mito, o relato do paraíso (ou Idade do Ouro, jardim das delícias, ou outra representação similar), o gênero do relato histórico e o cômico. Os principais mitos presentes na Terra Austral são o do andrógino, representado pelos hermafroditas, e o dos antípodas, espelhado na localização da terra austral, oposta à Europa³. Outros, porém, compõem sua trama ficcional, como o que explica a origem dos *cafres* – um povo africano de que Sadeur ouve falar quando está no Congo – advindos

² Os outros componentes que contribuem para a criação da ilusão de realidade são: o estilo simples do manuscrito, a plausibilidade da biografia do protagonista, a hipercrítica dos relatos de viagem anteriores e, por fim, a afirmação da existência do maravilhoso no real (cf. Ronzeaud, 1982, p. 111).

³ O que contribui para a leitura da Terra Austral como o espelho da Europa, que reflete imagens antagônicas.

da união de um homem com uma tigresa (no cap. II), e o mito da origem dos europeus que, segundo os austrais, descendem do casal de filhos que um homem bissexuado teve com uma serpente (no cap. IX). A Terra Austral reflete a tradição das representações, religiosas ou laicas, de uma terra sem mal. Suas referências à ausência de menstruação e ao não consumo de carne (e de sangue), remetem ao Levítico, que, somados à ausência de vermes e excrementos, constituem elementos cujo referencial é a pureza originária.

O livro de Foigny poderia ainda se prestar a uma classificação enquanto gênero histórico, já que as referências a personagens históricos ou pseudo-históricos são abundantes. A menção aos grandes navegadores, aos relatos de suas viagens, a datas precisas e a dados geográficos introduzem no relato fatos verdadeiros, preparando o leitor para acolher como igualmente verdadeiros os personagens, lugares e fatos do relato de Sadeur.

O cômico está presente na narração de fatos banais por meio de uma linguagem sóbria, como no episódio da queda de Sadeur, que cai no mar ao desembarcar e que, não fosse o personagem-editor, teria morrido afogado. A descrição de Sadeur como alguém desprovido de bens e relações, de expressão doce, um “pobre viajante” e um “bom velho banhado em lágrimas” acrescenta um elemento patético e trágico à comicidade de sua queda. Essa mistura de cômico e trágico não é estranha à tradição luciânica.

O texto de Foigny é, portanto, um híbrido, pois, como se espera de um gênero em que o hibridismo é uma característica intrínseca, é ao mesmo tempo uma utopia, um relato de viagem e uma sátira, além de apresentar elementos de outros gêneros, sendo portanto sua classificação genérica um problema, que apresentamos aqui sucintamente.

A Terra Austral Conhecida também possui a segunda característica da tradição luciânica, ou seja, a intertextualidade presente no recurso parodístico – esta obra é uma paródia dos relatos de viagem publicados até então – ou à citação de textos anteriores ou mesmo contemporâneos. Tal como Luciano, Foigny se serve sistematicamente da paródia, o que contribui para o hibridismo genérico de sua obra. Os textos citados, direta ou indiretamente, são numerosos. Basicamente, são quatro os tipos de texto citados: relatos de viagens, cosmografias e tratados de geografia, textos bíblicos e, por fim, filosóficos. Referiremos alguns deles.

É patente o aproveitamento de relatos de viagens reais, não apenas na descrição da Terra Austral, mas também na descrição das regiões visitadas por Sadeur antes de lá chegar, e na volta da terra utópica; são elas o Reino do Congo e Madagascar. Foigny parece ter tirado o essencial de sua descrição do Congo do relato de Antônio Pigafetta e Eduardo Lopes, publicado em 1598 na

Coletânea de De Bry (com uma segunda edição latina em 1624)⁴, e da **Cosmografia Universal** de André Thevet, publicada em 1575. Além de usar estes (e outros) relatos como referência, Foigny os usa de duas maneiras particularmente interessantes: primeiramente, para contestar informações que podemos ler nestes relatos, como a de que os crocodilos são abundantes, operando assim uma hipercrítica que acaba criando um efeito de verossimilhança, bem como colocando sua obra numa continuidade em relação aos relatos verdadeiros⁵; em segundo lugar, ele mistura informações de fontes variadas com elementos prodigiosos, o que resulta numa realidade maravilhosa, povoada de animais metade peixe, metade cão, ovelhas cuja lã muda de cor, pássaros com características de vários animais de outras espécies, claramente filiada à tradição da viagem imaginária da qual Luciano é um de seus mais importantes expoentes.

Dentre os muitos relatos de viagem à terra austral citados por Foigny está o relato de Fernandez de Queiroz⁶, reproduzido em vários memorandos dirigidos ao rei da Espanha (precisamente, a *Huitième Requête à sa Majesté Catholique* - Felipe III), que conheceu várias edições no século XVII, e que Foigny deve ter lido na *Dixième Partie de l'Asie*⁷, editada por De Bry várias vezes no século XVII. Deste relato Foigny retoma a localização e as qualidades da terra austral, de seu povoamento intenso, a descrição de seus habitantes, detalhes como a presença de tecidos e barcas, e a ausência de animais nocivos e de vermes. Mas é preciso nuançar esta citação, já que tanto Foigny quanto Queiroz seguem uma lógica da descrição de sítios paradisíacos que é composta de lugares-comuns, como a ausência de animais daninhos ou o costume de andar nu. Ao lado destes lugares-comuns, a presença de detalhes que fogem à convenção tem uma importância narrativa: reforçar a verossimilhança convencendo o leitor de que o que ele está lendo foi vivido e visto pelo narrador.

Foigny cita diretamente o barão de Renty, de quem ele seguramente leu a **Introdução à Cosmografia**, de 1657⁸, e sua afirmação segundo a qual, resumindo o estado das descobertas austrais de seu tempo, “ninguém até agora soube o que era a Terra Austral, nem mesmo se ela era habitada” (FOIGNY, 1990, p. 6). O relato de Foigny, portanto, tem a intenção ficcional de completar uma lacuna geográfica de seu tempo. Também são conformes à *Cosmografia* de Renty as concepções acerca do geocentrismo e do clima, porém, tomando liberdade em relação às

⁴ Este relato foi publicado pela primeira vez em 1591 (em italiano, e posteriormente em latim).

⁵ Outras fontes possíveis são: uma obra sobre a África publicada na compilação de Thévenot (1663-1672), *Les Relations de Voyage sur Le Nil et dans l'empire des Abyssins, autrement du Prestre Jean faite sur les lieux par les PP. Manoel d'Almeida, Alfonso Mendes, Pero Pays & Jeronimo Lobo qui y ont demeuré longtemps* onde é contestado o que Vasco da Gama relata a propósito das Montanhas da Lua, o que também faz Foigny; a relação impressa na compilação de De Bry de 1623, *Samuelis Brundinid, civis et chirurgi basileensis, prima navigati africana*.

⁶ Que confundiu as Novas Hébridas com a Terra Austral.

⁷ *Collection des Petits Voyages*.

⁸ *L'Introduction à la cosmographie divisée en deux traités, l'un de la sphère, l'autre de la géographie* (edição revista e aumentada por Louis Coulon, 1657), publicada anteriormente sob o nome de *La Cosmographie, ou Introduction facile à la cosmographie, divisée en deux traictes: le premier de la sphère, le deuxième de la géographie* (1645).

informações às quais tem acesso, Foigny acrescenta outros dados e raciocínios por vezes fantasiosos – e por vezes obscuros – para justificar a perfeição austral, neste caso preciso, quanto ao clima eternamente agradável. A mistura de elementos reais e imaginários certamente contribuiu para que o relato de Sadeur fosse tomado como verdadeiro em seu tempo e mesmo no século XVIII⁹.

Textos bíblicos são parodiados ao longo deste relato, sendo o principal deles o *Gênesis*: o reino do Congo é uma espécie de Paraíso, cuja terra o homem não tem necessidade de cultivar para seu sustento. Entretanto, é justamente esta natureza generosa a tornar os congolese inertes, o que leva o narrador a concluir que, sem o trabalho, o homem torna-se “pedra”. O valor moral do trabalho será ilustrado na Terra Austral, um outro tipo de Paraíso, porém aperfeiçoado pelo homem, que modifica a natureza segundo suas necessidades, aplainando montanhas, extinguindo espécies nocivas de animais e cultivando o que lhe é útil.

Por vezes as citações bíblicas aparecem truncadas. É o caso de uma delas, colocada no capítulo dedicado à religião austral, correspondente a um deísmo racionalista. Sadeur hesita em revelar sua crença em um Deus “morto e ressuscitado” para a salvação dos mortais, já que seu interlocutor, um ancião austral, contestara vários pontos do cristianismo previamente apresentados. Então, parafraseando *Mateus 7:6* (“Não deis aos cães o que é santo, nem lanceis aos porcos as vossas pérolas, para não acontecer que as calcem aos pés e, voltando-se, vos despedacem”¹⁰), diz que continuar a explicar-lhe o cristianismo seria como “apresentar pedras preciosas a cegos”. Sadeur diz isso, no entanto, ao fim do capítulo, que uma análise mais atenta revela ser uma apologia do deísmo e, ao mesmo tempo, uma crítica radical do cristianismo defendida sem muita convicção e por meio de argumentos fracos. Logo, a citação bíblica perde toda força retórica que poderia ter, e seu uso culmina num efeito de ironia.

As citações a textos filosóficos se concentram principalmente em dois capítulos: *Da religião dos austrais* (capítulo VI) e *Dos sentimentos dos austrais sobre esta vida* (capítulo VII). A mais evidente e tratada mais explicitamente diz respeito ao materialismo atomístico. Outras se referem a Descartes, Pascal e Gassendi, entre outros. O atomismo é criticado tanto por Sadeur quanto por seu interlocutor austral. São três os tópicos criticados: 1) a idéia de que o mundo seja feito de corpúsculos, 2) de que estes sejam eternos e não tenham um Deus em sua origem e, 3) por fim, a capacidade dos corpúsculos de gerarem a variedade de formas que constitui o mundo. Se levarmos em consideração a totalidade do capítulo em que esta crítica é desenvolvida, percebemos que ela foi

⁹ As estratégias ficcionais que Foigny usou para criar a verossimilhança foram tão eficazes em sua época que alguns críticos afirmam que Pierre Bayle teria acreditado que o Sadeur da edição de 1692 (essa segunda edição, consideravelmente mutilada em suas passagens mais polêmicas, foi a única à qual Bayle teve acesso) tivesse realmente existido. Além disso, Moréri, em seu *Grand dictionnaire historique*, na edição de 1732, após resumir as peripécias da vida de Sadeur em um verbete de mesmo nome, atribui o relato da vida de Sadeur a Foigny e termina dizendo que “não se pode saber se Sadeur é um homem verdadeiro ou imaginado”.

¹⁰ A tradução deste e da próxima citação bíblica são de João Ferreira de Almeida.

colocada no início de um longo diálogo que oporá o cristianismo ao deísmo austral, consistindo no único ponto consensual entre Sadeur e seu interlocutor. Depois desta introdução, na qual os dois pensamentos religiosos se superpuseram, o ancião austral contestará vários pontos do cristianismo, consolidando passo a passo o deísmo, numa demonstração pedagógica que tende a mostrar o quanto o cristianismo pode ser irracional.

O recurso sistemático à paródia e à citação de relatos de viagem, manuais de cosmografia e geografia, da Bíblia e de correntes filosóficas, antigas ou contemporâneas, colocam Foigny na esteira da tradição luciânica.

A Terra Austral Conhecida também se caracteriza pela presença do inverossímil, que dá ao texto um aspecto fantástico. Os exemplos são muitos, mas o mais evidente concerne ao hermafroditismo dos austrais. O leitor pode achar o hermafroditismo de Sadeur estranho, mas não impossível, afinal já havia sido repertoriado em estudos sobre a natureza, desde Plínio e, nos séculos XVI e XVII, em várias obras de medicina, como as de Ambroise Paré e Jacques Duval (o primeiro a elaborar uma teoria sobre os hermafroditas). Além disso, o hermafroditismo é uma tópica mitológica e ficcional encontrada em textos filosóficos (Platão) em relatos de viagem imaginária (Luciano, Isidoro de Sevilha, Cyrano) e em relatos de viagem reais (Thevet, entre outros) lidos na época. O hermafroditismo individual de Sadeur prepara o leitor para acatar o hermafroditismo coletivo do povo austral, cuja inverossimilhança é acentuada pela descrição física: eles são altíssimos (2,65 m), tem o corpo sólido e equilibrado, o rosto pouco longo, testa larga, olhos saltados, lábios muito vermelhos, nariz arredondado, barba e cabelos negros, queixo fendido e recurvo, seios redondos e proeminentes, avermelhados, braços musculosos, mãos largas e longas, com seis dedos, ventre liso e pouco proeminente durante a gravidez, pernas compridas com pés de seis dedos; alguns possuem um par de braços na altura das ancas, especialmente fortes. A descrição de Foigny é sóbria, desprovida de expressões de espanto, causando desta forma um efeito cômico. Ela também é irônica, sobretudo se pensarmos que estes seres serão apresentados como um modelo de perfeição.

Os animais da Terra Austral também contribuem para criar um clima fantástico, e são sempre descritos como uma mistura de animais conhecidos do leitor. O mais temido deles é um pássaro chamado *Urg*, que ataca constantemente os austrais, do tamanho de um boi, cabeça pontuda, bico grande, duro e afiado como aço; os olhos são bovinos e saltados, as orelhas são cobertas de plumas vermelhas e brancas; o pescoço é largo, a cauda é emplumada; seu ventre é duro como ferro, as patas terminam em garras capazes de suspender um peso enorme. Este pássaro se parece com outros, que encontramos em vários relatos, como, por exemplo, o *Ruc* descrito por

Marco Polo, por Thevet, e com os pássaros da região de Madagascar dos quais falam os autores de vários relatos publicados por Bergeron.

A flora, igualmente imaginosa, é cuidadosamente cultivada pelos austrais, que são excelentes jardineiros. Seus jardins são quadrados e compostos de doze aléias. A árvore mais preciosa ocupa o centro do jardim, é chamada de árvore da Beatitude, e seu fruto é o *balf*, que citamos acima. Se os austrais comem quatro *balfs*, ficam excessivamente alegres, se comem seis, dormem por vinte e quatro horas, e, caso comam mais do que seis, caem num “sono que não tem despertar” (FOIGNY, 1990, p. 77). Estes são exemplos do uso de uma absoluta liberdade em relação aos ditames da verossimilhança, que Foigny conjuga habilmente com o recurso a elementos convencionais e verossímeis tirados dos relatos de viagem reais.

É justamente esta mescla de real e irreal, de sério e cômico, a provocar um efeito de ambigüidade e que leva o leitor a hesitar quanto à seriedade ou à comicidade do que é enunciado. Esta é uma característica essencial do gênero utópico, que trata de assuntos sérios (trata da vida individual integrada a uma vida coletiva racionalmente organizada) em uma elaboração ficcional pitoresca, e mesmo, no caso específico da Terra Austral Conhecida, grotesca. Nesse sentido, o gênero utópico “eleva” o gênero cômico. Os hermafroditas de Foigny são grotescos, pois, fisicamente, contêm em si dois gêneros distintos, são uma mescla de corpos humanos (com braços por vezes duplicados), e funcionalmente exercem, ao longo de sua vida, atividades pertencentes aos universos masculino e feminino: todos eles são guerreiros, mães, jardineiros, engenheiros, cientistas, aprendizes, mestres, etc.

