

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N. 01, 2008



Scripta Alumni

NÚMERO 1 ANO 2008

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade
Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade
Pró-Reitora Financeira: Prof. Lázara Campos de Andrade
Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:
Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho
Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Alice Campos de Andrade Lima
Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Cristiane Busato Smith, Mail Marques de Azevedo

CONSELHO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Benedito Costa Neto, Brunilda T. Reichmann,
Cristiane Busato Smith, José Antonio Vasconcelos,
José Endoença Martins, Mail Marques de Azevedo, Naira de Almeida Nascimento,
Sigrid Renaux.

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Cristiane Busato Smith
Revisão: Cristiane Busato Smith, Mail Marques de Azevedo

Sumário

A RECRIAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE <i>AS HORAS</i>	2
<hr/>	
GABRIELA CARDOSO HERRERA	
AS MULTIFACETAS DE SETSUKO/MICHIYO EM <i>O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO</i> : UM REFLEXO DA MULHER JAPONESA NO PÓS-GUERRA	14
<hr/>	
LUCIANA RIBEIRO GUERRA	
VINÍCIUS DE MORAES, O POETA DA CHAMA ETERNA	30
<hr/>	
ANTONIO CRUL	
DOSTOIEVSKI: AS ESTRUTURAS NARRATIVAS DE A SENHORIA	51
<hr/>	
LUCIANA RIBEIRO GUERRA	
UMA LEITURA BACHELARDIANA DE <i>ESPANTALHOS</i> DE JECA KEROUAC	72
<hr/>	
LUIZ ROBERTO ZANOTTI	
O DOM DA PROFECIA: DIÁLOGO ENTRE AS CONCEPÇÕES POÉTICAS DE NERUDA E VICO	102
<hr/>	
GISELE APARECIDA FRANÇA	
DESVENDANDO A POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI: UMA BREVE ABORDAGEM DO CONTO "O LADRÃO HONRADO"	109
<hr/>	
GISELE APARECIDA FRANÇA	
O CALIBAN VOADOR	124
<hr/>	
RAQUEL PEREIRA BITTENCOURT	

LUIZ ROBERTO ZANOTTI

PAULO ROBERTO PELLISSARI

ANTONIO CRUL

Apresentação

Scripta Alumni, o nome da revista eletrônica que ora se apresenta, indica sua dupla função: complementar os objetivos da *Scripta Uniandrade*, publicação da Pós-Graduação em Letras da Uniandrade, já em sua sexta edição, bem como oferecer aos alunos do curso do Mestrado em Teoria Literária, da própria instituição ou de instituições congêneres, um veículo para a divulgação de seus trabalhos.

Com referência aos *Alumni*, o acesso a um meio para disseminação de resultados constitui incentivo à pesquisa em todas as fases: da escolha de assunto relevante e da abordagem apropriada, para a coleta de material e de bibliografia, e, finalmente, para a elaboração e disseminação de conclusões que confirmem hipóteses iniciais, o que completa o ciclo da pesquisa acadêmica.

O formato eletrônico da revista, que se pretende publicar semestralmente, permite atingir um público leitor amplo, que inclui professores e alunos de instituições diversas, e incentivar a continuidade de estudos além da graduação. Ao estender a oportunidade de publicação a alunos de outros cursos de Pós-Graduação em Letras, ademais, o objetivo é dinamizar o intercâmbio institucional e, com isso, contribuir para a formação de pesquisadores de nível acadêmico reconhecido.

Este primeiro número inclui onze trabalhos desenvolvidos nas disciplinas do Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade, Tópicos de Leitura III e Teorias da Poesia; Teorias da Narrativa; e Escrituras Afro-Americanas, sob orientação, respectivamente, dos professores doutores Sigrid Renaux, Brunilda Tempel Reichmann e José Endoença Martins. Quatro dentre os autores, – 90% dos quais já receberam o título de Mestre em Teoria Literária –, apresentam trabalhos em duas disciplinas.

As temáticas aglutinadoras decorrem das fontes comuns de que provêm os trabalhos, inseridos nas linhas de pesquisa do curso, poéticas contemporâneas e políticas da subjetividade: 1) análise da prosa de Dostoiévski, embasada nas teses de Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Incluem-se nesta temática os ensaios: "Dostoiévski: as estruturas narrativas de *A senhoria*", de Luciana Ribeiro Guerra; "Desvendando a poética de Dostoiévski: uma breve abordagem do conto "O ladrão honrado", de Gisele Aparecida França, e "Análise da narrativa no conto "O Senhor Prokhártchin" de Dostoiévski, de autoria de Antonio Crul.

2) estudo da imaginação poética, à luz da filosofia da poesia de Gaston Bachelard, foco dos ensaios: "Uma leitura bachelardiana de *Espantinhos* de Jeca Kerouac", de Luiz Roberto Zanotti; "Vinicius de Moraes, o poeta da chama eterna", de Antonio Crul; ou à luz do diálogo entre concepções poéticas, em "Da *techné* ao dom: um diálogo entre Longino e Drummond", de autoria de Luiz Roberto Zanotti; e "O dom da profecia: diálogo entre as concepções poéticas de Neruda e Vico", de Gisele Aparecida França.

3) relações intermediáticas e intertextualidade, tema que abrange os ensaios "A recriação fílmica do romance *As horas*", de Gabriela Cardoso Herrera, e "O jogo entre narrador e narratário em *Memórias de uma gueixa* e *O sol se põe em São Paulo*", de Paulo Roberto Pellissari

4) aspectos sócio-políticos da prosa narrativa e do drama, desenvolvidos em "As multifacetadas de Setsuko/Michiyo em *O sol se põe em São Paulo*: um reflexo da mulher japonesa no pós-guerra", de Luciana Ribeiro Guerra, e "O Caliban voador", de Raquel Pereira Bittencourt.

Em suma, os trabalhos reunidos neste primeiro número da *Scripta Alumni* demonstram, a um tempo, a diversidade de abordagens possíveis no desenvolvimento de um tema, e a capacidade da análise literária de congregar autores e obras num foco único de observação.

Este é o momento de reiterar o objetivo precípua deste novo veículo de divulgação da pesquisa em ciências humanas, qual seja, proporcionar um espaço estimulante de reflexão crítica sobre o texto literário, aberto aos pesquisadores iniciantes, a caminho do aperfeiçoamento científico.

As editoras da Revista *Scripta Alumni*

A RECRIAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE *AS HORAS*¹

Gabriela Cardoso Herrera
herrera_gabi@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho analisa a tradução fílmica do romance *As horas*, de Michael Cunningham, escrito como uma homenagem a *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. A análise leva em conta principalmente as equivalências entre os romances *As horas* e *Mrs. Dalloway* e o filme *As horas*, e os diferentes recursos narrativos e técnicos usados pelo cineasta, Stephen Daldry, para criar uma arquitetura onde a simultaneidade entre as ações e os pensamentos das personagens se entrelaçam cronológica e imagetivamente mesmo acontecendo em diferentes décadas.

ABSTRACT: This paper analyzes the filmic translation of the novel *The hours*, by Michael Cunningham, written as an homage to Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*. The analysis focuses mainly on the equivalences among the novels *The hours* and *Mrs. Dalloway* and the movie *The hours*, and on the different narrative and technical devices used by the filmmaker, Stephen Daldry, to create an architecture where the simultaneity between the characters' actions and thoughts interweave chronologically and imagetically, even though they happen decades apart.