A ambigüidade também se manifesta no gênero do livro de Foigny, como vimos. Seu título reproduz as tópicas correntes nos relatos de viagens verdadeiras, com um subtítulo explicativo: *A Terra Austral conhecida ou a descrição deste país até agora desconhecido, de seus modos & de seus costumes. Por Sr. Sadeur. Com as aventuras que o conduziram a este Continente e as particularidades da vida que nele levou por mais de trinta e cinco anos e de seu retorno. Editadas & publicadas sob os cuidados & a direção de G. de F.* O caráter paródico é evidente.

O sério e o cômico também se encontram no capítulo dedicado à descrição das atividades austrais, entre as quais está a apresentação de novas invenções em sessões públicas, destinadas a servir à coletividade. Durante sua estadia de 35 anos na terra austral, Sadeur contou mais de cinco mil dessas invenções que, segundo ele, são “prodígios” e “maravilhas” comparáveis ao relato da *Vida dos Santos*, “milagres” da natureza que só a perfeição dos austrais torna possíveis. Dos doze exemplos citados, alguns concernem à criação de vida animal. Uma das fórmulas é: corta-se em duas metades e esvazia-se uma fruta grande como uma cabaça, versa-se dentro um copo de água do mar, meia onça de água de vitríolo e algumas gotas de suco de *balf*; após se juntar as duas metades

e deixá-las ao sol durante 48 horas, o todo se transforma em um animal semelhante à lebre que vive apenas três horas porque “não é furado nos fundamentos” (FOIGNY, 1990, p. 156-157). Há ainda invenções para se criar vida vegetal, objetos particulares como garrafinhas de cristal, papel, tochas incandescentes, tecidos, engenhocas e um modo de ficar invisível por duas horas. O efeito cômico dessas “invenções”, que lembram práticas alquímicas, é reforçado pela comparação com os relatos da *Vida dos Santos*, pois coloca num mesmo plano práticas religiosas e práticas laicas, chamando de “milagrosas” invenções que não tem nenhuma relação com o divino, mas apenas com a razão e a natureza austral.

Para citar um último exemplo de comicidade, retomaremos o episódio da queda de Sadeur. Trata-se de sua primeira aparição, no prefácio. O narrador-editor conta que Sadeur desembarcou no porto de Livorno, debilitado após uma longa viagem que o transportara desde Madagascar, e, ao passar pela prancha de desembarque, caíra na água juntamente com seus pertences, sem que ninguém se preocupasse em salvá-lo. A descrição de um acontecimento tão prosaico é em si cômica, e mais ainda quando contrastada com a função atribuída a si pelo próprio personagem e pelo editor – “edificar a Europa” por meio da descrição da Terra Austral – e com seus atos destemidos que serão narradas em seu relato. O princípio do espírito sério-cômico de Luciano que, segundo Erasmo (na dedicatória de sua tradução do diálogo *Gallus* de Luciano), “mistura assuntos sérios com triviais, e triviais com sérios”, é retomado por Foigny em sua Terra Austral.

O último item da tradição luciânica é o recurso ao ponto de vista distanciado do narrador (*katascopos*), que permite ao autor afastar seu objeto de análise o suficiente para que possa analisá-lo com mais acuidade. Também este é um recurso característico do gênero utópico, que obedece “a uma estética do distanciamento, muito mais do que a uma estética da ilusão” (DUBOIS, 1969, p. 39). Como instrumento crítico voltado para a análise da realidade de seu tempo, a utopia constitui-se em um instrumento de análise que se caracteriza por representar numa alteridade social e espacial os problemas sociais, políticos, religiosos, econômicos, lingüísticos, entre outros, do tempo de seu autor. Assim, quando Foigny descreve a longínqua Terra Austral, está descrevendo, como num negativo fotográfico, a Europa (e, particularmente, a França e a Suíça), porém com seus problemas solucionados de uma maneira *outra*. Não importa aqui se esta maneira é factível, pois a utopia é um objeto literário, e não um projeto, e importa, sobretudo, que pelo cotejo da realidade utópica com a realidade efetiva, o leitor se ponha a pensar, problematizando as questões de sua época por meio de um olhar comparativo, de um ponto de vista diferente do habitual. A utopia é um instrumento crítico paradoxal, que, ironicamente, age pela descrição de instituições irrealizáveis.

Assim, a uma Europa cujos interesses políticos e religiosos estavam estreitamente ligados, provocando incessantes conflitos político-religiosos, Foigny opõe uma terra onde ninguém usa a

religião como pretexto para disputas, e mesmo, ninguém fala de temas religiosos, pois não existe religião institucionalizada. Foigny vai mais longe ainda mostrando uma sociedade onde também não existe política ou qualquer outra forma de hierarquia de governo, nem leis, pois cada austral, por ser completo em todos os aspectos, e perfeito, não precisa de leis exteriores a ele para saber como se conduzir, não se move por vontade de poder, nem se relaciona com a divindade intermediado por uma hierarquia religiosa. Ambígua, a utopia de Foigny mostra seres cuja perfeição individual e social decorre da perfeição física, excluindo assim a possibilidade de seres unissexuados chegarem a constituir uma sociedade justa.

Além disso, os hermafroditas austrais são seres elevados que acreditam na existência de uma alma individual que, ao se extinguir o corpo, une-se à alma universal; por isso (fato ao qual já aludimos), estimaram, em um momento de sua história, que morrer – para integrar-se a uma forma de existência infinita e eterna – era preferível a viver – e ter que confrontar-se a cada dia à finitude da vida. Logo, Foigny provoca no leitor um duplo distanciamento em relação não apenas à sua terra, mas também em relação à terra utópica; o narrador distancia-se da Europa, observa uma terra ideal que, por comparação, lhe permite tratar de problemas de sua época, mas ao mesmo tempo, descrevendo esta terra ideal, coloca nela elementos ambíguos, que fazem com que o leitor tome distância uma segunda vez para perceber a ironia implicada na descrição de um alhures supostamente ideal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRIEL, Carlos E. O. Utopie, distopie et histoire. In: **Morus – Utopia e Renascimento**, n. 3, 2006.
- BOVETTI-PICHETTO, M. T. Gabriel de Foigny, utopista e libertino. In: **Studi sull'utopia**, raccolti da Luigi Firpo. Firenze: Leo S. Olschki, 1977.
- BOVETTI-PICHETTO, M. T. Introduzione. In: FOIGNY, Gabriel de. **La Terra Australe**. Naples: Guida, 1978, p. 5-73.
- BRANHAM, R. Bracht. Utopian Laughter: Lucian and Thomas More. In: **Moreana**, 86, jul. 1985, p. 23-43.
- CONSARELLI, Bruna. **Libero pensiero' e utopia nel 'Grand Siècle**. Pesaro: Flaminia, 1990.
- CURCIO, Carlo. Formação e caráter da utopia italiana no Renascimento. In: **Morus – Utopia e Renascimento**, n.1, 2004, p. 167-180.
- DÉMORIS, R. L'utopie, Autre du roman: La Terre Australe connue de Gabriel de Foigny (1676). In: **Revue des Sciences Humaines**, XXXIX, n° 155, 1974.

- DORSCH, T. S. Sir Tomas More and Lucian: an interpretation of *Utopia*. In: **Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen**, CCIII, 1967, p. 349-363.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. **Problèmes de l'utopie**. Archives de Lettres Modernes, 85, IV, 1968.
- FAUSETT, David. Preface. In: Gabriel de FOIGNY. **The Southern Land, Known**. Translated and edited by David FAUSETT, NY: Syracuse University Press, 1993.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- HENDRICKSON, G. L. *Satura Tota Nostra Es*. In: **Classical Philology**, 22, p. 46-60.
- LOGAN e ADAMS. Introdução. In: MORE, Thomas. **Utopia**. Organização G.M. Logan e R.M. Adams. Tradução Jefferson L. Camargo e Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONETI CODIGNOLA, Maria. Considerazioni sull'utopia. In: **Il paese che non c'è e i suoi abitanti**. Firenze: La Nuova Italia, 1992.
- PRÉVOST, André. L'utopie comme genre littéraire. In: **Moreana**, n. 31-32, nov. 1971, p. 161-168.
- PRÉVOST, André. Présentation. In: MORE, T. **L'Utopie**. Présentation, texte original, apparat critique, exegèse traduction et notes de André Prévost. Paris: Mame, 1978.
- QUARTA, Cosimo. Utopia: gênese de uma palavra-chave. In: **Morus – Utopia e Renascimento**, n. 3, 2006, p. 35-53.
- RACAULT, Jean-Michel. **L'utopie narrative en France et en Angleterre (1676-1761)**. Oxford: The Voltaire Foundation, 1991.
- RACAULT, Jean-Michel. **Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)**. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- REGO, Enylton de Sá. A sátira menipéia, Luciano e a tradição luciânica. In: **O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradução luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- RONZEAUD, Pierre. **L'Utopie hermaphrodite: La Terre Australe Connue de G. de Foigny**. Marseille: Publications du C.M.R. 17., 1981.
- RONZEAUD, Pierre. Introduction. In: FOIGNY, Gabriel de. **La Terre Australe connue (1676)**. Édition établie, présentée et annotée par Pierre Ronzeaud. Paris: STFM, 1990.
- SUVIN, Darko. Per una definizione del genere letterario dell'utopia: un pò di semantica storica, un pò di genologia, una proposta e un'argomentazione a difesa. In: **Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario**. Trad. di Lia Guerra. Bologna: Il Mulino, 1985.
- VAN ROOY, Charles A. **Studies in Classical Satire and Related Literary Theory**. Leiden: E.J. Brill, 1965.

MORE, Thomas. Utopia. In: **The Complete Works of St. Thomas More**, vol. 4. Edited by E. Surtz and J.H. Hexter. New Haven: Yale University, 1965.

MORE, Thomas. Translations of Lucian. In: **The Complete Works of St. Thomas More**, vol. 3, part I. Edited by Craig R. Thompson. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

MORE, Thomas. **L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement**. Traduction de Marie Delcourt. Présentation et notes par Simone Goyard-Fabre. Paris: Flammarion, 1987.

MORE, Thomas. **L'Utopie**. Présentation, texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes de André Prévost. Paris: Mame, 1978.

MORE, Thomas. **Utopia (1516)**. A cura di Luigi Firpo. Napoli: Guida, 1990.

MORE, Thomas. **Utopia**. Organização G.M. Logan e R.M. Adams. Tradução Jefferson L. Camargo e Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORE, Thomas. **L'Utopie**. Traduit de l'anglais par V. Stouvenel. Revu et annoté par M. Bottigelli. Préface de Claude Mazauric. Paris: Librio, 2008.

FOIGNY, Gabriel de. La Terre Australe *connue*. In: LACHÈVRE, Frédéric. **Les successeurs de Cyrano de Bergerac**. Genève: Slatkine, 1968.

FOIGNY, Gabriel de. **La Terre Australe connue**. Avec préface de Raymond TROUSSON. Genève: Slatkine, 1981.

FOIGNY, Gabriel de. **La Terre Australe connue (1676)**. Édition établie, présentée et annotée par Pierre Ronzeaud. Paris: STFM, 1990.

LUCIANO. **Uma história verídica**. Edição bilíngue. Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, [1976?].

LUCIEN. **Histoire véritable**. Traduction et commentaire de Michel Tichit. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995.

LUCIANO. **Racconti fantastici**. Introduzione di Fulvio Barberis. Traduzione e note di Maurizia Matteuzzi. Milano: Garzanti, 1995.

LUCIANO. **Diálogo dos mortos**. Org. e trad. Henrique G. Muracho. SP: Palas Athena/Edusp, 1996.

LUCIANO. **Dialoghi e storie vere**. A cura di Nino Marziano e Giorgio Verdi. Milano: Mursia, 1999.

LUCIEN. **Alexandre ou le faux prophète**. Texte établi et traduit par Marcel Caster. Introduction et notes de Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

LUCIEN. **Histoires vraies et autres oeuvres**. Préface de Paul Demont. Introduction, traduction nouvelle et notes de Guy Lacaze. Paris: Le Livre de Poche, 2003.

LUCIEN. **Voyages extraordinaires**. Introduction générale et notes de Anne-Marie Ozanam. Paris: Les Belles Lettres, 2009.



Entre-Vistas:

Lúcia Santaella: alguns traços biográficos

Lúcia Santaella figura como um dos grandes nomes da intelectualidade brasileira contemporânea. As correlações e mediações teóricas que propõe redimensionam o papel da arte e da literatura em face das novas tecnologias digitais e sua circulação no imaginário social. Atualmente, concentra sua pesquisa nas áreas de Comunicação, Semiótica Cognitiva e Computacional, Estéticas Tecnológicas e Filosofia e Metodologia da Ciência.

Santaella é pesquisadora pelo CNPq e professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde é também coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital. Teve seu doutoramento em Teoria Literária concluído na mesma instituição, em 1973, e a Livre-Docência pela ECA/USP em Ciências da Comunicação, em 1993.

Foi professora convidada em 1987 na Universidade Livre de Berlim. Em 2004, lecionou na Universidade de Valencia e em 2009 na Universidade de Kassel. Desde 1996, tem feito estágios de pós-doutorado em Kassel, Berlim e Dagstuhl, na Alemanha (DAAD/FAPE). Como pesquisadora, desenvolveu e coordenou projetos como o Probal (2000-2003 / Brasil-Alemanha) sobre relações entre palavra e imagem nas mídias, além de vários outros pela Fapesp.

Desde 2004, é presidente honorária da Federação Latino-Americana de Semiótica e Membro Executivo da Asociación Mundial de Semiótica Massmediática y Comunicación Global (México). É membro do Peirce Edition Project em Indianapolis (USA) e do Bureau de Coordenadores Regionais do International Communicology Institute. Em 2007, foi eleita presidente da Charles S. Peirce Society (USA).

Em 2002, recebeu o prêmio Jabuti pelo livro **Matrizes da Linguagem e Pensamento** e em 2009 por **Mapa do Jogo**, em parceria com Mirian Feitoza. A autora tem inúmeros livros e artigos publicados em periódicos científicos no Brasil e no Exterior. Destacam-se dessa vasta produção, alguns títulos especialmente vinculados à área da comunicação e da arte no universo digital como: **Cultura das mídias** (1992), **Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia** (1998), **Culturas e artes do Pós-Humano. Da cultura das mídias à Cibercultura** (2004), **Navegar no Ciberespaço. O perfil cognitivo do Leitor Imersivo** (2005) e **Linguagens líquidas na era da mobilidade** (2007).

ENTREVISTA 17

Lúcia Santaella figura como um dos grandes nomes da intelectualidade brasileira contemporânea. As correlações e mediações teóricas que propõe redimensionam o papel da arte e da literatura em face das novas tecnologias digitais e sua circulação no imaginário social. Atualmente, concentra sua pesquisa nas áreas de Comunicação, Semiótica Cognitiva e Computacional, Estéticas Tecnológicas e Filosofia e Metodologia da Ciência.

Santaella é pesquisadora pelo CNPq e professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde é também coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital. Teve seu doutoramento em Teoria Literária concluído na mesma instituição, em 1973, e a Livre-Docência pela ECA/USP em Ciências da Comunicação, em 1993.

Foi professora convidada em 1987 na Universidade Livre de Berlim. Em 2004, lecionou na Universidade de Valencia e em 2009 na Universidade de Kassel. Desde 1996, tem feito estágios de pós-doutorado em Kassel, Berlim e Dagstuhl, na Alemanha (DAAD/FAPE). Como pesquisadora, desenvolveu e coordenou projetos como o Probal (2000-2003 / Brasil-Alemanha) sobre relações entre palavra e imagem nas mídias, além de vários outros pela Fapesp.

Desde 2004, é presidente honorária da Federação Latino-Americana de Semiótica e Membro Executivo da Asociación Mundial de Semiótica Massmediática y Comunicación Global (México). É membro do Peirce Edition Project em Indianapolis (USA) e do Bureau de Coordenadores Regionais do International Communicology Institute. Em 2007, foi eleita presidente da Charles S. Peirce Society (USA).

Em 2002, recebeu o prêmio Jabuti pelo livro **Matrizes da Linguagem e Pensamento** e em 2009 por **Mapa do Jogo**, em parceria com Mirian Feitoza. A autora tem inúmeros livros e artigos publicados em periódicos científicos no Brasil e no Exterior. Destacam-se dessa vasta produção, alguns títulos especialmente vinculados à área da comunicação e da arte no universo digital como: **Cultura das mídias** (1992), **Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia** (1998), **Culturas e artes do Pós-Humano. Da cultura das mídias à Cibercultura** (2004), **Navegar no Ciberespaço. O perfil cognitivo do Leitor Imersivo** (2005) e **Linguagens líquidas na era da mobilidade** (2007).



Territórios Contemporâneos:

1. O amor em tempos distópicos: corpos utópicos em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson
2. A sobrevivência da utopia no conto *Os sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu

**TERRITÓRIOS CONTEMPORÂNEOS 18 - O AMOR EM TEMPOS DISTÓPICOS:
CORPOS UTÓPICOS EM *THE STONE GODS*, DE JEANETTE WINTERSON**

Ildney Cavalcanti

Doutora pela University of Strathclyde, Glasgow

Professora da Universidade Federal de Alagoas

RESUMO:

As ficções utópicas e distópicas de autoria feminina, mais notadamente as produzidas nos últimos quarenta anos, oferecem um espaço privilegiado para manifestações de (variados e paradoxais) meta-utopismos, ou utopismos críticos, com claras inflexões de gênero. Buscando refletir sobre as dimensões críticas utópicas recentes do pensamento feminista em suas implicações para as construções culturais de gênero, mais especificamente lançando um olhar sobre o romance distópico **The stone gods** (2007), da autora britânica Jeanette Winterson, a leitura proposta neste artigo enfoca as metáforas relativas às representações de corpos distópicos e utópicos, eixos recorrentes nos discursos feministas da contemporaneidade. São observadas as representações dos corpos na ficção de Winterson em suas dimensões distópicas – corpos-objeto, corpos disciplinados (GROSZ, 2000) – e utópicas – corpos híbridos, resistentes, pós-gênero. A presente leitura apresenta também uma reflexão sobre o (não)lugar construído pelo discurso amoroso (BARTHES, 1991), espaço de união dos corpos das protagonistas Billie e Spike, como a dimensão utópica mais acentuada nesta distopia futurista, na retomada, por Winterson, de um dos temas mais antigos, recorrentes e caros da literatura: o amor.

PALAVRAS-CHAVE: utopia, distopia, corpo, amor, Jeanette Winterson

ABSTRACT: Utopian and dystopian fictions by women, most notably the ones written in the four last decades, offer a privileged space for the manifestations of (varied and paradoxical) meta-utopianisms, or critical utopianisms, with clear gender inflexions. Aiming to reflect on the critical and utopian dimensions of recent feminist thought in its implications for cultural gender constructions, more specifically looking at the dystopic novel **The stone gods** (2007), by British author Jeanette Winterson, this reading focuses on the metaphors regarding the representations of dystopian and utopian bodies, recurring themes in contemporary feminist discourses. The representations of bodies in Winterson's fiction are observed in their dystopian – object and disciplined bodies (GROSZ, 2000) - and also utopian dimensions – hybrid, resisting, post-gender bodies. The present reading also reflects on the (no)place woven by the lovers' discourse (BARTHES, 1991), the space uniting the protagonists Billie's and Spike's bodies, as the most perceptible utopian dimension in this futuristic dystopia in the revision, accomplished by Winterson, of one of the oldest, most recurring and most cherished themes in literature: love.

KEYWORDS: utopia, dystopia, body, love, Jeanette Winterson

Entradas

Levante-te, filha! Sem mais demora, partamos ao Campo das Letras; é nessa terra rica e fértil que será fundada a Cidade das Damas, lá onde se encontram tantos frutos e doces rios, lá onde a terra abunda em tantas coisas boas. (Christine de Pizan, **A cidade das damas**, 1405)¹

Deve haver algum outro lugar, digo a mim mesma. E todas sabem que para ir a algum outro lugar há rotas, sinais, “mapas” – para uma exploração, uma viagem. – Livros são isso. Todas sabem que um local existe que não seja economicamente ou politicamente comprometido com toda a baixezinha. Que não seja obrigado a reproduzir o sistema. A escritura é isso. Se há um outro lugar capaz de escapar à repetição infernal, encontra-se naquela direção, onde [a escritura] inscreve-se a si mesma, onde ela sonha, onde ela inventa novos mundos. (Hélène Cixous, *Sorties*, 1975)²

Os vários feminismos registrados ao longo da história do mundo e, mais recentemente, os Estudos de Gênero, têm proposto revisões no âmbito de todas as esferas da experiência no tocante às relações hierárquicas de gênero, perceptíveis, em grau maior ou menor, em todas as sociedades. Sua agenda mínima tem sido norteadas por um princípio utópico, caracterizado pela crítica à distópica realidade presente e pela projeção de mundos e formas de socialização alternativas, sejam estes presentes ou futuros, ficcionais ou experimentais. No cerne do processo de busca ao “outro lugar”, ao “não lugar” (fora) da história, saliento a centralidade da escritura utópica de autoria feminina em gêneros de produção escrita que atravessam séculos, culturas, idiomas, permitindo-nos traçar aproximações entre os impulsos utópicos e os feministas configurados nessa escritura em suas funções críticas e prospectivas.

Já contidas no “inventário de visibilidade” que caracteriza o **Le livre de la cité des dames** (1405, **A cidade das Damas**), de Christine de Pizan, marco da tradição utópica feminista que antecede em mais de um século a obra **Utopia** (1516), de Thomas More, considerada o texto inaugural do utopismo literário e publicada no alvorecer da idade moderna, essas percepções críticas utópico-feministas estão presentes na alegórica cidade das damas criada pela autora ítalo-francesa, que resgata um conjunto de mulheres para, assim, conferir-lhes um espaço diferenciado e mais visível na cultura. A obra medieval evoca, já no século XV, a imbricada relação entre a escritura (ver, no fragmento, a referência metalinguística ao “Campo das Letras”), as questões de gênero (uma vez que a cidade é proposta, construída e habitada por “Damas”), e a utopia (os *motifs* literários da cidadela protegida – como espaço alternativo - e da abundância são recorrentes na tradição utópica), em crítica oposição ao discurso dominante e misógino de autoria masculina, alvo da arguta e erudita intervenção de Pizan.

¹ Cf. estudo e tradução por Luciana Calado (2006).

² Consultado na tradução em língua inglesa (In: CIXOUS; CLÉMENT, 1996). Todas as traduções para o português são livres e de minha autoria, exceto nos casos em que a responsabilidade estiver sinalizada nas referências.

Tais percepções podem ser consideradas parte de um *continuum* que alcança a contemporaneidade em textualidades (teorizações e ficções), conforme ilustrado pelo outro excerto I de entrada. *Sorties*, de Hélène Cixous, explora a idéia de um outro lugar constituído por um espaço feminino que seja radicalmente novo, e por isso utópico, em oposição à alteridade histórica das mulheres ditada pela lógica do falocentrismo. Para a pensadora, a escritura tem o poder de configurar esse lugar utópico “onde o desejo faz a ficção existir” (CIXOUS, 1996, p. 97). Ela está se referindo à escritura feminina (*l’écriture féminine*) em oposição a uma tradição literária falocêntrica que cai em repetição narcisística.³

As ficções utópicas e distópicas de autoria feminina, mais notadamente as produzidas nos últimos quarenta anos, oferecem um espaço privilegiado para manifestações de (variados e paradoxais) meta-utopismos com claras inflexões de gênero, tendo sido, por isso, foco de estudos e debates em diversos contextos acadêmicos, principalmente anglófonos.⁴ Buscando refletir sobre as dimensões críticas e utópicas mais recentes do pensamento feminista em suas implicações para as construções culturais de gênero, mais especificamente lançando um olhar sobre o romance distópico **The stone gods** (2007)⁵, da autora britânica Jeanette Winterson, a presente leitura enfoca as metáforas relativas às representações de corpos distópicos e utópicos e às construções do outro lugar utópico e alternativo em relação à história, eixos recorrentes nos discursos feministas da contemporaneidade. Argumento que a obra de Winterson reelebora uma das mais antigas temáticas do discurso literário, a do amor, na construção de corpos utópicos que, por sua vez, habitam um espaço narrativo alternativo.

Composta de forma a desafiar as fronteiras entre os gêneros literários – por ecoar textualidades que variam da mitologia bíblica às ficções contemporâneas, constituindo-se a partir de delicado mosaico intertextual (são citados, por exemplo, trechos com fragmentos de Donne e dos Diários de Viagem do Capitão Cook; são aludidos, dentre outros, Morus, Shakespeare, Defoe, Eliot, Calvino); por sua poeticidade exuberante, dentre outros fatores –, a narrativa pós-moderna de **The stone gods** também atualiza o subgênero das distopias críticas feministas: críticas em relação às suas exterioridades, isto é, ao contexto histórico misógino em que vivemos; no nível intertextual, aos utopismos literários que a antecedem; e, em se tratando de intratextualidade e de um elevado grau de auto-referencialidade, críticas das dimensões utópicas construídas em sua própria tessitura (para uma discussão mais aprofundada sobre o referido subgênero, ver Cavalcanti, 2003).

³ Várias críticas têm sido feitas à proposição de Cixous, o que não cabe explorar aqui uma vez que minha ênfase recai sobre a relação entre gênero, utopia e escritura. Cf., por exemplo, a introdução de Sandra Gilbert a **The newly born woman** (CIXOUS; CLEMÉNT, 1996, p. ix-xviii).

⁴ No Brasil, pesquisadoras vinculadas ao GT A Mulher na Literatura, da ANPOLL, têm debatido o impacto dos utopismos na produção de autoria feminina. Ver, por exemplo, os estudos de Funck (1998), de La Rocque (2004), e Cavalcanti (2003; 2005).

⁵ A edição utilizada é a de 2008, listada nas referências.

Recorrendo aos traços estruturais comuns às distopias feministas, o romance de Winterson representa um futuro distópico em Orbus, um planeta estranhamente familiar para as leitoras tanto no tocante à devastação da natureza pela dita “civilização” quanto ao exagero nas configurações das assimetrias nas relações de poder entre os gêneros, ambos típicos do princípio crítico-distópico feminista. A obra é dividida em quatro narrativas que ecoam entre si, sendo a última uma nítida continuação da terceira: **Planet Blue** (Planeta Azul), **Easter Island** (Ilha de Páscoa), **Post-3 War** (Pós-Guerra 3) e **Wreck City** (Cidade em Ruínas). Na descrição de Cokal (2008, p. 5):

Na seção inicial, Spike, uma *robô Sapiens sexy*, acaba de retornar a Orbus após explorar o Planeta Azul. Ela será, em seguida, reciclada para reutilização de seus componentes; sua missão é esvaziar-se de toda informação [repassando-a] à especialista em mídia Billie Crusoe, que também é cientista, [...] e constitui o principal foco narrativo. O Planeta Azul oferece ao governo uma oportunidade de erradicar alguns probleminhas.

Os tais “probleminhas” incluem a impossibilidade de continuar habitando Orbus por muito tempo (daí o motivo da missão exploratória) e a necessidade de descartar, para bem longe do Poder Central, os sujeitos que não se ajustam ao sistema. Esse é o caso da alta funcionária do governo, a protagonista Billie Crusoe que, ao resistir às normas, é tida como terrorista e “convidada” a partir, junto com a tripulação capitaneada por Handsome, numa segunda expedição rumo ao recém-descoberto planeta. Durante a viagem, inicia-se a relação amorosa entre Billie e Spike (resgatada por Handsome e fugitiva de seu destino - o desmantelamento), que culmina no Planeta Azul. Também nessa viagem surge e é executado o plano de Handsome para eliminar o único obstáculo a impedir a migração dos seres humanos para lá, a presença de dinossauros. Seu plano consiste em mudar o curso de um asteróide, fazendo-o colidir com o Planeta Azul. A tempestade de partículas levantada com o impacto de tal sinuca interplanetária provocará a formação e permanência de nuvem de poeira que, encobrindo o sol, levará à morte as grandes formas de vida existentes naquele planeta. Assim, a obra ficcionaliza a história do próprio planeta Terra, desnaturalizando-a, reitera as várias histórias de colonização intercaladas em sua composição.

A segunda parte, Ilha de Páscoa, evidencia nitidamente que toda e qualquer semelhança entre os planos ficcionais e a experiência histórica de colonização em nosso planeta não é mera coincidência. E também que “tudo está marcado para sempre por aquilo que já foi um dia”, últimas palavras do romance (WINTERSON, 2008, p. 246). Revisando os Diários do Capitão Cook, esta seção narra a saga do tripulante de uma nau europeia, Billy, deixado na Ilha por seu capitão em sua viagem exploratória no século XVIII. Ele se encontra à mercê das duas tribos rivais de nativos que, irrazoável e obstinadamente, lutam entre si na ânsia em agradar os deuses de pedra, (os “stone gods” do título, referência às peculiares estátuas existentes na Ilha e metáfora para os poderes

superiores e hegemônicos, como o Poder Central da primeira narrativa, que, existindo num plano acima dos questionamentos e críticas, exercem controle – mesmo que de forma não racional - sobre as populações). Após uma tentativa de suicídio, Billy é salvo por Spickers, outro europeu ilhado entre nativos, com quem inicia uma relação homoerótica, caracterizada pela ajuda e respeito mútuos.

Numa revisão do primeiro bloco narrativo, as partes intituladas Pós-guerra 3 e Cidade em Ruínas retomam, em grande parte, os elementos já narrados em Planeta Azul, como as personagens principais Billie e Spike, o aparato controlador do Poder Central, o cenário devastado de Orbus. A revisão da primeira sequência narrativa se dá, porém, de forma a acentuar o trabalho do princípio distópico por meio do aproveitamento de citações da primeira parte (que reaparecem como fragmentos de um livro lido pela narradora protagonista) e da representação de um contexto de pós-guerra em que a população vive em “circunstâncias reduzidas” (COKAL, 2008, p. 5). A vida sob circunstâncias reduzidas é outro traço estrutural recorrente das distopias), mais policiadas e poluídas, e sem a possibilidade de escape oferecida pelo Planeta Azul, mencionado nesta parte como elemento ficcional do manuscrito esquecido/encontrado num banco de metrô.