PALAVRAS-CHAVE: Recriação fílmica, Equivalências, Simultaneidade.

KEY-WORDS: Film recreation, Equivalences, Simultaneity.

¹ Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

Mrs. Dalloway disse alguma coisa (o quê?) e comprou ela mesma as flores. Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores. Ainda é preciso comprar as flores.

Michael Cunningham

É impossível ler as frases acima e não pensar no romance *Mrs Dalloway*; afinal é com “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (WOOLF, 1980, p. 7) que Virginia Woolf começa seu romance mais célebre. As três frases também iniciam o romance *As horas*, de Michael Cunningham, que construiu seu livro com três diegeses intercaladas, utilizando o texto de Virginia Woolf como hipotexto. Cada frase acima inicia uma das diegeses, todas elas tendo *Mrs. Dalloway* como referência. Além disso, não só o romance de Woolf foi usado como hipotexto, o de Cunningham teve o mesmo destino. Em 2002, o premiado romance *As horas* foi adaptado para o cinema, com roteiro de David Hare e direção de Stephen Daldry.

Mrs. Dalloway, o romance que deu início a “tudo”, é uma bem sucedida tentativa de mostrar, nas palavras de Virginia Woolf, “a vida inteira de uma mulher num único dia”, ou, talvez, como as escolhas feitas ao longo da vida fazem com que as pessoas se modifiquem. O “tudo” refere-se apenas às três obras citadas, já que, segundo Gérard Genette, nenhum texto é totalmente novo, todo texto é um palimpsesto, ou seja, é derivado, seja na forma ou no conteúdo, de textos anteriores: Virginia Woolf apresentou um dia na vida de Clarissa Dalloway, como James Joyce fez com Leopold Bloom em *Ulysses*; utilizou versos da peça *Cymbeline*, de Shakespeare – “Não mais temas o calor do sol /Nem as iras do inverno furioso” (WOOLF, 1980, p. 13) –, entre outras alusões.

Um dos temas mais significativos do romance é o tempo e a distinção entre dois tipos de tempo: o cronológico e o psicológico. A escolha de apresentar um dia comum indica que a narrativa não se restringe à simples apresentação cronológica de ações. Acontece muito mais neste dia na consciência das personagens. A autora utiliza a técnica do fluxo da consciência para capturar os pensamentos e as percepções das personagens durante um dia de junho de 1923. No livro, o que importa não são as ações, mas sim as reações que provocam nas personagens, o que vem à tona na mente das personagens à medida que participam de ações corriqueiras, ou simplesmente as observam.

Segundo Robert Humphrey, em seu livro *O fluxo da consciência*, há quatro técnicas básicas de fluxo da consciência em literatura: monólogo interior direto,

monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Virginia Woolf utiliza a segunda técnica, que é “o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem” (HUMPHREY, 1976, p. 27), mas que, ao contrário do monólogo direto, “dá ao leitor a idéia da constante presença do autor” (1976, p. 26), como se o narrador estivesse em cena para guiar o leitor nos meandros da psique da personagem. Muitas vezes o monólogo indireto vem combinado com o direto; assim, após apresentar a mente da personagem ao leitor, o narrador pode retirar-se da cena quando achar oportuno.

Em *Mrs. Dalloway* há um narrador impessoal, muito próximo das personagens, que narra seus pensamentos, ações e percepções, tornando-se a própria personagem, cujo monólogo expulsa o narrador onisciente do relato. Muitas vezes é difícil determinar quem está narrando: o narrador onisciente ou a personagem. A voz narrativa parece alternar-se entre as duas vozes (narrador e personagem) ou apresentar as duas vozes simultaneamente.

O uso do fluxo da consciência permite que seja criado um tempo psicológico, contrastado com a realidade do tempo cronológico. Woolf construiu a narrativa fazendo com que este fluxo da consciência “flua” de uma personagem a outra, conectando-as não apenas por estarem vivendo aquele dia na mesma cidade, mas, principalmente, em um nível psicológico. A mediação do narrador está presente no fluxo da consciência de todas as personagens, e permite que seja criado um estilo único, que facilita a coerência entre os diferentes fluxos da consciência presentes na narrativa e dá mais conexão entre as personagens, ao possibilitar que o narrador se mova da consciência de uma personagem para outra sem que a transição seja notada, num primeiro momento, pelo leitor.

Além da sincronicidade de consciências das personagens, Woolf também cria uma simultaneidade entre passado e presente. O romance não é dividido em capítulos, mas apresentado como um grande capítulo intitulado *Mrs. Dalloway*. Esta falta de divisão contribui para criar uma continuação, um fluxo entre o presente e o passado e entre as personagens.

A personagem central do romance é Clarissa Dalloway, uma mulher de meia idade, recém recuperada de uma doença cardíaca, que, embora encare com alegria os simples prazeres da vida, também sofre com medos e inseguranças, que esconde em sua aparente despreocupação. No dia da narrativa, Clarissa ocupa-se com os preparativos de uma festa, da qual será anfitriã naquela noite. Seu dia começa quando decide ela mesma comprar as flores. Durante todo o dia, enquanto planeja a festa que dará naquela noite, ela é tomada por lembranças de sua

juventude em Bourton, o beijo que trocou com sua amiga Sally Seaton e sua escolha de se casar com Richard Dalloway e não com Peter Walsh.

Ao final do dia, após fazer uma série de reflexões sobre suas escolhas e depois de saber do suicídio de um jovem com neurose de guerra, que nunca conheceu, mas com quem se identifica, Clarissa pensa sobre a morte. Ela respeita e entende o motivo pelo qual o jovem se matou, e o admira por sua coragem e por ter preservado sua alma (de pessoas que tornam a vida intolerável) mediante a morte.

A distinção entre presente e passado muitas vezes não é clara. Quando Clarissa, no início da narrativa, abre a porta para sair e ir comprar flores, o barulho da dobradiça traz lembranças de seu passado. Ela é tomada pelo mesmo sentimento que teve em uma manhã em Bourton, trinta anos antes, e o passado se impõe ao presente e os dois tempos coexistem brevemente em Clarissa.

Muitas personagens do romance vão sendo apresentadas ao leitor à medida que Clarissa se lembra delas: a primeira que surge desta forma é Peter Walsh: "... parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia: 'Meditando entre os legumes?' – seria isso?... Com certeza o dissera certa manhã em que ela havia saído para o terraço – esse Peter Walsh" (WOOLF, 1980, p. 7). O leitor fica sabendo da existência de Peter Walsh, mas não sabe quem ele é e o que representa para Clarissa, o que vem a ser elucidado mais tarde. O mesmo acontece com Elizabeth, brevemente introduzida por Clarissa, que pensa: "... mas era preciso economizar, não fazer compras irrefletidas para Elizabeth" (1980, p. 9), mas não há nada que indique quem é Elizabeth. Enquanto o romance se desenrola, o leitor fica sabendo mais sobre as personagens e várias delas interagem – o que torna a narrativa mais complexa, pois o narrador passa de uma personagem a outra sem o leitor estar totalmente ciente disso.