Ressalte-se, de modo geral, o refinado jogo especular dessa obra, montada a partir de mosaicos narrativos em *mise en abyme*. Como exemplo, posso citar as pequenas comunidades tensionadas descritas em Ilha da Páscoa, que funcionam como um microcosmo (em interlúdio) em relação aos demais níveis narrativos e como metáforas para os processos de colonização que temos experimentado ao longo da história. Os notáveis paralelismos existentes entre as personagens envolvidas em relacionamentos amorosos homoeróticos (a inadequação do uso desse termo para qualificar a relação entre Billie e Spike será considerada abaixo) com seus enredos de final trágico e a incorporação de narrativas menores aos três principais blocos narrativos acima mencionados também corroboram este argumento.

Os corpos

Também seguindo as convenções das distopias críticas feministas, os corpos femininos representados em **The stone gods** são violentamente emoldurados pelas estruturas (ainda) patriarcais de poder nas quais se movem. Apresentam-se bastante perceptíveis as simetrias entre as representações desses corpos e as noções de corpo-objeto e corpo disciplinado, teorizadas por Grosz (2000), indicadoras da ambiguidade deste gênero literário que, ao mesmo tempo em que critica implícita e contundentemente uma história de repressão dos corpos das mulheres, também

perigosamente reafirma uma ordem binária sustentada pelo controle e opressão.⁶ Duas metáforas evidenciam e, em tom acérrimo, ironizam a passividade e a exploração dos corpos femininos e infantis em **The stone gods**: a “fixação genética”, ou seja, a possibilidade de se escolher uma idade de congelamento dos corpos biológicos de homens e mulheres contra o envelhecimento, sendo que elas acham que devem aparentar menos idade do que eles (WINTERSON, 2008, p. 11); e a pedofilia generalizada pois, no mundo futurista de Orbus, “o sexo *sexy* agora é com aberrações e crianças. [...] Garotas/os com menos de dez anos são chamadas/os de vitela no mercado” (WINTERSON, 2008, p. 23).

Uma das tramas narrativas mostra em detalhes a batalha legal de uma personagem feminina, Sra. Mary McMurphy, para conseguir ter seu corpo “geneticamente fixado” de volta à adolescência, com o objetivo de torná-lo parecido com o de uma pop star *teen* de doze anos, alvo da atração sexual do marido pedófilo. Nesse ponto, a história narrada dialoga com os debates feministas contemporâneos relativos às construções culturais dos corpos no tocante aos dispositivos do sexo e da sexualidade, como é o caso da discussão sobre os apelos mercadológicos que impulsionam um mercado de mulheres cuja demanda é masculina, os “consumidores de carne fresca”, e exige “a juventude cada vez mais tenra” (SWAIN, 2006, p. 6). Lembra-nos Grosz que esse corpo submetido aos ditames da mídia e da indústria de consumo, “como instrumento ou ferramenta, [...] pede disciplina e treinamento cuidadosos e, como objeto passivo, requer conquista e ocupação” (SWAIN, 2000, p. 59).

Por outro lado – aquele que mais interessa à presente leitura –, o romance em foco apresenta também uma faceta visionária e utópica da ficção contemporânea de autoria feminina ao redesenhar corpos que conseguem abalar os parâmetros patriarcais dualistas e hierárquicos: trata-se de corpos híbridos, pós-humanos, pós-gênero, enfim, corpos utópicos que permitem às leitoras vislumbrar possibilidades além dos tantos binarismos que aprisionam os corpos femininos, desnaturalizando, assim, imagens e práticas sociais repetitivas e cristalizadoras. A discussão que segue enfoca os corpos da protagonista, Billie, e da Robô *sapiens*, Spike, em suas reconfigurações utópicas e críticas.

Possuidora de um nome - Billie Crusoe - que nada inocentemente itera (contrapondo-se a) o do protagonista europeu de Defoe, simbólico da imposição de um tipo de colonialismo de cunho racional e cientificista cuja culminância pode ser vislumbrada na economia de Orbus, e apesar de constituir-se como híbrido entre o humano e a máquina pela tecnologia que nele foi implantada, afinal de contas “todos os seres humanos no Poder Central foram alterados, geneticamente

⁶ Para uma discussão sobre os corpos distópicos nas ficções de Elizabeth Baines, Margaret Atwood e Kate Wilhelm, que aproxima as representações às teorizações de Grosz sobre o corpo-objeto, o corpo disciplinado e o corpo conduíte, ver Cavalcanti, 2005.

modificados e tiveram suas informações de DNA lidas. Alguns foram clonados [...]” (WINTERSON, 2008, p. 77), outros “geneticamente fixados”, a narradora protagonista rejeita os padrões de aparência e comportamento da futurista Orbus. Além de preferir manter o corpo em estado de menor interferência tecnológica (ao evitar, por exemplo, a “fixação genética”), ela habita uma fazenda na qual ainda há plantas (que fornecem alimentos orgânicos) e animais: “Minha fazenda é a última de sua linhagem – como um antigo ancestral esquecido por todos. É um mundo em biosfera secreto e selado. Uma mensagem numa garrafa pertencente a um outro tempo” (WINTERSON, 2008, p. 13). O respeito de Billie à diversidade, às diferentes formas de existência, às alteridades, a levam ao encontro amoroso com o outro não-humano (a ser comentado na próxima seção), cujo corpo resulta da tecnologia e da pesquisa científica de ponta, a Robô *sapiens* Spike.

“Moldado à perfeição, industrializado, propriedade do Estado, de baixo custo, livre de sonhos, vacinado contra dúvidas (WINTERSON, 2008, p. 51): tal é o corpo-máquina dos robôs de fabricação mais simples que executam as tarefas mecânicas e repetitivas em Orbus. Tendo o corpo inicialmente descrito como “apenas máquina” (WINTERSON, 2008, p. 6) de última geração, montado para servir como objeto tecnológico para fins exploratórios, colonizadores e sexuais, a ser desmontado e reciclado após o uso, a Robô *sapiens* Spike gradualmente assume traços geralmente associados à existência humano (o desejo, o amor, a curiosidade, o potencial para evoluir), contrapondo-se àqueles. Na descrição da protagonista Billie:

Minha amante é feita de meta-material, um polímero resistente como metal, mas maleável e flexível e capaz de aquecer-se e resfriar-se, como a pele humana. Ela possui um esqueleto de titânio e uma rede neural de fibras óticas. Ela não possui sistema límbico porque não foi desenhada para sentir emoção.
Ela não tem sangue.
Ela não pode dar à luz.
Seus cabelos e unhas não crescem.
Ela não come e nem bebe.
Ela é alimentada à energia solar.
Ela aprendeu a chorar. (WINTERSON, 2008, p. 83)

Além de esclarecer as leitoras sobre a constituição do corpo de Spike, o fragmento acima revela o conhecimento, por parte de Winterson, de física e bioquímica e sinaliza a dissolução das fronteiras entre o humano e a máquina (“que aprendeu a chorar”). Vários trechos da obra retomam essa temática, como no fragmento em que Billie retoma a reflexão sobre a corporalidade de sua parceira:

A todo momento eu esqueço que ela é um robô, mas o que é um robô? Um monte de metal ambulante. Neste caso, um monte de metal ambulante inteligente e ultrasensível. O que é um humano? Um monte de carne ambulante, na maioria das vezes nem inteligente e nem remotamente sensível. (WINTERSON, 2008, p. 99)

Passagens como estas, nas quais as diferenças entre os corpos orgânicos e os não orgânicos (Spike tem seu corpo-máquina humanizado e Billie, conforme já apontado, possui um corpo humano alterado pela tecnologia) são relativizadas, permitem constatar a representação de corpos pós-humanos em **The stone gods**, com a dissolução das fronteiras entre o humano e a máquina, e, conseqüentemente, nos levam a repensar a própria ontologia do humano.

Unidos numa relação afetiva e sexual que excede classificações, os corpos das amantes descritas por Winterson configuram-se como pós-gênero, uma vez que as categorias disponíveis na história e na cultura são insuficientes para nomear suas posições na relação. Argumentando exatamente essa insuficiência, como resposta ao inicial preconceito e hesitação de Billie diante de sua investida afetiva, Spike comenta: “Gênero é um conceito humano, e algo não interessante” (WINTERSON, 2008, p. 76). A desestabilização das noções de gênero nessa distopia pode agir politicamente para reforçar sua dimensão crítica e seu potencial subversivo ao levantar questões, utilizando as palavras de Butler, “(...) sobre o que pode significar desfazer concepções restritivamente normativas sobre a vida sexual e gendrada” (BUTLER, 2004, p. 1).

Pós-humanos e pós-gênero, os corpos representados por Winterson metaforizam o que Brandão denomina uma “política e poética da resistência” (BRANDÃO, 2005, p. 115). No nível político, a trajetória de busca das duas personagens, que permite o encontro entre elas, denota resistência diante do sistema dominador por meio de uma deliberada postura de fuga (assim como Billy e Spickers resistem à lógica auto-destrutiva das tribos rivais na Ilha de Páscoa e do culto aos deuses de pedra em sua caverna/enclave). A poética da resistência, por sua vez, é construída na obra através do discurso amoroso, conforme argumento abaixo.

A fusão de corpos/lugares/textos, ou “O amor é uma intervenção”

Em sintonia com um comentário feito de Birlik e Taskesen, ao afirmarem muito adequadamente que, na obra enfocada, “o amor é oferecido como uma solução para todos os males dos binarismos patriarcais e, ironicamente, se oferece [às personagens principais] não por meio das/os concidadãs/ãos, mas por robôs ou por um nobre selvagem” (WINTWERTSON, 2008, p. 71), proponho que a reutilização da escritura do amor é a principal estratégia trabalhada por Winterson para provocar os efeitos de estranhamento e novidade que suscitam a reconfiguração do plano utópico na narrativa.

Os corpos utópicos de Billie e Spike se encontram afetiva e amorosamente num espaço igualmente utópico, fora da ordem reguladora do Poder Central, na espaçonave que segue em segunda missão exploratória ao Planeta Azul, e num segundo momento, no próprio planeta recém-descoberto e prestes a ser colonizado. Ilhadas e protegidas em relação ao lugar do qual escapam, as amantes re-encenam uma história de amor que retoma recorrências do discurso amoroso, conforme

o descreve Barthes (1991), como o interesse suscitado pelo corpo do outro amado, o caráter catastrófico, o *fading* das vozes, a inefabilidade do amor.

Esses traços são entrecruzados no romance de Winterson e, logo no primeiro encontro amoroso entre as protagonistas, se fazem presentes. O tom catastrófico e o *fading* das vozes é assinalado pela interpolação de vozes entre a declaração de amor das amantes e a fala autoritária e colonizadora de Handsome (sobre a violenta e destrutível interferência humana no novo Planeta), concentrada nas páginas 81 a 83, cuja culminância recorto abaixo:

A cada segundo o Universo se divide em possibilidades e a maior parte dessas possibilidades nunca se realiza. Não se trata de um universo – há mais do que uma leitura. A história não vai parar, não pode parar, ela continua contando-se a si mesma, esperando por uma intervenção que mude o curso do que acontecerá em seguida.

O amor é uma intervenção.

Mão na mão, iniciando a descida de você. Mão na mão, bem rápido, como a batida do meu coração. Este é o caminho para baixo, o penhasco, a caverna. Sem segurança, sem certeza de retorno.(WINTERSON, 2008, p. 83)

Vários pontos merecem consideração. Em primeiro lugar, saliento que este fragmento é seguido pelo já citado acima, em que Billie descreve, fascinada, o corpo diferente da amada em seu processo de humanização (“Minha amante é feita [...]”, p. 83), após a primeira descoberta. Em segundo, chamo a atenção para o fato de que a justaposição entre as cenas acentua a construção da metáfora do corpo como lugar, ou a fusão entre corpo e lugar, retomada em várias passagens da obra: a descoberta do corpo é também a “descida” ao Planeta Azul. Nesse sentido, observe-se também a economia libertária contrária à de Handsome, que, representando o Poder Central, se apropria do Planeta Azul: “E, uma vez percorrida, você seria o lugar livre e selvagem, que eu nunca tentaria domesticar” (WINTERSON, 2008, p. 82). Exatamente neste trecho, e perfeitamente situado na narrativa está, o comentário da narradora de que “A cada segundo o Universo se divide em possibilidades”: as possibilidades abertas pelo próprio enredo a partir deste ponto (história de amor *versus* história de colonização devastadora), metáforas das possibilidades e escolhas que vivemos a cada segundo, reflexão sobre as teorias da física contemporânea.

A inefabilidade do amor, notável em todas as descrições dos encontros amorosos, está presente tanto implícita, na própria fragmentação do discurso entrecortado, como explicitamente, desde o primeiro momento de aproximação dos corpos, na busca no/do/pelo próprio discurso: “Eu encontraria uma língua do início” (WINTERSON, 2008, p. 82). Nestas partes, a lírica (a escritura em versos; a utilização de recursos como a anáfora, a elipse e a catacrese; a quebra da sintaxe, a referência a um ambíguo “*you*” – ao mesmo tempo amante e leitora – e “*we*” – ao mesmo tempo, narradora, amante, leitora - etc.) invade a narrativa e o próprio discurso amoroso constitui “uma

intervenção” que quebra o principal fluxo narrativo, linear, cronológico, distópico, repetitivo, para instaurar uma outra ordem, no plano do poético, do novo, do possível, do utópico.

Saídas: entre o estético e o político, o amor

O novo mundo – El Dorado, Atlântida, a Costa do Ouro, Newfoundland, Plymouth Rock, Rapa Nui, Utopia, Planet Blue. Encontrado ao acaso, obscuramente perscrutado com o auxílio de lentes, embriagadas histórias amarradas a um barril de rum, naufragas, uma bússola bíblica, um peixe gigantesco nos levou até lá, uma tempestade nos arrastou a esta ilha. Na imensidão espacial, encontramos... (WINTERSON, 2008, p. 8, 94, 150, 238, itálico no original)

Em preâmbulo ao seu ensaio sobre o discurso amoroso, Barthes comenta: “Quando um discurso [o amoroso] é [...] levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma *afirmação*. (1991)⁷ A partir desse comentário, e para finalizar, levanto uma reflexão sobre a – também exígua - intervenção do discurso amoroso na obra de Winterson como uma afirmação ao mesmo tempo estética e política. Esteticamente, as partes da obra que “cantam” liricamente, mais do que “contam”, o amor se configuram como o corpo/espço/texto da utopia, que instauram a busca pelo inexplorado, pelo (ainda) não dito, matéria prima da utopia. Tal é o não-lugar/outro lugar (*ou-topos*) utópico e essencialmente catacréstico, presente em sua brilhante ambiguidade desde a criação do termo “utopia”, por Thomas More. A exígua “presença” da utopia é a sua própria condição de existência.