Além dessa estrutura em rede, Woolf usa outras técnicas para mostrar a conexão entre as personagens, seus pensamentos e experiências; por exemplo, várias imagens e frases são repetidas ao longo do texto, referindo-se a personagens diversas, sem que o narrador chame a atenção do leitor para isso. Um evento que une as personagens é a parada brusca de um carro, enquanto Clarissa está na floricultura e Septimus, que não a conhece, está passando pelo local: "A violenta explosão que sobressaltara Mrs. Dalloway e fizera Miss Pym correr à janela e desculpar-se provinha de uma auto que se aproximara da calçada... E Septimus Warren Smith, que não pudera passar, ouviu" (WOOLF, 1980, p. 17). Nesta cena, está implícito que Septimus também parou ao ouvir o carro. A narrativa, que acompanhava Clarissa, *salta* para Septimus e sua esposa Lucrezia por uma página

e então retorna ao ponto de vista de Clarissa. Ela e Septimus têm uma experiência simultânea (a parada do carro). Woolf representa esta simultaneidade alternando entre as diferentes percepções das personagens envolvidas no evento (não só Clarissa e Septimus, mas também outras pessoas que observam o carro) e, ao fazer isso, conecta a vida das personagens por um momento.

Virginia Woolf utilizou diferentes técnicas em *Mrs. Dalloway* para quebrar a linearidade do tempo cronológico e criar a idéia de coerência na realidade fragmentada do início do século XX. Esses aspectos criaram um romance que demonstra o interesse que os modernistas tinham em retratar a experiência psicológica e a consciência humana.

Cunningham descobriu *Mrs. Dalloway* ainda na adolescência, e o romance lhe foi tão marcante que, quase trinta anos depois da primeira leitura, fez uma homenagem a Virginia Woolf ao publicar *As horas*.

Não há dúvida de que Cunningham estabeleceu propositalmente relações de equivalência entre seu romance e o de Virginia Woolf. É bem possível que ele, como professor de *creative writing* em uma universidade de Nova York, tivera acesso a teorias de intertextualidade. Para construir seu romance, leu não apenas sobre Virginia Woolf, mas também todas as suas obras tanto ficcionais quanto autobiográficas, ensaios e palestras. Este contato com a obra de Woolf influenciou Cunningham para formar o enredo e a estrutura de seu romance, que são equivalentes em muitos pontos a *Mrs. Dalloway*. A intertextualidade é freqüente em *As horas*, a começar pelo título: *As horas* foi a primeira escolha de Woolf como título para o que viria a ser *Mrs. Dalloway*.

Tendo como base esse caráter de relação intertextual direta com obras de outros autores, é bastante propícia a análise de *As horas* baseada na teoria sobre hipertextualidade desenvolvida pelo crítico francês Gérard Genette, no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*.

Partindo dos termos "dialogismo" (de Bakhtin) e "intertextualidade" (de Kristeva), Genette propôs o conceito de transtextualidade, assim definido: "(...) tudo que o [o texto] coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos" (2003, p. 7). O crítico apresenta cinco tipos de relações transtextuais, dentre elas a hipertextualidade, que seria "(...) toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário" (2003, p. 19).

O romance de Cunningham, que também utiliza a técnica do monólogo interior indireto, apresenta um dia na vida de três mulheres – uma escritora, uma leitora e uma "personagem" – que vivem em épocas e lugares diferentes, mas que

estão ligadas por *Mrs. Dalloway*. Porém, a estrutura de *As horas*, principalmente no que concerne a sincronicidade, difere de *Mrs. Dalloway*, apesar de o autor ter recorrido ao texto de Woolf para modelar seu romance. Por apresentar um dia na vida de três mulheres em épocas diferentes, e não apenas o dia de uma mulher, é narrado em três dias e não em um dia somente.

No entanto, o autor construiu uma aparente sincronicidade entre as diegeses, formada por equivalências de ações e pensamentos (que não necessariamente ocorrem na mesma hora do dia). A sincronicidade não ocorre dentro da mesma diegese, como em *Mrs. Dalloway*, mas entre os blocos de diegeses. O leitor reconhece trechos similares nas três histórias. Em *As horas*, as três personagens principais, separadas em uma primeira análise, são entrelaçadas por meio de um diálogo intertextual que atravessa tempo e espaço, e mesmo a divisão entre fato e ficção, já que, além de *Mrs. Dalloway*, outro hipotexto usado por Cunningham foi a própria biografia de Virginia Woolf. O foco do diálogo entre as diegeses é *Mrs. Dalloway*, em seu processo de criação na mente de Mrs. Woolf, na reação de sua leitura por Mrs. Brown e no que ocorre na vida de "Mrs. Dalloway" (Clarissa Vaughan). Por serem norteadas pelo romance de Woolf, as três diegeses apresentam equivalências com ele.

A primeira personagem é a própria Virginia Woolf, em 1923, no dia em que começou a escrever *Mrs. Dalloway*. Embora a Virginia Woolf do romance seja uma personagem ficcional, Michael Cunningham cita, no final do livro, uma série de fontes que lhe forneceram informações biográficas. Para criar esta personagem, Cunningham leu toda a obra de Virginia Woolf, incluindo os diários, e muitas biografias da autora, para que a personagem ficcionalizada – em sua voz e estilo – pudesse ser o mais semelhante possível à pessoa Virginia Woolf.

A escritora, que sofre de distúrbios emocionais, não está feliz em Richmond, para onde se mudou com o marido depois que os médicos a aconselharam a deixar Londres e procurar um lugar mais tranquilo para viver. Mas a tranquilidade, que deveria ser boa para Virginia, torna-se um sofrimento, pois ela quer voltar para a "vida" de Londres. Como ela sabe que, independentemente do lugar onde esteja, não conseguirá melhorar, então ela prefere Londres, com sua arte e liberdade, a Richmond, porque ela quer viver intensamente: "Ela se sente melhor, mais segura, descansando em Richmond; se não falar demais, se não escrever demais, se não sentir demais" (CUNNINGHAM, 1999, p. 136). Acontecimentos de sua vida, como a dificuldade de se relacionar com os empregados, vão sendo adaptados e utilizados em seu romance (ela diz que Clarissa Dalloway, ao contrário dela, será respeitada pelos empregados).

A segunda personagem é a leitora, Laura Brown, uma dona-de-casa de Los Angeles que, em 1949, está lendo *Mrs. Dalloway*. Laura tem uma vida aparentemente perfeita – uma ótima casa, marido, um filho pequeno e outro perto de nascer – mas esta não é a vida que ela gostaria de ter, e sim a vida com que Dan (o marido) sempre sonhara. Quando Dan voltou da guerra e lhe propôs casamento, Laura, que estava sempre lendo, sozinha, não pôde negar: “O que mais poderia dizer exceto sim? Como poderia recusar um rapaz bonito, de bom coração, praticamente um membro da família, que voltara dos mortos?” (CUNNINGHAM, 1999, p. 37).

Laura é feliz apenas quando lê, pois pode viver em um mundo ficcional. Mrs. Brown se identifica com a personagem do romance que está lendo: uma mulher aparentemente feliz, mas que esconde inseguranças e tem idéias suicidas. A partir da leitura, Laura pensa em sua vida. Muitas partes do romance *Mrs. Dalloway* são transcritas *ipsis litteris* para esta diegese, à medida que Laura vai lendo a história. Esta extensa intertextualidade serve para destacar que Laura Brown está isolada, mergulhada em um mundo ficcional.

A terceira personagem é Clarissa Vaughan. Com 52 anos (a mesma idade de Clarissa Dalloway), Clarissa Vaughan é uma Mrs. Dalloway moderna. Ela é uma editora nova-iorquina, que vive com Sally, mas está presa emocionalmente a seu amigo Richard, um escritor que está com AIDS, e de quem Clarissa cuida com carinho. Os dois foram namorados na juventude, mas ele a deixara por causa de um homem. Naquela noite, Clarissa dará uma festa em homenagem a Richard (que ganhara um prêmio por sua obra), e passa o dia envolvida com os preparativos da festa e com lembranças de sua juventude.

Clarissa Vaughan é o paralelo mais forte com a obra de Woolf, permitindo ainda mais referências ao hipotexto, a começar pelo apelido que Richard lhe dá quando ainda eram jovens – Mrs. Dalloway –, não só pelo seu primeiro nome mas também por uma questão de destino: “Ela, Clarissa, evidentemente não estava destinada a um casamento desastroso ou a morrer sob as rodas de um trem. Estava destinada ao charme, à prosperidade. De modo que tinha que ser, e foi Mrs. Dalloway” (CUNNINGHAM, 1999, p. 16). Ela também dará uma festa naquela noite, sai para comprar flores, atravessa o parque, etc. É claro que as situações precisaram ser re-ambientadas, não só por causa da mudança de Londres para Nova York, mas também pela diferença de tempo (1923 e final do século XX): o carro que pára não traz mais, supostamente, algum membro da família real e sim uma estrela de cinema; não há “um grupo de meninos que carregavam paus de críquete” (WOOLF, 1980, p. 27) funcionando como indicador de uma rua com uma

vida normal, mas “três moças negras passam a jato sobre patins” (CUNNINGHAM, 1999, p. 19). Além disso, ainda mais marcante é a reutilização de nomes, não apenas o de Clarissa: Sally, amiga de Clarissa Dalloway, aparece na companhia de Clarissa Vaughan; Richard, marido de Mrs. Dalloway, é agora amigo de Clarissa, com quem já teve uma relação amorosa; além de nomes que são semelhantes e que são reconhecidos pela similaridade de papéis (Hugh Whitbread, com as iniciais invertidas, tornou-se Walter Hardy, e sua esposa Evelyn, Evan, atual parceiro de Walter).

O livro é composto de 22 capítulos – divididos entre as três personagens – mais o prólogo – onde é narrado o suicídio de Woolf, em 1941. Num primeiro plano, as três diegeses não se misturam, as três personagens principais não convivem, excluindo-se o último capítulo. Elas se relacionam por terem pensamentos e atitudes em comum. Os capítulos de cada uma das personagens levam o seu nome, numa alusão ao título *Mrs. Dalloway*: Virginia Woolf é Mrs. Woolf, Laura Brown é Mrs. Brown e Clarissa Vaughan é Mrs. Dalloway. Assim como no romance de Woolf, no qual Clarissa não é mais apenas Clarissa, ela é a esposa de Richard Dalloway; em *As horas*, Virginia é a esposa de Leonard Woolf; Laura, de Dan Brown, e Clarissa é a “esposa” de Richard, já que foi ele que a nomeou Mrs. Dalloway.

Richard é a personagem que mais aproxima as histórias, apresentando diversas equivalências com outras personagens. Além de ser escritor como Mrs. Woolf, e de também ter escrito um romance sobre uma mulher (a qual foi inspirada em sua amiga Clarissa); Richard é o filho mais velho de Mrs. Brown, que, em vez de se suicidar como havia planejado, abandonara a família logo após o nascimento do segundo filho. Quem acaba se matando é Richard, na presença de Clarissa. Ele lhe diz que não pode mais continuar vivo por ela, e pede que ela o deixe ir, e, tomando emprestada uma frase da carta que Virginia Woolf deixa a Leonard quando vai se matar – “Não creio que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós fomos.” (CUNNINGHAM, 1999, p. 12; 159) –, ele se joga da janela, como Septimus em *Mrs. Dalloway*.

Por ser uma recriação de *Mrs. Dalloway*, o romance de Cunningham prova a idéia de “eternidade” da arte. *As horas* é uma demonstração de como a literatura pode ser relida e reinventada.

A ficção modernista de Virginia Woolf, cheia de fluxos de consciência, nunca pareceu apropriada para ser traduzida em filme, a não ser que o recurso de *voice over*, para mostrar os pensamentos dos personagens, fosse exaustivamente explorado. De que outra forma se poderia transpor para o cinema todos os monólogos interiores, *flashbacks* e reflexões que compõem o romance? O mesmo

aconteceria com *As horas*, já que Cunningham revisitou a obra de Woolf, retomando o enredo, as personagens e o estilo.

Mas, em 2002, o livro de Cunningham foi inteligentemente adaptado por David Hare para o cinema. Ele baseou-se na nova crítica que, em vez de se preocupar com as diferenças entre o filme e a obra literária, passou a preocupar-se com a espécie de adaptação que o filme se propõe a ser. Hoje, as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas. Os limites entre alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalidade e cópia são constantemente redefinidos. Robert Stam, em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, afirma que “o dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados” e “opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular” (2003, p. 225 e 230).

A fidelidade ao original deixou de ser o maior critério da produção e da crítica cinematográficas. Após o surgimento das teorias da recepção, fica difícil falar em fidelidade, uma vez que para isso deve-se pressupor uma leitura “única e correta” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o “verdadeiro” sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias.

O roteirista David Hare, o diretor Stephen Daldry e os produtores Scott Rudin e Robert Fox decidiram, antes mesmo de iniciar a escrita do roteiro, não utilizar os recursos de *voice over* e *flashback*. Os pensamentos e as lembranças das personagens são mostrados pela expressão dos atores ou foram traduzidos em diálogos. Algumas personagens da diegese de Clarissa Vaughan têm seus papéis modificados, já que os diálogos se tornam mais importantes que no livro, pois é por meio deles que algumas lembranças e pensamentos de Clarissa – que no livro são apresentados em monólogo interior indireto – são mostrados ao espectador. É difícil explorar pensamentos e sentimentos na linguagem cinematográfica sem recorrer ao recurso de *voice over*. Em *As horas*, a produção optou por cenas de silêncio, nas quais os sentimentos das três mulheres, que no texto estão sugeridos nas entrelinhas e nas ações, aparecem na expressão facial das atrizes.

No filme de Daldry, a sincronicidade, que serve para ligar as três diegeses, fica mais evidente que no romance de Cunningham, já que os três blocos de diegeses aparecem simultaneamente e não separados como no romance, que é dividido em capítulos. Há continuidades gestuais (uma personagem se olha no

espelho e a imagem da outra aparece; uma personagem começa a prender o cabelo e a outra termina), espaciais (no início as três personagens aparecem deitadas na cama, na mesma posição; as três passam algum tempo na cozinha, com os preparativos para as festas) e intencionais (pensamentos e ações semelhantes).