Em leitura sobre a dimensão utópica em outra obra de Winterson, especificamente sobre a “insuficiência do conceito tradicional de utopia para dar conta do utopismo feminista contemporâneo”, Lima afirma:

(...) o texto de Winterson não impõe “verdade” alguma intrínseca ou extrínseca à narrativa; não cria um modelo perfeito de sociedade que corrija as imperfeições da nossa; questiona, através da ironia e da paródia, as supostas verdades e normas que materializam corpos e identidades “normais”; desorganiza o fluxo do tempo e do espaço, privilegiando a ambiguidade e a incerteza; entende o corpo como um texto cultural, que pode, portanto, reescrever as narrativas de sua própria construção. (2009, p. 193)

Aproximando-as aos utopismos presentes em **The stone gods**, utilizo-me dessas mesmas características para realçar a afirmação político-feminista, manifestadas através das dimensões estéticas discutidas acima, no sentido em que a obra age no sentido de “desfazer gênero” (BUTLER, 2004). Sua “estrutura caleidoscópica”, conforme a definiu Beck (2008, p. 65), abre frestas e arestas que nos permitem vislumbrar algo além, “escapar à repetição infernal”⁸, espaço,

⁷ Sem indicação de página.

⁸ Ver epígrafe na p. 1.

por excelência, da arte literária. Afinal de contas, “verdadeiras histórias são aquelas abertas nas margens, permitindo uma travessia, uma fronteira mais além. A fronteira final é apenas ficção científica – não acredite nisso. Como o universo, não há fim” (WINTERSON, 2008, p. 106).

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BECK, Evelyn. Winterson, Jeanette. **The stone gods**. **Library Journal**. P. 65, March 15th, 2008. [resenha]

BIRLIK, Nurten; TASKESSEN, Bengu. Jeanette Winterson. **The stone gods**. **World Literature Today** 82. P. 71, March-April, 2008. [resenha]

BRANDÃO, Izabel. Grace Nichols e o corpo como poética da resistência. In: BRANDÃO, Izabel (org.). **O corpo em revista: olhares interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.

CALADO, Luciana Eleonora. **A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan**. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Letras, UFPE, 2006.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: Brandão, Izabel; MUZART, Zahidé (orgs.). **Refazendo nós – ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Mulheres, 2003.

_____. “You’ve been framed”: o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel (org.). **O corpo em revista: olhares interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005.

CIXOUS, Hélène (1975) *Sorties*. In CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. **The newly born woman**. Tradução Betsy Wing. London: Tauris, 1996.

COKAL, Susann. She, robot. **New York Times Book Review**. Nova Iorque, p. 5, 24 de agosto 2008.

FUNCK, Susana. **Feminist literary utopias**. Florianópolis: PGI/UFSC, 1998.

DE LA ROCQUE, Lucia. Gênero e reprodução em questão: utopias e distopias feministas. In: ARAÚJO-JORGE, Tânia C. (Org.). **Ciência e arte: encontros e sintonias**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004. p. 48-66.

LIMA, Ana Cecília. A utopia feminista transgressora de J. Winterson em *Sexing the cherry*. In: SACRAMENTO, Sandra. **Gênero, identidade e hibridismo cultural: enfoques possíveis**. Ilhéus: Editus, 2009.

SWAIN, Tânia Navarro. Entre a vida e a morte, o sexo. Disponível em <http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos>. Acesso em: 10 nov. 2009.

WINTERSON, Jeanette. **The stone gods**. Londres: Penguin, 2008.

**TERRITÓRIOS CONTEMPORÂNEOS 19 - A SOBREVIVÊNCIA DA UTOPIA NO
CONTO OS SOBREVIVENTES,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

**Geruza Zelnys de Almeida
Doutoranda - USP**

RESUMO:

O artigo analisa a persistência da utopia, no conto *Os sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu, a partir da sua negação ou desconstrução no discurso da personagem. Para isso, trabalhamos com a ideia de “desacordo” como princípio fundador da utopia em Szachi, a imagem utópica e heterotópica do espelho em Foucault e a leitura de Bauman e Silviano Santiago do conceito na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Utopia, Espelho, Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT:

The article analyzes the persistence of utopia, in the narrative *Os sobreviventes* [The survivors] of Caio Fernando Abreu, from its denial or deconstructing in the discourse of personage. To this end, we work with the idea of "disagreement" as a founding principle of utopia in Szach, the utopian and heterotopic image of the mirror in Foucault and the reading of Bauman and Silviano Santiago's concept in the modernity.

KEY-WORDS: Literature, Utopia, Mirror, Caio Fernando Abreu.

"Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu"

(CFA)

"meu grande amor por favor, me reconheça"

(Cazuza)

Publicado em 1982, no livro **Morangos Mofados**, o conto *Os sobreviventes* poderia ser classificado como pós-utópico se tomado na formulação de Haroldo de Campos acerca da poesia contemporânea: aquela destituída do princípio da esperança, ou ainda, de uma “esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente” (CAMPOS, 1997, p. 265). *Os sobreviventes*, como os textos pós-utópicos, está submetido ao princípio da realidade e apresenta-se como retrato de uma época marcada pela crise, focando um presente cujo projeto foi inteiramente fracassado: o sonho de um “novo mundo” concretizou-se neste “mundo mesmo”.¹ É a partir desse lugar que a personagem feminina, numa escrita vertiginosa e irônica, nos dá a conhecer a sua trajetória de resistência e a de seu companheiro, o interlocutor com o qual sua fala se mistura ao longo do texto, e que juntos representam toda uma geração:

ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre nos 50, em Paris; 60 em Londres ouvindo *here comes the sun, little darling*-, 70 em Nova York dançando *disco-music* no Studio 54; 80 a gente aqui, mastigando essa coisa sem conseguir engolir nem cuspir fora este gosto azedo na boca. (ABREU, 2005, p. 27)

Entretanto, numa leitura que se propõe paralela, é possível entrever rastros ou restos de uma utopia que sobrevive para além do discurso niilista² da personagem. Ao longo do relato, sua fala evidencia o engajamento nos anos de ditadura militar, a busca por uma vida livre e alternativa, além do desejo por uma “sociedade aperfeiçoada” (FOUCAULT, 2001), revelando uma antiga visão utópica que, segundo Szachi, é aquela que “não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes; sonha, antecipa, projeta, experimenta” (1972, p. 13).

¹ Sobre esse o sentimento de fracasso que assola a contemporaneidade, Bauman comenta: “as realidades apresentadas como ‘realizações’ de utopias se revelaram, com muita frequência, feias caricaturas de sonhos, e não o paraíso sonhado” (2007, p. 101).

² Niilista é tomado na leitura que Vattimo faz do termo em Heidegger: “o ser se aniquila na medida em que se transforma completamente no valor” (1996, p. 4). É o que se vê, por exemplo, em “neste apartamento que pago com o suor do po-ten-ci-al criativo da bunda que dou oito horas diárias para aquela multinacional fodida” (ABREU, 2005, p. 28).

Mas, é também verdade que, aqui, a personagem já não projeta, pois sabe que a potência transformadora do sonho esbarra na impotência física para a reconstrução da realidade social:

Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos de vista sociopolíticos existenciais e bababá em comum só podiam era dar mesmo nisso: cama. Realmente tentamos, mas foi uma bosta. Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros. (ABREU, 2005, p. 26)

A idealização, como lugar do possível, no contexto presente já não é mais válida como foi no passado: “só consegui te possuir me masturbando”, diz a personagem. Entretanto, à imagem do falo murcho e impotente para atuar sobre o real ou fecundá-lo com novos possíveis se contrapõe a fala atuante – mesmo que seja no sentido de negação – sobre antigos sonhos e crenças que jorra da boca da personagem feminina.

Curiosamente, apesar da “velha *angst*”, ela decide ficar no Brasil enquanto seu parceiro está de partida, supostamente para o Sri Lanka. Essa fuga, segundo Bauman, apesar de semanticamente ser o oposto da utopia, é, “nas atuais circunstâncias, seu único substituto possível: pode-se dizer sua nova versão” (2007, p. 109). Contudo, diz a personagem: “Quanto a mim (...) fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca (...) ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis” (ABREU, 2005, p. 25).

Nota-se no seu discurso a necessidade de desvalorizar o futuro à medida que evoca ações realizadas no presente que não mudarão coisa alguma, mas que, de certa forma, ajudam a compor uma poética e uma ética do “agora” (SANTIAGO, 1989).³ Para Bauman (2007), no que concerne à utopia, a sociedade contemporânea substituiu os jardineiros – que seriam aqueles que planejam o terreno com olhos voltados ao futuro e, por isso, são construtores de utopias – pelos caçadores – aqueles que vivem uma utopia sem fim porque presa ao presente e à iminência/satisfação da fome/desejo. Assim, transfere-se o sonho grandioso do futuro para as pequenas ações do “aqui e agora”: “em vez de viver *para* uma utopia, aos caçadores se oferece uma vida *dentro* da utopia”

³ O conceito de “poética do agora” é de Octávio Paz aqui comentado por Santiago: “O futuro é visto como uma espécie de filme de horror, algo que nos amedronta, e nos amedronta exatamente porque está nos conduzindo a uma catástrofe nuclear que está aí, presente. É para essa catástrofe nuclear e outras advindas da ação moderna que nos chamam a atenção os movimentos ecológicos. Vocês estão percebendo que o raciocínio de Paz, como disse, é bastante sedutor. Vai ele construindo esses argumentos para concluir que a poética de hoje é a ‘poética do agora’, que não marcaria ruptura com o passado nem tampouco veria o presente como razão e argumento para que só pensemos no futuro e na utopia” (SANTIAGO, 1989, p. 99).

[grifos do autor] ou “para os jardineiros, a utopia era o fim da estrada; para os caçadores é a própria estrada” (BAUMAN, 2007, p. 113).

De qualquer modo, pode-se ler aí uma diferença entre as personagens: a feminina resiste ou, pelo menos, insiste; a masculina desiste porque perde a crença na palavra:

pela primeira vez na vida, você disse, e eu acreditei, pela primeira vez na vida, eu disse, e não sei se você acreditou:

caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca, me passa o cigarro, não, não estou desesperada, não mais do que sempre estive, *nothing special, baby*, (...). (ABREU, 2005, p. 28)

Vê-se no diálogo que não há esperança, uma vez que a personagem tem plena consciência de sua situação: “não estou louca nem bêbada, estou é lúcida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída”. Nem há lugar melhor ou possível: “não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando”. Porém, é nessa absoluta descrença, nesse saber-se perdido e sem lugar, seja ele real ou ideal, para se fixar, que se elabora uma espécie de desacordo da personagem no seu tempo-espaço, desacordo materializado na linguagem submetida à bivocalidade própria da ironia. E é “justamente esse ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado (SZACHI, 1972, p. 13).

Em *Os sobreviventes*, o mundo não é pensado enquanto projeto futuro, mas enquanto palavra que ensaia uma identidade imprecisa entre o que se foi e o que se é. E é aqui que a personagem não se mantém na imagem proposta por Bauman, uma vez que a utopia vivida pelo caçador não “dá chance para a reflexão sobre a direção e o sentido de tudo isso” (2007, p. 113): “Hein? *claro que deve haver alguma espécie de dignidade* nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, *dentro de mim?*” (ABREU, 2005, p. 27 [grifos meus]).

Desse modo, a personagem no espaço da escritura faz uma releitura de si mesma: “ora não me venhas com autoconhecimentos-redentores, já sei tudo de mim, tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de análise, já pirei de clínica lembra?” (Idem, p. 27) e, conseqüentemente, elabora uma transgressão pessoal que, embora falada, se passa silenciosamente, pois não faz alarde e nem provoca tumulto, além daquele que se passa em seu interior.

Assim, se utopia carrega a ideia de possibilidade de ordem e organização, isso indiscutivelmente passa pela transgressão e a transgressão da sobrevivente ocorre no espaço

limitado do seu apartamento, onde busca organizar, mesmo que fragmentariamente, suas ideias e antigos ideais. Portanto, nesse contínuo ir e vir entre presente e passado, o que se delineia é a retomada de resíduos utópicos, fragmentos remodelados a partir da desconstrução e da negação da utopia: “e cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o po-ten-ci-al criativo?” (ABREU, 2005, p. 28).

Em contraposição à utopia, que Foucault define como “espaços sem lugar real”, o filósofo apresenta o conceito de heterotopia como

lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais (...) são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Se o conceito de heterotopia deixa entrever a possibilidade de coexistência de espaços-tempo aparentemente inconciliáveis, o apartamento, cronotopo que funde presente-passado não pode aqui desenhar-se como espaço heterotópico? Isso é bem possível, uma vez que para Foucault os lugares heterotópicos podem ser os mais diversos: ele cita museu, jardim, cemitério, biblioteca, navio, quarto de hóspede, mas também fala da possibilidade de lugares destinados a ritos de purificação, nos quais somente é permitida a entrada de iniciados. A despedida entre dois militantes ocorre no apartamento, que é o espaço que concentra todos os sonhos, lutas e derrotas sofridas, além disso é regada à bebida alcoólica e à música, que modificam a percepção e que também estão presentes em rituais primitivos.

Nesse sentido, não é heterotópica a fala/escritura, local de confluência de experiências? Afinal, é na escritura que as experiências se fundam e se materializam como no apartamento onde convivem “batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados” com “uma imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud” (ABREU, 2005, p. 27).

Santiago (1989) comenta sobre a originalidade da “utopia caraíba” de Oswald de Andrade: utopia de um saber selvagem antropófago que se alimenta do saber europeu. Aqui, a personagem não estaria também se retro-alimentando de si mesma, leia-se de suas experiências à medida que as materializa em discurso? Com isso, não ocorreria uma experiência complexa que, se por um lado, apresenta-se como resignação, por outro também não seria de uma re-signação?

Além disso, a respeito da ficção moderna, Foucault reflete sobre a importante diferença entre falar e pensar:

O que torna tão necessário o ato de pensar esta ficção – sendo que antigamente se tratava de pensar a verdade – é que o ‘eu falo’ funciona como às avessas do ‘eu penso’. Este conduzia, de fato, à certeza do eu e de sua existência; aquele, ao contrário, recua, dispersa, apaga esta existência e dela não deixa aparecer nada mais do que o lugar vazio (FOUCAULT apud CHIAPPARA, 2007, p. 4)

Daí a necessidade de se conjecturar se enquanto (se) fala a personagem não elabora uma revisão de si mesma (como também faz o autor na reedição de 1995⁴) e se esse desenho de si é realmente coerente com o que ela pensa ou se é apenas pré-texto para a reconstrução de sentido que corre paralela à reconstrução sígnica:

ah não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz (ABREU, 2005, p. 27).

Ao negar o ideal, a personagem se liberta e se torna livre para fracassar e, paradoxalmente, é essa liberdade que possibilita o apagamento do fracasso. Mas, “a libertação é uma bênção ou uma maldição? Uma maldição disfarçada de bênção, ou uma bênção temida como maldição?”, provoca Bauman antes de continuar: “a verdade que torna os homens livres é, na maioria dos casos, a verdade que os homens preferem não ouvir” (BAUMAN, 2001, p. 26). Entretanto, a personagem fala não somente para se ouvir como também para se ver em escuta, portanto, se reconstrói ao passo que se desconstrói, pois a re-memoração, mesmo não tendo “a função de preparar alguma coisa, [mas] tem um efeito emancipador em si mesma” (VATTIMO, 1996, p. 185).