Daldry cria uma versão do romance *As horas* que, talvez, esteja ainda mais próxima da obra de Woolf do que o livro de Cunningham, pois apresenta sincronicidade mais intensa. O filme utiliza várias imagens para ligar as histórias, por exemplo, flores – que estão presentes desde o hipotexto de Woolf – são usadas como transição entre as diegeses e para destacar como são entrelaçadas. Na cena do filme em que as três personagens principais são apresentadas, o espectador observa um vaso de flores em cada uma das três narrativas. As tomadas das flores seguem imediatamente uma à outra e estabelecem uma forte conexão entre as três mulheres e suas vidas.

Além das flores, que também aparecem na obra de Cunningham, o filme tem outras equivalências com *Mrs. Dalloway* que não fazem parte do romance *As horas*. Além disso, Woolf usa um número maior de elementos visuais (como o carro e o avião) para ligar as personagens. O filme *As horas* usa a mesma técnica: por exemplo, o Big Ben de *Mrs. Dalloway* é retomado pelos relógios que aparecem durante o filme, o que não se observa no romance de Cunningham. Essas diferenças ilustram que há infinitas formas de reconstruir uma história.

O filme, como o romance, começa com o suicídio de Virginia Woolf, em 1941. Mas, diferente do livro, no final o filme retoma a cena em que Virginia submerge no rio, fazendo com que se torne uma moldura para as três histórias. É de se observar o trabalho de edição, feito por Peter Boyle, porque realiza o que parecia impossível, dada a fragmentação observada no romance, ao unir a história das três mulheres, que aparecem bem mais entrelaçadas que no livro, devido principalmente a imagens recorrentes (flores, festas, cozinhas, comidas). A edição é toda feita em cortes que tentam descrever a simultaneidade do cotidiano das personagens, que se misturam no ato de acordar, de realizar afazeres domésticos e atividades cotidianas.

Além de terem cenários totalmente diferentes, em razão da diferença de época, as três narrativas recebem tratamento de imagem diferenciado: a dos anos 20 ganhou tons pastéis e naturais, a dos anos 50 é brilhante e com cores vivas, e a do início do século XXI traz cores cinzentas, frias (para realçar as cores frias, a história de Clarissa Vaughan foi ambientada no inverno, com neve nas ruas, ao contrário do bonito dia de junho que é descrito no livro). Com isso, o espectador

capta instantaneamente qual das diegeses é apresentada, antes que qualquer personagem apareça.

No filme, a personagem Virginia Woolf toma o lugar de narradora. É a partir do que ela está escrevendo que vão se desenrolando as outras duas histórias. Quando Laura Brown lê no romance que “é possível morrer”, ela toma as palavras de Clarissa Dalloway como um alibi para o que ela pretende fazer (suicidar-se), como se o fato de outras mulheres, ficcionais ou não, pensarem o mesmo que ela tornasse sua atitude menos condenável. Ao mesmo tempo em que Laura Brown hesita em se matar ou não, Virginia Woolf também se vê indecisa diante da morte da personagem de seu livro, mas reconhece que alguém tem que morrer para que os sobreviventes possam compreender melhor a vida, para que venham a glorificar a vida.

Então, Virginia Woolf decide: “O poeta vai morrer, o visionário.” Laura Brown não é esta “personagem”, o poeta da história é Richard, que aparece tanto na diegese de Mrs. Brown quanto na de Mrs. Dalloway, e é ele quem comete suicídio, como prevê a autora. Mas no filme há uma inversão: Richard morre antes de Virginia Woolf decidir quem irá morrer. Antes da revelação de quem vai morrer, o espectador é informado de que Richard é o filho mais velho de Mrs. Brown (Richard olha uma foto de sua mãe vestida de noiva), o que não ocorre no livro, onde só se fica sabendo que ele é uma personagem comum às duas diegeses no último capítulo. Com esta inversão, o filme ganha densidade dramática, já que o espectador vê que o abandono da mãe marcou Richard por toda a vida (ele pensa nela antes de cometer suicídio). Além disso, logo após a cena do suicídio – quando já se sabe que Richard é o menino da outra narrativa –, é mostrada a cena do aniversário de Dan, pai de Richard, fazendo com que o espectador acompanhe mais alguns momentos da vida do menino, feliz na cena, mas que termina sua vida cometendo suicídio. O irônico é que Laura, a suicida, acaba se tornando a única sobrevivente da família: o marido e os dois filhos morrem antes dela.

Há outra cena marcante no filme envolvendo o pequeno Richard: quando sua mãe o deixa na casa da vizinha para ir ao hotel. No romance isto é apenas citado – “Deixou o filho com a senhora Latch, que mora na mesma rua.” (CUNNINGHAM, 1999, p. 114) - já que Laura resolve ir ao hotel apenas para ficar sozinha e ler com tranquilidade (é lá, enquanto lê *Mrs. Dalloway*, que as idéias suicidas surgem). Já o filme focaliza o desespero do menino ao ver sua mãe indo embora, como se previsse que algo ruim estava para acontecer com ela – o que é verdade, pois Laura já sai de casa nervosa, levando comprimidos na bolsa.

A adaptação fílmica é um processo dialógico complexo, que inclui os conceitos de intertextualidade, tradução intersemiótica e cultural e hipertextualidade, portanto a comparação entre o filme e a obra que foi utilizada como hipotexto passa a ser usada para enriquecer o estudo do filme e não o contrário. Na adaptação fílmica, a imagem, a música e a palavra estão integradas no processo de narração, que também é realizada por meio da movimentação das personagens em cena, expressão corporal e facial dos atores, movimentações da câmera, efeitos sonoros, cenários e figurinos.

O filme *As horas* se afasta um pouco do romance de Cunningham, mas tem essencialmente os mesmos temas e idéias centrais: no passar das horas de um único dia, três mulheres em épocas e lugares distintos são assoladas por dúvidas existenciais semelhantes – as mesmas que marcam Clarissa Dalloway, no romance de Virginia Woolf, a narrativa fonte para o livro de Cunningham.

REFERÊNCIAS

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. L. Guimarães; M. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Letras, 2003.

HUMPREY, Robert. *Fluxo da consciência*. Trad. G. Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. F. Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VARGAS LLOSA, Mário. *A verdade das mentiras*. Trad. C. Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

BARBOSA, M de L. “Reflexões sobre o narrador em *Mrs. Dalloway*”. *EAA*, São Paulo, 1990-1991.

SILVA, L. “O elogio ao isolamento em *As horas*, romance de Michael Cunningham e filme de Stephen Daldry”. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. IV, n.1, p. 139-155, mar. 2004.

AS MULTIFACETAS DE SETSUKO/MICHIYO EM *O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*: UM REFLEXO DA MULHER JAPONESA NO PÓS-GUERRA²

Luciana Ribeiro Guerra
luciana_guerra@hotmail.com

RESUMO: Este artigo discute alguns aspectos sociais, biológicos, psicoanalíticos, históricos, culturais e econômicos relacionados à mulher, como uma introdução para a análise do livro *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. O objetivo principal é, no entanto, analisar as personagens do livro – Setsuko e Michiyo – e discutir suas relações, mostrando dessa forma que suas características multifacetadas revelam, na verdade, a própria mulher japonesa no período pós-guerra.