Assim, vislumbra-se o surgimento de um, ainda que frágil e vulnerável, projeto de continuidade ocorrendo por meio da multiplicação do signo linguístico e da seleção de aspectos que ela considera bons em sua imagem passada: “Ah, passa devagar a tua mão na minha cabeça, toca meu coração com teus dedos frios, eu tive tanto amor um dia, ela pára e pede, preciso tanto tanto, cara, eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era” (ABREU, 2005, p. 29).

É também o que se percebe no fragmento:

⁴ Eis a nota do autor à edição de 1995: “Por saber que textos, como as pessoas, são vivos e sempre podem melhorar na sua contínua transformação, submeti *Morangos mofados* a uma severa revisão de forma. Nada em seu conteúdo ou estrutura foi modificado, mas a pontuação foi retrabalhada, novos parágrafos foram abertos ou eliminados etc. O resultado me parece mais limpo, menos literário no mau sentido, mais claro e quem sabe definitivo. Trabalhando pelo menos doze anos distanciado da emoção cega da criação (a primeira edição foi de 1982), depurar estes morangos foi como voar sobre uma rede de segurança. Só espero não ter errado o salto”. É possível ver aqui um processo de transformação – positiva conforme fica explícito no verbo melhorar – que se elabora nas marcas textuais, nos elementos que estão entre as palavras e que, a princípio, poderiam passar despercebidos por serem os mais sutis.

ah não se preocupe, meu bem, depois que você sair tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, gin-seng e lexotan, depois deito, depois durmo, depois acordo e passo uma semana a banchá e arroz integral, absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa, depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o cvv às quatro da madrugada e alugo a cabeça dum panaca qualquer choramingando coisas tipo preciso-tanto-uma-razão-para-viver-e-sei-que-essa-razão-só-está-dentro-de-mim-bababá-bababá e me lamurio até o sol pintar atrás daqueles edifícios sinistros (ABREU, 2005, p. 28 [grifos meus])

Nota-se que no trecho grifado, após o desabafo desencantado, a personagem confia que suas lamúrias se darão até o sol reaparecer indiciando a possibilidade de um novo início, mesmo que sem fé: “mas não se preocupe, não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma?” (Idem, Ibidem). Entretanto, poderia haver maior empenho do que este que a faz persistir mesmo conhecendo totalmente a falência da fé e a inevitabilidade da autodestruição?

Mas, cabe perguntar o que se destrói de fato, uma vez que a própria identidade, em tempos líquidos, é instável, imprecisa e sua fluidez está exposta a forças que “ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido” (BAUMAN, 2001, p. 98): “*um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda* enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico” (ABREU, 2005, p. 25 [grifos meus]).

Sendo assim, essa identidade mutante e sempre intervalar só pode existir também num espaço intervalar, um lugar de “experiência mista”, ao qual Foucault associa a imagem do espelho:

espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Ao som de Ângela Ro-Ro: o dito espelhado no não-dito

Para compreender a complexidade do conto *Os sobreviventes*, é importante atentar para a indicação de leitura, grafada em itálico e entre parêntesis logo abaixo do título, figurando como subtítulo: (*Para ler ao som de Ângela Ro-Ro*). Isso poderia passar despercebido em se tratando de um livro com tantas referências musicais, no entanto, a canção figura como uma segunda voz no substrato textual, um não-dito que acompanha a voz rouca, ao modo da cantora Ângela, da personagem feminina.

Esse texto da canção, que existe enquanto uma virtualidade, emerge no conto no momento de maior intensidade: “ela se contrai violenta e pede que eu ponha Ângela outra vez, e eu viro o

disco, *amor meu grande amor*, caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite, e sem querer vomito junto, ao mesmo tempo, os dois abraçados” (ABREU, 2005, p. 29 [grifos meus]).

Percebe-se que, antecedendo o vômito conjunto de conotação catártica, o grito de socorro soa alto – “amor meu grande amor” – trazendo à tona toda a letra da conhecida canção: “Amor, meu grande amor / Que eu seja a última e a primeira / E quando eu te encontrar, meu grande amor / Por favor, *me reconheça*”⁵ [grifos meus]. Estamos, aqui, diante de um desejo de alteridade, de um pedido que se faz ao olhar do outro: “me veja nos seus olhos” pede a letra da canção, pois a personagem precisa desse “espelho utópico” para se ver e, mais, se reconhecer.

Segundo Foucault, a imagem do espelho é utópica e “é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (2001, p. 415). Pode-se dizer que esse lá longe relaciona-se não apenas com o espaço, mas também com o tempo: o passado – e por que não também o futuro? – encontram-se no “agora”, ainda mais na contemporaneidade, quando:

O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade, ambos passado e futuro tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora”. (PAZ apud SANTIAGO, 1989, p. 100)

Por isso o vômito conjunto: porque o espelhamento proporcionado pelos olhos possibilita a ambos verem-se como são e como um dia foram: “éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados” (ABREU, 2005, p. 26). Imagens móveis que, potencializadas pelo álcool, ora se fundem, ora dissipam no trânsito entre espaços-tempo:

A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415).

⁵ Para acessar a composição de Cazuza, sucesso na interpretação de Ângela Ro-Ro: <http://vagalume.uol.com.br/angela-ro-ro/amor-meu-grande-amor.html>

Assim, essa visibilidade é o dispositivo que ativa o “desacordo” referido por Szachi (1972), entretanto, neste caso, a consciência assimila a imagem passada e a presente provocando um espaço de tensão relacionada ao futuro.

Ajuda na compreensão desse trânsito do eu “aqui” para o eu “lá longe” – ou do que se é para o que se foi – a canção que ainda se ouve como efeito da intensidade provocada no relato: “Desde o fim até o começo” ou “Que eu seja a última e a primeira” são imagens virtualmente presentes que unem pólos antes opostos e que se desterritorializam ou se liquefazem.

Conhece-se ao longo do relato que a personagem já passou por uma tentativa de suicídio, o que explica seus objetos de adoração: uma “imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud” (ABREU, 2005, p. 27). Naquele momento, ela também pode contar com o apoio do companheiro sobrevivente:

eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, *companheira*, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá. (...) mas eu reagi, despirei, voltei a isso que dizem que é o normal. (ABREU, 2005, p. 28 [grifo do autor])

Como se vê, a cena se repete tal como o disco de vinil que se vira e se revira, marcando intervalos e continuidades inscritos na estrutura fragmentária do texto: enquanto lá ela “babava” para eliminar o veneno, aqui ela vomita, seja na forma do conteúdo estomacal ou das palavras que também a envenenam. O termo companheiro – que também pode ser associado ao acompanhamento musical do texto – também retorna: “não tem jeito, companheiro”, porém agora não mais indiciando uma designação entre parceiros de esquerda política, mas re-signado como “aquele que acompanha”.

Assim, à imagem circular do sol que renasce, citada acima, tornam-se análogas as do disco, do girar da chave na fechadura e da órbita ocular que, ao espelhá-las, funde todas elas numa circularidade apontando para a imprevisível, porém contínua, reconstrução do ser:

ela diz, te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez. (ABREU, 2005, p. 29)

Nesse contínuo retorno: “o motor do mundo avança, mas o faz da maneira mais estranha, pois vai construindo e destruindo até chegar ao princípio de tudo que, por sua vez, é o fim” (SANTIAGO, 1989, p. 110). E é no fim que está a chance de um novo, fracamente novo, começo” (VATTIMO, 1996, p. 190).

O leitor já deve ter percebido que esse artigo não será concluído dada a impossibilidade, num texto que se propõe a falar sobre a utopia, de um pensamento conclusivo. Não haverá mais do que uma despedida: “ela puxa a descarga e vai me empurrando para a sala, para a porta, pedindo que me vá, e me expulsa para o corredor” (ABREU, 2005, p. 29). Mas, uma despedida é sempre também a possibilidade de um novo encontro.

Sendo assim, o leitor encontrará nele tão somente o que foi proposto no início: uma leitura paralela àquela que dele mais se aproxima num primeiro momento que é a de uma visão pós-utópica. Essa leitura teve como intenção acompanhar o conto, como a música que, *a priori*, foi o elemento ativador da reflexão sobre a possibilidade da utopia num discurso que se constrói como negação dela mesma. É na imagem do espelho, emprestada de Foucault, que justifico essa postura: o que se reflete constitui sempre uma dialética porque se trata de uma imagem invertida, assim uma leitura crítica é uma operação que revela o texto, mas também a presença de outro.

Nesse sentido, a única certeza que se apresenta é mais sobre o teor utópico deste artigo e menos sobre o do conto de Caio Fernando Abreu. Mas, essa liberdade é fruto do desejo do texto que se apresenta num deslizamento entre vozes, tempos e espaços e numa sintaxe coordenativa que privilegia os paralelismos e não instaura hierarquias. Tal fragmentação discursiva possibilita a criação de um espaço intervalar e alternativo propício à busca por resíduos utópicos que ajudem a resgatar o sentido crítico e político da literatura contemporânea.

Por tudo isso, no desenrolar do relato, acompanha-se sim o enfraquecimento da utopia conforme concebida por Thomas Morus, porém não a sua morte e, arrisco dizer, o surgimento de novos topos oscilantes que ainda precisam ser habitados pelo homem pós-moderno. É nesses lugares que esse homem portador de um “pensamento fraco”, positivamente fraco para Gianni Vattimo, acaba se tornando mais livre ou “leve” porque não precisa buscar incessantemente a superação, já que o mundo passa a ser mediatizado totalmente pela experiência e esta é uma construção da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. A utopia na era da incerteza. In: **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CHIAPPARA, Juan Pablo. Michel Foucault: ficção, real e representação. A produção de sentidos sociais: desdobramentos teóricos contemporâneos. In: **Revista Aulas**. N. 3, 2007. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/~aulas/pdf3/19.pdf>

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços", in: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Michel Foucault estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422. (Ditos & Escritos. v. III).

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989, pp. 94-123.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



Estudos:

1. Formas da memória: um estudo sobre o autobiografismo

ESTUDOS 20 - FORMAS DE MEMÓRIA: UM ESTUDO SOBRE O AUTOBIOGRAFISMO

Maria José Palo (PUCSP)

Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida. (SONTAG, 1986, p. 86-87)

Através de sua história, a arte da ficção tem feito das formas da memória suas formas de invenção. Em toda a ficção, há sempre uma invenção do *eu* que faz o laço harmonioso com a escritura, nela veiculando a existência da personagem narradora à realidade. A resultante é a relação entre o passado vivido pela personagem-narradora e a escrita. É dessa forma que é revelada a impossibilidade de recuperar o tempo perdido na memória do presente, sabendo que ele é uma busca de verdade voltada para o futuro e não para o passado.

Entretanto, a memória é matéria-vida da escritura, mediação que cria um presente significativo. Quando o autor pensa o presente existindo, ele já passou, e quando o pensamos existindo, ele já passou, e quando o pensamos como existindo, ele também já passou.

Esse paradoxo entre memória e escritura tem lugar no complexo papel da memória exercido pela arte do narrar em ato de rememoração. Quando a percepção retém uma incalculável quantidade de elementos rememorados, passa a ser memória – é a memória desenrolando estados do passado, que buscam a luz do presente rememorado, como partes iluminadas de nossas vidas, ou no caso ficcional, das vidas das personagens na narrativa autobiográfica.

Todo tratamento autobiográfico que o autor dá às pessoas reais, sejam personagens inventadas, sejam evocadas pela vida da documentação ou da sua

experiência, converte-as em *eus* ficcionais, pelo ato do narrar. Entre duas memórias distintas, Bergson (2006) entende que o incessante recomeçar do presente de memória é que torna o passado uma experiência possível para a ficção, mais enquanto hábitos do que memória. Porém, é a memória verdadeira que alinha estes estados produzidos, dando-lhes lugar, data e um passado definitivo.

Imaginar não é lembrar. A lembrança tende a ganhar vida numa imagem, mas o inverso não é verdadeiro. Percepção, para Bergson, é um estado forte, e a lembrança um estado fraco. É a consciência do presente que amalgama as duas memórias, a orgânica e a verdadeira, passando ao corpo a tarefa de ser um lugar de passagem das coisas que agem sobre nós e as coisas sobre as quais agimos.

Todavia, nas memórias inventadas de uma autobiografia ficcional, o fazer da lembrança deverá tornar-se ação, acrescenta o autor: “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente, que a lembrança empresta o calor que dá a vida”. (BERGSON, 2006, p. 93). Ação essa que faz do corpo uma imagem – centro da ação exercida sobre os objetos do entorno. A resultante é um feixe de imagens, das quais o corpo é uma delas – em torno dessa imagem, dispõe-se a representação de suas lembranças ou as ilusões de todos os tipos, em muitos momentos, em busca do tempo original. Continua Bergson:

Com efeito, por mais curta que se suponha ser uma percepção, ela sempre ocupa certa duração e exige, por conseguinte, um esforço de memória que prolonga uns nos outros numa pluralidade de momentos. (BERGSON, 2006, p. 87)

O romancista ao contar histórias, verdadeiras ou imaginadas, “onde a imaginação e a memória” se encontram e se fertilizam, recria vidas pelo relato autobiográfico. Ou ele conta de si mesmo, no plano biográfico, ou liga arte e vida numa corrente infinita. Assim são estruturados os *eus* como ficções e se escrevem histórias como uma forma de preservar essa ficção.

Todos eles têm sua linha de tempo, já que a cada espécie de signo na ficção corresponde uma linha de tempo. Cada espécie de signo participa, de modo desigual, de várias linhas de tempo; uma mesma linha mistura desigualmente várias espécies de signos. (DELEUZE, 2003, p. 16)

Ficção e memorialismo são duas faces de uma mesma moeda – em elaboração pessoal e ficcional autônomos, o escritor se relata e relata-se como um eu construído pelo autobiógrafo. Estas formas de memória em relato autobiográfico são (des)dobradas em narrativas do memorialismo - autobiografia e ficção, ambas solidárias, compartilhando elementos, uma das outras, entre si.

A ficção, por sua vez, se duplica em dobras, em histórias da vida (romance), fazendo-se ficção de si mesma ou invenção do *eu*. A presença do sujeito que se lembra em sua própria obra desenha o seu **autobiografismo**. Este fala de si como gênero literário e nele insere suas convenções, horizontes e gênese histórica. São imagens que sugerem outras imagens: sensações, sentimentos, recordações, personagens, que preparam o cenário da obra, tornando rica e profunda a experiência da leitura. Também são memórias que têm o mesmo valor da ficção, como signos da arte em tempo redescoberto, assim enunciadas por Virginia Wolf:

[é] o prazer mais intenso que eu conheço. É o encantamento que experimento quando escrevendo me parece descobrir as relações precisas; *tornar viva uma cena; dar coerência a uma personagem*. Daqui nasce, eu poder dizer, uma filosofia; ou então uma idéia que eu sempre tive; *que por trás do algodão se oculta um desenho*; que nós – todos nós seres humanos – entramos no desenho; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que nós somos parte daquela obra de arte. (apud OLMÍ, 2003, p.112; grifos nossos)

A linguagem em diálogo com a expressão artística ocupa a posição central na estruturação dos conceitos e das formas metafóricas de memória: mitos, rituais, ideologias diversas. A experiência do presente puro as seleciona e elas trazem a parte iluminada das vidas em corpo-ação pelas personagens – *eus* ficcionais do autor, em todas as funções transformadoras – eles são espelhos expostos à luz, escritura sobre escritura.