ABSTRACT: This paper deals with some social, biological, psychoanalytical, historical, cultural, and economic aspects related to women as an introduction to the analysis of the book entitled *O sol se põe em São Paulo*, by Bernardo Carvalho. Its main objective is, however, to analyze the characters of the book – Setsuko and Michiyo – and discuss how they relate to the Japanese woman of the post-war period.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres japonesas. Período pós-guerra. Bernardo Carvalho.

KEY-WORDS: Japanese women. Post-war period. Bernardo Carvalho.

² Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

Sempre nos foi dito que é impossível entender as mulheres. O mesmo pode ser aplicado a Setsuko e Michiyo, personagens de *O sol se põe em São Paulo*. Essas mulheres, que vivenciaram a II Guerra Mundial apresentam características comuns a todas as japonesas de sua época. O autor do romance, Bernardo Carvalho, consegue, sessenta anos mais tarde, incutir nessas personagens uma qualidade que reflete aquele momento vivido pela mulher japonesa: a capacidade de apresentar em si mesmas características tão opostas e antagônicas, permeando em Setsuko e Michiyo a essência inconstante e volúvel da mulher.

Analisando o aspecto psico-analítico da mulher no que diz respeito a sua relação com o pai, Simone de Beauvoir (1949, p. 62) afirma que, segundo Freud, enquanto criança a garota se identifica com o pai, mas, assim que nota a falta do pênis em seu corpo, ela se sente frustrada e tenta seduzir o seu genitor. Ao mesmo tempo, a menina possui um sentimento de rivalidade com a mãe, competindo pelo amor do mesmo homem.

Simone de Beauvoir baseia seus pensamentos em Adler quando fala sobre o drama humano:

(...) há em todo indivíduo uma vontade de poder que se acompanha de um complexo de inferioridade; esse conflito o conduz a utilizar mil subterfúgios para evitar a prova do real que ele receia não poder vencer. O sujeito estabelece uma distância entre ele e a sociedade que teme; daí provêm as neuroses que são uma perturbação do sentido social. (BEAUVOIR, 1949, p. 64)

Quando se trata das mulheres, seu complexo de inferioridade é mostrado através da negação de sua feminilidade, já que vêem o órgão sexual masculino como um símbolo de todos os privilégios que querem conseguir, visto que observam na educação patriarcal recebida a idéia da superioridade masculina.

Mais tarde, já adultas, as mulheres se encontram de novo em posição de inferioridade. A posição física que as mulheres tradicionalmente assumem durante a relação sexual reforça isso. É somente quando se torna mãe que suas frustrações acerca da falta de pênis são banidas. Além disso, as mulheres começam a aceitar seu *status* inferior: "O mundo sempre pertenceu aos machos" é a frase que inicia o capítulo em que Beauvoir analisa a mulher na história (1949, p. 81).

A sociedade primitiva não se preocupava com hereditariedade, apenas com sua sobrevivência. Por isso, seus filhos representavam um grande obstáculo, já que os adultos percorriam grandes distâncias procurando por comida. As mulheres, naquela época, não se orgulhavam de parir e cuidar de uma criança. Pelo contrário, a gravidez representava um processo dolorido e indesejado.

Nos séculos seguintes, as mulheres começaram a aceitar seu destino biológico de procriar, amamentar e cuidar de sua prole, já que a hereditariedade se tornara importante na sociedade. Para desempenhar as funções maternas, as únicas atividades compatíveis eram as tarefas domésticas – uma repetitiva seqüência de trabalhos que deveria ser reproduzida diariamente. Não é difícil imaginar que a maternidade não era considerada uma atividade, mas uma função natural e, como tal, não possuía qualquer valor social.

Simone de Beauvoir afirma que: “A maior maldição que pesa sobre a mulher é estar excluída das expedições guerreiras. Não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis por que na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra, mas sim ao que mata” (BEAUVOIR, 1949, p. 84).

Quando a sociedade primitiva deixa de coletar alimentos e passa a fazer assentamentos, seus clãs passam por uma grande modificação: começa a haver um grande interesse em seus descendentes por causa do trabalho na terra. A partir desse momento, as mulheres são consideradas poderosas: elas criam vidas, elas são vistas como bruxas, pessoas misteriosas. No entanto, “era no terror e não no amor que ele [o homem] lhe rendia culto”. Simone de Beauvoir também enfatiza que “o lugar da mulher na sociedade é sempre eles que estabelecem. Em nenhuma época ela impôs a sua própria lei”. Ao afirmar isso, Beauvoir quer deixar claro que mesmo quando parece que a mulher alcança uma posição social respeitável, essa posição é alcançada não somente pelo esforço da mulher, mas também pela vontade (e permissão) do homem (1949, p. 64).

Visto que a sociedade patriarcal foi imposta, os homens fizeram as leis dando às mulheres posições subordinadas. De sagradas, as mulheres passaram a impuras e lascivas. Quanto mais poder os homens tinham, mais eles oprimiam as mulheres.

Na Idade Média, as mulheres eram completamente dependentes de seus maridos ou pais. Elas não sabiam, na concepção moderna que temos hoje em dia, o que era o amor. Por viverem em uma relação tirânica e opressiva, as mulheres buscavam por amantes como forma de compensar a vida que tinham que levar ao lado de seu tutor e senhor feudal.

No século XVI, as mulheres européias, influenciadas pelas leis romanas, eram vistas como maliciosas, astutas, diabólicas, caprichosas, hipócritas e instáveis. Quando novas, elas eram obedientes ao pai, quando casadas, ao marido. Era o marido que gerenciava a vida e os negócios do casal, deixando a mulher ocupar um papel secundário na sociedade. Na classe média e entre as famílias

abastadas, os contratos matrimoniais eram extremamente valiosos, o assunto mais importante que uma família tinha que resolver. Entretanto, nas camadas sociais inferiores, o conceito de dependência da mulher em relação ao marido era bem distinto: as mulheres dessas classes tinham que se sustentar independentemente quer fossem solteiras ou casadas. Por outro lado, a sociedade não podia tolerar uma mulher totalmente independente. A independência da mulher era vista como antinatural e odiosa. Como resultado, as mulheres eram mal remuneradas enquanto precisavam ajudar seus pais ou maridos.

Independente de sua posição social a mulher tinha um único objetivo: casar-se. Aquelas que vinham de classes mais pobres trabalhavam arduamente para ter um dote e ao mesmo tempo desenvolviam habilidades para atrair pretendentes. As que vinham de classes mais privilegiadas tinham seus pais para providenciar seu dote e arranjar seu casamento. No ocidente, as mulheres que não conseguiam atrair um pretendente não tinham nenhuma opção, exceto a de se tornarem freiras. É importante dizer que a vida religiosa era altamente considerada e, portanto, muitas mulheres que queriam se afastar de suas obrigações familiares encontraram na caridade e no trabalho social razões respeitadas para isso.

Na Europa, as disputas entre homens e mulheres começaram a aparecer devido à instabilidade político-social. Muitas questões surgiam, ao mesmo tempo em que um modelo novo de organização político-econômico-social era estabelecido. Homens e mulheres tentavam entender quais eram seus novos papéis na sociedade.