O autor autobiógrafo estende a linguagem até os limites de seu uso, mesmo que de forma subversiva. Como exemplos, citamos autobiografias de Graciliano Ramos (**Memórias do Cárcere**, 1953) e Zélia Gattai (**A casa do rio vermelho**, 1999) que, como textos híbridos, imperfeitos, são desobedientes à ordem social. Esses escritores autobiógrafos redescobrem tempos novos tomando como objetos

outros *eus* ficcionais do seu passado perdido, porém os presentificam pela lembrança, fazendo-os participar das dimensões do tempo redescoberto.

Em forma de memória autobiográfica, tempo e espaço também fazem uso de situações engajadas à alteridade marginalizada que escolheram, com a consciência e compreensão dos mecanismos e das estruturas que criam e mantêm no sistema da alteridade. Virginia Wolf ilustra a alteridade, na duplicidade do discurso em relato memorialista, ao iniciar seu conto “Memórias de uma romancista”, no cruzamento com outras linhas e outros tempos, com sua presença marcante na própria obra literária:

Quando miss Willat *morreu*, em outubro de 1884, sentiu-se, *como escreveu sua biógrafa*, “que o mundo tinha o direito de saber mais sobre mulher tão admirável, embora tão recatada”. Pela escolha de adjetivos fica claro que ela mesma não o desejaria, a não ser que *alguém a pudesse convencer* de que o mundo, com isso, sairia ganhando (WOLF, 2005, p. 87).

Bem sabemos que é das formas memorialistas às formas do gênero autobiográfico que tem origem “o olhar do eu” e a refração da verdade descentrada da realidade. Trata-se mais de uma autobiografia poética com seu método descritivo fora dos gêneros limítrofes: memórias, biografias, diário e suas normas literárias, formas renovadoras da sensibilidade do leitor. Este passa então a ganhar o gosto pelos juízos de valor encarnados no aspecto inovador e inventivo das formas de memória.

Ambos, autor e leitor, fazem o contrato pelo qual se estabelecem limites entre autobiografia e texto ficcional, no pensar de Lejeune (2008) sobre o pacto autobiográfico, uma espécie de contrato entre autor/leitor em que são estabelecidas as fronteiras entre autobiografia e texto ficcional:

O valor desse pacto não está apenas no fato de ele definir um gênero, ou de definir as semelhanças entre texto e autor, mas na importância da leitura, no momento de definir um texto como sendo autobiográfico. (LEJEUNE apud OLMÍ, 2003, p. 145)

Para Olmi, “Lejeune elabora o conceito de ‘pacto autobiográfico’ através do qual o autor se compromete de forma explícita com o leitor, a falar de sua vida e ao tentar compreendê-la, muito embora, no relato, possa faltar a exatidão histórica”

(p.145). Trata-se de “uma poética da autobiografia baseada no leitor” (EAKIN apud OLMÍ, 2003, p. 145). É exatamente no seu pacto autobiográfico que Lejeune encontra um valor de hipótese e de instrumento de trabalho, a exemplo da análise que faz da autobiografia de terceira pessoa: alguém na velhice que se descreve a si mesmo quando criança, já muito distante do tempo (**Dom Casmurro** de Machado de Assis, 1899).

O valor do pacto autobiográfico está em criar-se uma identidade entre autor-narrador – protagonista e o nome real, importante para se definir o gênero do texto autobiográfico. Para Lejeune, defini-lo é difícil, se o fizermos com base em tendências internas do texto. O pacto é necessário, mas não é suficiente, questiona Olmi:

Torna-se necessário o nome real do autor, ‘a assinatura’, para fazer do texto uma autobiografia: cria-se assim uma identidade entre autor-narrador-protagonista e o nome real. Isso alivia o leitor da necessidade ou do desejo de buscar maiores informações sobre o biógrafo de si mesmo. (2003, p. 145)

A autobiografia tem sido entendida por alguns teóricos como um gênero híbrido, por outros como um gênero definido, e mesmo como um não-gênero. Nossa posição teórica, aqui, está na defesa da ficcionalização dos aspectos autobiográficos, pela via do relato memorialista, incorporando uma estilização, os signos artísticos, no qual todas as outras dimensões se cruzam sobre o tempo que se perde e sobre o tempo perdido. É o que supera a identificação do autor na obra em tempo redescoberto. E como gênero, ele ganha a capacidade de narrar a verdade de uma vida singular (o seu *eu*) que lhe corresponde. O autor ganha sua afirmação, ao mesmo tempo, como pessoa e como escritor: cria um *eu* de alteridade ou “confere alteridade a seu próprio *eu*” (HAWES apud OLMÍ, 2003, p. 201)

O pacto autobiográfico, portanto, legitima os dados anteriores ao texto, tornando-os apenas o centro de investigação das “dobras” informativas e teóricas, ou seja, dos vários *status do eu* em primeira ou terceira pessoa.

Lejeune concebe o texto autobiográfico como um gênero definido, texto que é um relato retrospectivo em prosa, escrito por alguém que fala de sua vida particular e da história de sua personalidade. Deduz-se, portanto, que Lejeune, em seu pacto, se

orienta não só para a prosa e seus aspectos temporais do relato, mas também para os aspectos psicológicos e psicanalíticos biográficos.

Em suma, tipos de leitura podem modificar o pacto do autobiografismo: o memorialista passa a ser alguém que se conta e a memória se projeta em direção ao tempo futuro e acaba por constituir, concretamente, a presença do presente. E, vice e versa, tipos de leitura geram formas de memória com limites líquidos, fluidos e móveis entre certo ato literário e a literatura.

Interrompemos, aqui, este estudo do autobiografismo com o texto *Aviso ao leitor* de Montaigne, para postergarmos posições críticas de outros teóricos que discutem Lejeune, quanto à complexidade de seu pacto entre termos visuais e textuais, e pela dimensão transitiva que ele apresenta – “representa o *eu* dele”.

O filósofo Montaigne, nesse texto citado, explicita uma tensão entre o *eu* do sujeito da enunciação da escritura e a identificação desse *eu*, com propriedade e apropriação do objeto da escritura, e com todos os recursos literários e um nome único: “não apenas o pintar, mas pintar-se, não somente escrever, mas escrever-se”(OLMI, 2003, p. 156). Quando combinadas, ambas as representações, visual e escritural, para Montaigne, torna-se possível apreender uma teoria e uma metodologia para se alcançar o entendimento desse pacto de significantes autobiográficos para o entendimento do teórico Lejeune.

Nesse aspecto da escrita autobiográfica, em última instância, o nome do indivíduo e também o do livro tornam-se propriedades suas, causando estranheza ao próprio autor quanto ao livro e ao modelo de sua obra. As **Memórias Póstumas de Brás Cubas** de Machado de Assis, no diálogo com o leitor, são um exemplo, já antecipado, desse pacto que se faz a partir do prólogo de suas memórias:

Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nãmiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (grifos nossos)

Como vemos, sobram convergências e divergências entre linhas teóricas e advertências de romancistas sobre as formas de romances autobiográficos entendidas

como formas de memória em ato literário ou em transmutação poética, dando à vida a condição de revelar seus grandes segredos em novos tempos. Uma polêmica fascinante que deverá ser continuada em outros estudos.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al. (Orgs.). **O pacto autobiográfico** – De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaio 1**. Tradução de Sergio Milliet. 2 ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/ Hucitec, 1987.

OLMI, Alba. **Memória e Memórias**. Dimensões e perspectivas da Literatura Memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

_____. **Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora**. Os múltiplos processos da autobiografia estética em Janet Frame. São Paulo: Scortecci, 2003.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre-São Paulo: L & PM, 1986.

WOLF, Virginia. **Contos completos**. Fixação de texto e notas de Susan Dick. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosacnaify, 2005.



Resenhas:

1. Premiação para livros que envelhecem
2. A inquietação literária e o olhar científico: o método de Antonio Candido diante da incógnita de Caramuru

Premiação para livros que envelhecem

O recém divulgado prêmio Jabuti 2009 elegeu **O fazedor de Velhos** de Rodrigo Lacerda como a melhor obra juvenil do ano. O autor recebeu ainda o prêmio de melhor tradução de obra literária Francês-Português com o livro **O conde de Monte Cristo**, traduzido em parceria com André Telles para a Jorge Zahar Editora. **O fazedor de velhos** já havia sido laureado como melhor Livro Juvenil da Biblioteca Nacional e incluído no catálogo White Ravens 2009.

Nascido no Rio de Janeiro em 1969, Rodrigo Lacerda vem de uma família de editores. Graduado em História pela Universidade de São Paulo e com doutorado em literatura pela mesma instituição, trabalhou como editor de grandes instituições e atualmente vem se destacando como autor no cenário literário nacional.

Rodrigo Lacerda escreveu os livros **O Mistério do Leão Rampante** (novela, 1995, prêmio Jabuti e prêmio Certas Palavras de Melhor Romance), **A Dinâmica das Larvas** (novela, 1996), **Fábulas Para o Século XXI** (livro infantil, 1998), **Tripé** (contos, 1999), **Vista do Rio** (romance, 2004, finalista dos prêmios Zaffari & Bordon, Portugal Telecom e Jabuti). Esse ano o autor lançou **Outra vida** pela editora Alfaguara.

A primeira surpresa em relação ao livro **O Fazedor de Velhos** é a impressão causada pelo projeto gráfico arrojado. Desenvolvido por Luciana Facchini, de certa maneira o aspecto do livro rompe com o esperado para uma obra dedicada aos jovens. Apesar do vibrante laranja do título e da contracapa, não há representações de personagens ou cenas da história. As ilustrações assinadas pela artista plástica Adrienne Gallinari são compostas por figuras geométricas que perguntam e sugerem muito mais do que revelam.

O título intrigante também se afasta um pouco da idéia tradicional de livros juvenis, propondo, talvez, a idéia de que se dirige a um jovem mais maduro, um quase adulto, alguém como Pedro, o narrador. Não encontramos neste livro o narrador adolescente, característico das narrativas do gênero, e nem o momento retratado pelo livro é apenas este. Apesar de puxar pela memória alguns fatos da infância e da primeira fase da adolescência, o foco de Pedro recai sobre o período final do ensino médio e o começo da vida universitária.

A narrativa começa pela infância, com as torturantes sessões de literatura impostas pela mãe, professora universitária. Nesse capítulo inicial a personagem apresenta a família e, principalmente, trata de explicar o gosto desenvolvido pelos clássicos da literatura como José de

Alencar e Eça de Queirós. Repleto de citações e explicações sobre esses autores, o capítulo serve também como introdução à personalidade e ao pensamento de Pedro.

No primeiro capítulo, denominado *Tudo começa sem a gente perceber*, já podemos observar a linguagem descontraída e coloquial do texto. O narrador usa muitas marcas de oralidade, como o “a gente” do título do capítulo, propondo um diálogo ágil e bem humorado com o leitor: “Eu não lembro direito quando meu pai e minha mãe começaram a me enfiar livros garganta abaixo. Mas foi cedo.” (LACERDA, p. 7)

O humor bem dosado do texto ajuda a manter o diálogo com o leitor e, principalmente, tira dos textos clássicos a seriedade habitual. Nos trechos seguintes, o narrador explica suas passagens favoritas de *I-Juca Pirama*:

Ela disse que os índios roubavam a força e a coragem dos inimigos de uma maneira muito concreta: comendo-os.

Não crus, assados. Mas mesmo assim... (LACERDA, p. 8)

.....

Mas tudo ainda piora. Os timbiras se recusam a aceitar o I-Juca Pirama de volta, e o pai, ao entender por quê, isto é, ao saber que o filho havia chorado diante do inimigo, desiste de salvar a sua honra. Ter apelado para a generosidade dos timbiras já era ruim, ter usado a sua doença como desculpa era péssimo. Mas ter chorado, aí não: merecia o pior castigo de todos, a maldição paterna. (LACERDA, p.9)

Nos capítulos seguintes, Pedro narra momentos importantes de sua vida adolescente: uma aventura de férias aos dezesseis anos, o primeiro amor (no caso de Pedro, a primeira decepção) e a festa de formatura. Em todos estes momentos aparece a figura do “fazedor de velhos”, um antigo professor do colégio que antes da entrega dos diplomas faz um discurso inesperado e chocante sobre a passagem do tempo:

- Vocês vão descobrir, na carne, que sentir, nessa vida, é sentir o tempo indo embora. (LACERDA, p. 37)

.....

- Se eu pudesse dar um conselho a vocês, eu diria: não queiram nunca ser eternamente jovens; gostar de viver é gostar de sentir, e gostar de sentir é, necessariamente, gostar de envelhecer. (LACERDA, p. 37)

Interessante observar como o discurso do velho professor destoa da supervalorização atual da juventude. Em uma sociedade, como a atual, em que se despreza a velhice e se busca ser/parecer jovem para sempre, o livro propõe uma reflexão sobre a passagem do tempo como algo bom, que agrega valor e experiência: “Falem com o tempo. Conversem com ele. Fiquem íntimos dele. O tempo é a nossa única companhia garantida até o último instante”. (LACERDA, p. 38)

O tempo da narrativa é cronológico, e a segunda parte do livro começa com o jovem Pedro aos vinte anos, cursando a faculdade de História e descontente com a escolha. Além das aulas na faculdade, a personagem passa seu tempo lendo; a paixão pelos livros, iniciada à força na infância, prosperou e faz Pedro gastar horas nos sebos à procura de livros. Em um destes momentos, o jovem

universitário encontra o antigo professor de História do colégio e acaba confessando-lhe como sua disciplina preferida na escola havia se tornado uma frustração na faculdade.

O professor Azevedo tenta acalmar o garoto contando-lhe que também teve dúvidas quando tinha a mesma idade e revela ter sido ajudado por alguém muito especial, seu professor Nabuco, o velho misterioso que havia feito o discurso da formatura de Pedro. Assustado e curioso com a coincidência, o jovem pergunta sobre o tal professor e descobre que ele havia sido um historiador brilhante até abandonar a carreira e passar a uma vida reclusa sem que ninguém soubesse a razão.

O jovem aceita a sugestão e decide ligar para Nabuco pedindo que o receba para uma conversa, para, quem sabe, ajudá-lo a decidir-se sobre a carreira que deve seguir. A partir daí, Nabuco convida Pedro para trabalhar como seu assistente em estranhas tarefas literárias sobre a “natureza humana”.

Uma das tarefas de Pedro é ler grandes obras literárias e catalogar as personagens de acordo com sua “personalidade” ou “psicologia”; nesse processo o jovem começa a identificar-se com as personagens e se surpreende ao solidarizar-se não só com os bonzinhos mas também com os vilões:

Quando terminei de fazer o seu perfil, fui fisgado por uma sensação desagradável. Estava ao mesmo tempo horrorizado pelas crueldades do Edmund, e extremamente atraído por sua filosofia de vida. Condenava cada um dos seus atos, mas me identificava com a sua ideologia, com todos os seus motivos essenciais. Embora fosse praticamente um monstro humano, alguma coisa nele era um reflexo de mim. (LACERDA, p. 63)

A identificação com as personagens literárias amplia as noções dicotômicas de Bem e Mal, sensibilizando o olhar de Pedro para as diferenças, para as motivações e para a compreensão da “natureza humana”, mas de maneira sutil, despertando, aos poucos, o amadurecimento.