Do século XVI ao século XVIII há um aceso debate entre homens e mulheres. Tal debate está ligado ao clima de instabilidade sócio-política e de deterioração dos quadros de referências, no momento em que o modelo eclesial se fende em redes de espiritualidade, em que se organizam socialmente novas práticas de crenças em que o Estado se apóia – sobretudo no século XVII – no mercantilismo econômico. Ele ainda está ligado a um fundo de querelas religiosas que, da Reforma à Contra-Reforma, vão desenhar espaços novos, depois da violência e o sangue terem apanhado todas e todos nas suas malhas. E está de tal forma ligado que, no final do século XVI e início do século XVII, se falará mesmo da ‘querela das mulheres’ ou da guerra dos sexos. (DAVIS & FARGE, 1991, P. 11)

Com o Renascimento o individualismo favorecia todas as personalidades fortes, independente do sexo. Havia espaço para mulheres poderosas e soberanas, como Elizabeth I, rainha da Inglaterra. A educação passou, aos poucos, a fazer parte do universo feminino. Lutero afirmava que tanto o homem quanto a mulher deviam ter acesso à leitura da Bíblia, o que trouxe a alfabetização a muitas mulheres. No entanto, isso não levou a mulher a uma posição melhor.

Entre os séculos XVI e XVIII, o saber permitido ao segundo sexo não conhece a extensão qualitativa, apenas uma extensão quantitativa, devida à multiplicação das escolas das raparigas.

No final da Idade Moderna, as fileiras da população feminina escolarizada aumentaram, mas as estudantes continuam a saber muito pouco. Qualquer que seja a escola que se frequente, ninguém se arrisca a sair de lá sábia. Tanto o convento quanto a escola elementar oferecem apenas uma experiência limitada do saber, quer pelo tempo que lhe é consagrado, quer pelo escasso leque de conhecimentos proposto. Só a educação familiar bem orientada é susceptível de produzir mulheres de cultura comparável à que o colégio dispensa aos rapazes. A bagagem 'comum das mortais' não se prende com curiosidade acadêmicas, está cheia de verdades piedosas e de trabalho de agulhas. (DAVIS & FARGE, p. 169)

Os dois objetivos das escolas para garotas eram ensinar a ler e escrever. Esse último, no entanto, nem sempre era atingido por causa de duas razões distintas: a primeira era a incapacidade das professoras, que não conseguiam demonstrar a arte da escrita; e a segunda era que as alunas não freqüentavam a escola até o ponto em que a ensinavam, já que a escrita só era ensinada quando a primeira fase – a leitura – estava completa. É importante salientar ainda que o ensino da escrita era aplicado somente àquilo que era esperado para o uso das mulheres.

O destino feminino, sujeito a uma função reprodutora vital para uma população que não domina a sobrevivência de seus filhos, condiciona o empenhamento na educação de raparigas. Elas têm de ser mães, custe o que custar, e uma vez que serão mães há que inculcar-lhes – para que os transmitam – os valores religiosos em que assenta o corpo social. As raparigas aprendem finalmente a ler porque a leitura fixa os ensinamentos da religião, mas a sociedade não tem realmente necessidade que elas saibam mais. (DAVIS & FARGE, p. 178)

Algumas das aulas que os nobres faziam eram particulares e as disciplinas principais eram: catecismo, música, desenho, história, geografia, cálculo, leitura, escrita, dança e tocar harpa. Cada aula durava entre trinta minutos e uma hora. Ao ensinar esses nobres em aulas particulares evitavam-se conhecimentos fúteis e sem utilidade, que somente levariam à vaidade espiritual. Como resultado, a educação feminina era bastante primitiva visto que funcionava apenas como meio de transmitir os valores sociais dos seus progenitores.

O panorama europeu, mesmo apresentando elementos semelhantes, era muito diferente daquele em que se encontrava o Japão. Durante o período Edo (1603-1867) a sociedade japonesa era predominantemente feudal – assim como também era feudal a estrutura da família japonesa. No entanto, o sistema familiar era baseado na doutrina de Confúcio.

Misa Izuhara (2000, p. 19) argumenta que o sistema feudal possuía três características principais. A primeira se referia às camadas sociais, que eram estratificadas, ou seja, as pessoas permaneciam na posição social em que nasciam até a sua morte. A segunda característica se referia à hierarquia de poder, uma corrente inquebrável que ia do mais baixo ao mais alto nível das camadas sociais. E, finalmente, a terceira característica se referia aos bens e aos serviços, incluindo

a posse da terra. Estes eram distribuídos de acordo com as camadas sociais estipuladas.

Durante a Restauração do período Meiji, que começou em 1868, o poder político saiu das mãos dos senhores feudais para as do Imperador. O governo Meiji reconhece então a necessidade de se equiparar com a cultura ocidental e de se tornar economicamente competitivo com os países ocidentais. Por esse motivo, o governo passa a encorajar idéias ocidentais e a apoiar a industrialização. Esse período fica conhecido como a Primeira Onda de Ocidentalização (ou Modernização).

Izuhara ainda complementa:

(...) Confucianism requires harmony primarily concerning the individual's relationship to various groups and communities, and denies individualism. Therefore, people must hold back their individual needs and desires, in order to emphasize the positive aspects of groups and organizations, and to maximize their benefits. The ability of the Japanese to assimilate Western technology and science with astonishing speed after the Meiji Restoration was due, in part, to such Confucian orientation. (IZUHARA, 2000, p. 20)

O conceito tradicional de estrutura familiar japonesa é denominado *Ie*. O sistema *Ie*, segundo Misa Izuhara, é uma estrutura autoritária na qual o chefe da família é o patriarca e a sucessão é seguida pelo filho mais velho:

It was the duty of the eldest son, as the designated successor to the household, to perpetuate the family collectively, as family name, assets, social status of the family, and occupation were usually inherited by him. Thus, the greatest part of the family property and wealth were passed on, undivided, to the eldest son and his immediate family. The *Ie* system of passing the family holding down intact provided for family continuity without impoverishing *Ie* by constant subdivisions. Responsibility for *haka* [the tomb] and *butsudan* [a Buddhist altar in the home in which mortuary tables of ancestors were placed] was also taken by the eldest son in order to continue the ancestor worship lineage. Because family continuity was important, families with no children adopted a child, and those families who had no son adopted *youshi* [son-in-law] not only to marry their daughter, but also to take their surname, and finally succeed as household head. Because of the one-son successions rule, a household including more than one married couple of the same generation such as married brothers or sisters was uncommon in Japan. (IZUHARA, 2000, p. 21)

Outra característica importante do sistema *Ie* era o papel das esposas. Submissão era a palavra-chave, visto que o propósito do casamento era predominantemente o da continuidade da família. A noiva do filho mais velho, ao invés de criar sua própria família, mudava-se para o sistema *Ie* do marido. Muitas vezes a noiva era chamada de *uchi no yome* [nossa noiva *Ie*] (p. 21).