A terceira parte do livro propõe uma nova experiência amorosa na vida de Pedro. A afilhada do excêntrico Nabuco, Mayumi, estuda neurologia na França e está no Brasil para uma curta passagem de duas semanas. Tempo suficiente para que Pedro se apaixone pela jovem oriental, delicada e nada romântica. Mayumi representa o pensamento científico e a pragmática da vida real e não gosta de José de Alencar.

Nas duas semanas que passam juntos, Pedro e Mayumi vivem plenamente o amor que sentem, mas sofrem a proximidade da despedida. No convívio com a jovem, nas diferenças entre eles, Pedro reconhece a si mesmo. É na alteridade de sua relação com Mayumi que Pedro consegue elaborar uma nova visão de si:

Quando via uma borboleta azul, especialmente linda, como a que encontrei sobre o canteiro perto do lago, ou um inseto desconhecido, especialmente estranho, meus olhos se maravilhavam como se estivessem diante de um milagre. A Mayumi, não. Somando seu espírito científico a sua cultura milenar e minimalista, estava atenta a detalhes. Reagia de forma prática ao que tinha diante dos olhos. Quando via um inseto curioso, formulava a composição química da queratina que recobria seu “esqueleto externo”. (LACERDA, p. 77)

O humanismo de Pedro e do velho Nabuco e o cientificismo de Mayumi se completam na obra; no decorrer da narrativa, a personagem principal descobre que todos buscam a mesma coisa, compreender a tal “natureza humana”, mas cada um à sua maneira. A idéia reducionista de que humanismo e cientificismo se opõem eternamente é desconstruída pelo autor que, novamente, propõe um olhar mais sensível, mais amplo para as grandes questões.

Importante observar que à temática do amor é incorporado o aspecto bastante relevante na contemporaneidade que é vida profissional. A transição para a vida adulta requer uma reflexão profunda sobre o amor e as relações familiares, mas também sobre o futuro profissional e a realização financeira. Temas aos quais Rodrigo Lacerda não se furta, pelo contrário, aborda com bastante sensibilidade, sem subestimar o jovem leitor.

A morte é também um tema difícil de ser aprofundado nos livros juvenis, mas o autor consegue trabalhar com essa questão de forma natural e sem apelos melodramáticos. Mesmo uma questão complexa como o suicídio é tratada sem preconceito ou julgamento, propondo a reflexão, sem prescrever respostas corretas.

Interessante observar o tratamento dado ao “final feliz” que acontece com a realização amorosa e o casamento dos jovens, mas também com a realização profissional, o que representa uma novidade no gênero. O narrador não perde de vista a busca por sua descoberta profissional e apóia as decisões de Mayumi, que coloca a formação acadêmica à frente do casamento.

Outra inovação neste aspecto é a absorção da tristeza como parte integrante da vida. Os jovens sofrem com a separação, com a distância, com as dúvidas profissionais e, sobretudo, com a tristeza da morte, mas compreendem que devem sentir a tristeza e superá-la, compreendem que a felicidade também é feita de frustrações, esperas e perdas.

Nesse sentido, a obra de Rodrigo Lacerda pode ser considerada um livro de formação. Acompanha o jovem na sua transição entre a adolescência e a vida adulta, sem prescrever respostas para as dúvidas, mas propondo novas questões. Nessa busca pelo auto-conhecimento, o velho professor Nabuco assume o posto do mestre (ou da Fada-Madrinha) que propõe os trabalhos iniciáticos (as três tarefas que o jovem deve cumprir para descobrir quem realmente é) e o acompanha no ritual de passagem.

O livro também pode ser considerado como uma obra de formação no que tange ao repertório cultural proposto e discutido pelo narrador. A paixão pelos livros não é apenas mencionada no discurso de Pedro. Ela é corporificada no texto com várias citações comentadas pelo narrador, que se utiliza de trechos de obras românticas de José de Alencar para conquistar sua amada. É aprendendo sobre o poeta americano Raymond Carver, o preferido de Mayumi, que o narrador amplia seu próprio repertório literário e propõe novas buscas ao leitor.

Uma das grandes marcas do texto é o humor do narrador, que não se perde em excessos ou coloquialismo banal e que faz parceria com um lirismo que não se confunde com sentimentalismo, nem mesmo para falar do primeiro amor. Com um texto ágil e bem escrito, Rodrigo Lacerda consegue mais do que uma bela história, atingindo um plano meta-narrativo que explicita as dificuldades da literatura. Enquanto leitor, Pedro enfrenta as dificuldades impostas pela leitura: a formação do gosto estético, o enfrentamento dos clássicos, as dificuldades com a língua. Enquanto escritor, Pedro também não encontra um caminho fácil e divide com o leitor o trabalho artesanal com a palavra, as horas gastas na escritura de uma única cena, as inúmeras mudanças de uma mesma vírgula.

Como meta-narrativa, **O fazedor de velhos** não é só uma metáfora que se aplica ao velho Nabuco, mas ao escritor Pedro e à própria literatura. Pedro descobre-se um fazedor de velhos quando compreende que escrever é, de alguma forma, fazer as pessoas sentirem. E é isso que a literatura faz, nos faz sentir, nos faz pensar, nos coloca em contato com o tempo, nos faz cada vez mais velhos.

Catalogar o livro de Rodrigo Lacerda em função de uma faixa etária específica é tarefa bastante difícil; a obra encaixa-se no gênero juvenil, mas rompe com categorias muito rígidas, abarcando várias temáticas e propondo questionamentos que podem sensibilizar os adolescentes mais jovens, os mais maduros e também os jovens não tão jovens.

Ana Paula Rodrigues da Silva

Mestranda

Programa de Pós-Graduação em Literatura e

Crítica Literária – PUC - SP

RESENHA 22 - CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

A inquietação literária e o olhar científico: o método de Antonio Candido diante da incógnita de Caramuru

Examinar não apenas a influência do meio social sobre a obra de arte, mas principalmente o reflexo da obra sobre o meio parece ser a principal direção dos textos reunidos por Antonio Candido em **Literatura e Sociedade**, publicado pela primeira vez em 1965, mas peculiarmente atual. Nos ensaios que compõem o livro, nota-se, sobretudo, a preocupação de averiguar a realidade social como componente da estrutura literária – e a constatação de que conhecer a fundo essas estruturas significa também conhecer a história que a literatura ajuda a construir.

Considerar a tônica de toda a obra é importante para que possamos nos deter no capítulo que encerra a compilação de investigações. Após lançar ideias que gravitam em torno da atemporalidade e da universalidade da obra literária; de repensar a função social e ideológica do literário; de tocar na intrínseca relação entre produção artística, autor e público; e de tentar determinar em que medida a arte é expressão da sociedade e se propõe a descortinar seus problemas, Candido nos reserva um capítulo que materializa a consciência que rege seus pensamentos, “Estrutura literária e função histórica”. Ao por à prova os fundamentos teóricos de que trata especialmente na primeira parte do livro, expõe nas páginas finais uma profunda consciência também de seu método científico, no qual se concentra esta reflexão.

Intitulado “Estrutura literária e função histórica”, o capítulo final nada mais é do que uma investigação acerca de um tema instigante: o papel da obra **Caramuru**, de Frei José de Santa Rita Durão, na genealogia do caráter nacional da literatura brasileira. A referência básica de Candido é a estrutura. É a partir dela que ele desencadeará uma investigação histórica, e não o contrário, como seria mais cômodo pensar. Dentro da temática da investigação podemos constatar, desta forma, uma preocupação em integrar referências literárias às extra-literárias, acentuando o relevo da estrutura.

O autor não se demora a expor o problema que guia sua investigação – e tem-se um problema que contempla inteiramente os pressupostos referidos por Bunge (apud SANTAELLA, L.; VIEIRA, J., 2008, p.128). A saber, seu problema é uma dificuldade que não pode ser resolvida imediatamente. E é também uma pergunta verdadeiramente

interrogativa, que requer experimentação, seja ela conceitual ou empírica. Em suma, o que Candido deseja descobrir é: como e por que a obra de Durão adquiriu, somente quase meio século depois de seu lançamento, um “papel eminente na definição do caráter nacional” da literatura brasileira?

Refinando essa dúvida e considerando os referenciais que precedem o capítulo, é possível identificar uma proposição ainda mais específica: o que, na estrutura da obra, foi capaz de mantê-la viva – entre seu lançamento, no ano de 1781, em Portugal, e o apogeu do romantismo no Brasil – a ponto de ser alçada a uma posição nobre à qual foi recusada, de início?

Partindo desse problema inicial, Candido imediatamente lança uma hipótese, ou seja, produz uma alternativa que, preliminarmente, parece razoável para responder à questão: a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. E, por conseguinte, sugere que as características estruturais de **Caramuru** “permitiram submetê-lo a um duplo aproveitamento, estético e ideológico, no sentido das tendências nacionalistas e românticas.” (CANDIDO, 1965, p. 206). Essa hipótese, que será comprovada adiante no texto de Candido, é baseada na possibilidade de os românticos terem “composto” uma literatura para o passado brasileiro.

A partir desse ponto, o autor desmembra o problema principal em “sub-problemas”, ou perguntas cujas respostas são essenciais para a continuidade da investigação. Assim, Candido se propõe a descobrir em que consistiu a participação da obra nos antecedentes do movimento genealógico dos românticos; quais das características do livro se ligam a esse movimento; e por que, por quem e como **Caramuru** foi utilizado em um sentido ideológico.

E, se cria subproblemas, Candido também vê surgirem mais hipóteses de trabalho. Ele não se limita a sugerir que a função histórica depende da estrutura literária, mas também propõe que a estrutura repousa sobre certas representações mentais condicionadas pela sociedade e, ainda, vislumbra uma variação histórica da função da obra ao longo do tempo, considerando a posteridade que o livro suscita.

É válido observar que esse desmembramento de sub-problemas e sub-hipóteses não só é coerente com o problema principal como também é abarcado por ele. Isso faz com que Candido em momento algum perca seu foco, ainda que se permita considerar elementos aparentemente externos à sua pesquisa e não feche os olhos para o imprevisto.

O autor, é importante ressaltar, justifica sua pesquisa ao fazer um levantamento do estado atual da questão – ou seja, ao averiguar se o problema faz mesmo sentido e, ainda,

se já não foi solucionado. Candido busca respaldo nas constatações dos autores que se debruçaram sobre seu objeto de estudo e sobre a questão da genealogia literária brasileira, especialmente.

Assim, vai às fontes primárias para afirmar com segurança que houve um esforço genealógico do século XVIII e que o poema de Durão está incluído numa tentativa de dar dignidade à tradição brasileira. Considera, para tanto, obras que refletem a necessidade de destacar as raízes locais ou a consciência de uma nova classe, fortalecida no momento pré-independência, tais como a **História da América Portuguesa**, de Sebastião da Rocha Pita, **Nobiliarquia Pernambucana**, de Borges da Fonseca, e **Nobiliarquia Paulistana**, de Pedro Taques.

Também recorre a autores que se dedicaram ao estudo de **Caramuru**: Varnhagen, cita Candido, reconheceu a natureza combinada entre branco e índio na figura do protagonista Diogo-Caramuru – ambigüidade que terá papel decisivo na solução do problema levantado inicialmente na pesquisa. Costa e Silva, por sua vez, relatou o surgimento de um interesse renovado dos românticos pelo poema de Durão, conforme pesquisou Candido.

O autor recorre, ainda, aos diferentes nomes do romantismo que caracterizaram **Caramuru**, assim como **Uruguai**, de Basílio da Gama, “como encarnação do espírito particularista e nacional, que os românticos desejavam a todo custo vislumbrar no passado” (CANDIDO, 1965, p.228). A saber, esses autores eram José de Alencar, Álvares de Azevedo e Araújo Porto Alegre, para ficar apenas em alguns exemplos. De autores franceses como Denis e Monglave, o pesquisador extraiu a constatação do caráter paradigmático da obra, o que também embasou sua investigação.

Candido faz um interessante trabalho de análise e síntese ao recuperar as ideias sobre seu tema e refletir sobre elas, sempre avançando. Mas não se limita a isso. Em seu método de trabalho, ele comprova a lacuna existente entre as diferentes recepções críticas às quais **Caramuru** foi submetido num espaço de meio século. Para tanto, faz uma análise cronológica das edições do poema, constatando uma progressão geométrica das edições com o passar do tempo: nos primeiros 55 anos, não foi feita mais que uma edição do livro, em Lisboa; mas esse número subiu para quatro nos 42 anos seguintes, de 1836 a 1878 (não por acaso, período de efervescência romântica).

Evidentemente, o tratamento que Candido dá ao seu corpus de pesquisa – o livro de Durão – obedece a critérios condizentes com seu problema e sua hipótese inicial. Pois, se parte do pressuposto de que a estrutura determina a função histórico-social da obra, nada

mais coerente do que usar o instrumental da análise com foco na maneira como o texto foi construído. O que não significa, porém, que ele não se depare com questões novas e reorganize o leque de possibilidades.

De maneira bastante simplificada, podemos dizer que Candido constata a existência de ambigüidade em três elementos presentes no texto: a colonização, a natureza e o índio. E descobre, para sua surpresa, que o princípio organizador do poema, que liga as partes e dissolve as contradições, é a religião. A fé católica impera por meio da colonização; a beleza insólita da natureza é cenário dos trabalhos de evangelização; o índio, por sua vez, representa o gérmen da plenitude. O branco Diogo, metade transformado em índio Caramuru, aparentemente se integra aos nativos, mas é verdade que isso só ocorre porque ele intervém nos costumes, e interpreta as “boas” características dos indígenas como reflexos atenuados de seus próprios valores e crenças.

E é ao demonstrar, a partir da análise da estrutura, que a obra pode ser vista tanto como expressão do triunfo português sobre o povo colonizado, como retrato das posições particulares do povo americano, que Candido revela o caráter ambíguo que permitiu o reaproveitamento do livro pelo romantismo, especialmente em sua faceta indianista. Ou seja, ele comprova logicamente suas hipóteses, sem lançar mão de dogmas sociológicos ou de retórica.

Então poderemos concluir que Candido cumpriu seu propósito de pesquisa em todas as etapas previstas, desde a elaboração correta de uma problemática à escolha coerente das hipóteses, passando pelo experimento e voltando ao ponto de partida com uma resposta consistente. Ainda que não seja completamente exequível em sua plenitude pelos investigadores que o sucedem – e que não se mostre tão eficaz em outras pesquisas – o método de Candido para desvendar o problema central de **Caramuru** na historiografia não deixa de ser um guia. Pois é um método que serve como mostra de que é possível (e desejável) criar procedimentos mentais mais elaborados do que a crítica pura e a retórica, de modo que a lógica impere no desafio de conhecer melhor as intrincadas relações que regem as ciências humanas.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

SANTAELLA, Lúcia e VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Metaciência como guia de pesquisa:** uma proposta semiótica e sistêmica. São Paulo: Mérito, 2008.

Mariana Faraco
Mestranda
Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Crítica Literária – PUC-SP