No entanto, o sistema *Ie* foi lentamente se modificando, a partir da elaboração do Código Civil, realizado em 1898, durante o período Meiji. A partir dessa época a mulher japonesa conseguia ser chefe de família em condições muito especiais. Em seu estudo *Headship and Succession in Early Modern Kyoto*, Mary

Louise Nagata nos diz que os papéis das mulheres e das herdeiras nos processos de sucessão apresentam resultados distintos, dependendo do local onde ocorram. Nagata afirma que:

When women succeed to headship in rural villages, their role is described in several ways. As widows they are merely place holders until a son or other male heir grows old enough or finally returns from outside labor migration to take over. When daughters inherit, the family is thought to be following a pattern of eldest child succession, or perhaps they became the default heirs because no sons were available to inherit. On the other hand, in family business an heiress is a convenient means to recruit a capable male heir while keeping the business in the family if there are no sons or the sons are incapable or unwilling to manage the family business. In these interpretations, family businesses have strategies, but other families follow rules. (NAGATA, 2002, p. 269-270)

Nagata ainda explica que a herança se relacionava muito mais com uma profissão do que propriamente com os bens deixados. O novo chefe da família tinha que assumir a profissão do patriarca. Como alguns filhos preferiam seguir profissões diferentes (devido ao surgimento da industrialização), a mulher assumia uma posição importante. Segundo Nagata:

(...) the question of patriline or matriline was less important than simply the direct bloodline combined with capability. The direct bloodline was most often a patriline, but could follow the matriline if male heirs were adopted from outside [através de laços matrimoniais com uma herdeira]. Certainly, the bloodline was more important than the actual sex of the heir or heiress, even when male heads were considered necessary. (NAGATA, 2002, p. 294)

É somente após a I Guerra Mundial, ou seja, após 1919, que temos a Segunda Onda de Modernização, que acontece no período Taishô (1912-1926) e se estende até o período Shôwa (1926-1937). Essa segunda onda de ocidentalização não era motivada pelo Estado, ou seja, não tinha cunho político. Elise K. Tipton e John Clark na introdução de *Being Modern in Japan – Culture and Society from the 1910s to the 1930s* explicam:

At the same time, being modern did not have the same meaning or evoke the same responses from all Japanese. We should include an emphasis on the depth and breadth of the penetration of new Western concepts and the process of modernization among Japanese at various levels of society and in regions throughout the country. The fruits of mass education and the development of mass media enabled an unprecedented level of communication and dissemination of ideas and images of the modern, even to villages in remote parts of Japan. (...) Images of 'modern life' projected by these industries of entertainment and consumption not only created new material wants, but also offered alternative life choices and role models which did not always support the officially sanctioned ones. Being modern therefore provoked a wide range of responses from ordinary Japanese as well as from social and political commentators, artists, writers, and government officials. (TIPTON & CLARK, 2000, p. 8)

Como vemos no excerto acima, a modernização atinge não só todas as partes do Japão, mas também todas as camadas da população japonesa, fazendo

com que as mulheres assumam um papel nunca antes desempenhado: a “nova” mulher e a garota “moderna” surgem nesse novo panorama.

De acordo com Tipton & Clark (p. 11), os avanços tecnológicos fazem, entre outras coisas, com que a indústria gráfica promova a circulação em massa de revistas femininas. Essas revistas populares ameaçam a ideologia da submissão e passividade da mulher, oferecendo imagens de um estilo de vida rico e independente, ao mesmo tempo em que encorajam as mulheres a serem donas de casa eficientes e econômicas, ou seja, visando-as como consumidoras. É importante salientar, no entanto, que embora os artigos apresentados nas revistas femininas não vislumbrem um novo papel para a mulher na sociedade, eles apresentam uma nova perspectiva na vida cotidiana.

Com a explosão da indústria do entretenimento, os cafés se tornam o símbolo da modernidade. Eles representam a liberação das mulheres, que ocupando o cargo de garçonete dos cafés, atraem a clientela devido à sua beleza e erotismo.

De acordo com Elise K. Tipton em seu artigo *The Café* (2000, p. 119-136), o café é um lugar conhecido e popular e atrai principalmente uma clientela intelectual e cultural, que busca um lugar para comer e beber, e que ao mesmo tempo funcione como um fórum de debates para as questões atuais, como os salões europeus. Os cafés passam a ser o único lugar onde jovens de ambos os sexos podem se encontrar e interagir socialmente.

For women, the café in some views played an important role in their liberation. It offered an opportunity for work to young women without particular education or training, as well as opportunity for free love. The 1920s saw the opening up of new occupations for women, especially middle-class women. Besides farming and textile or other factory, women could engage in work outside the home as typists, nurses, teachers, department stores clerks, bus conductors, and switchboard operators. Young women from poor rural or urban families, however, did not possess the education or skills for many of these new jobs, nor for the traditional entertainment of a geisha, and compared to farm or factory work, work in cafés was less arduous even though the hours were long. It was also commonly thought that café waitressing paid more money than other jobs, and the celebrity status of some cafés waitresses attracted even well-known actresses to open cafés in Ginza. According to a 1930 survey, café waitresses pointed to, first, a good income and, second, freedom as good aspects of their job. (TIPTON, 2000, p. 128)

Após o Grande Terremoto de 1923, surgem as lojas de departamento modernas e com elas novidades que mudam o comportamento da mulher japonesa. As pessoas não precisam mais tirar os sapatos antes de entrar nessas lojas, o que fez aumentar a clientela. Essas mesmas lojas ainda contam com grandes áreas de alimentação que haviam eliminado a necessidade de se sentarem no chão de tatame. Pela primeira vez as mulheres comem em público. Além disso, as roupas e

acessórios ocidentais ofertados nessas lojas vão substituindo os kimonos tradicionais da mulher japonesa, o que contribui para uma atitude mais ativa da mulher, segundo Takashi Togawa (ver entrevista anexa).

O panorama descrito até então nos mostra a dualidade da mulher, dividida entre os papéis ativos e passivos que possui na sociedade japonesa. Bernardo Carvalho usa esse desdobramento da personalidade da mulher no enredo de *O sol se põe em São Paulo* (2007) para incutir nas personagens Michiyo e Setsuko essas características antagônicas de atividade e passividade.

No decorrer da leitura ficamos sabendo que Setsuko e Michiyo são, na verdade, a mesma pessoa. Descobrimos que a senhora idosa que inicialmente se apresenta ao narrador como Setsuko e pede-lhe que escreva sua história, é, na realidade, Michiyo. Esse subterfúgio, utilizado pela dona do restaurante no bairro da Liberdade em São Paulo, reforça a idéia da submissão na cultura japonesa, em que a negação do "eu" é transformada em necessidade de um "outro" para contar a sua história. Por isso, a invenção de Setsuko. Em Setsuko encontramos a passividade, ela é apenas testemunha dos acontecimentos. É a típica mulher japonesa submissa. Em contrapartida, temos em Michiyo a mulher moderna, ativa, que vive, age e transgredir os tradicionais costumes japoneses.

O romancista Bernardo Carvalho vai, então, utilizar como procedimento o desdobramento das facetas femininas japonesas em suas personagens – Michiyo e Setsuko – revelando, dessa forma, todos os aspectos da personalidade da mulher no Japão do pós-guerra.

A personagem Setsuko/ Michiyo se apresenta de três formas diferentes: como a senhora dona do restaurante no bairro da Liberdade; Michiyo, a jovem de 23 anos prometida em casamento para saldar as dívidas do pai comerciante; e Setsuko, a jovem de 19 anos, solteira e sem pretendentes, cuja família tradicional de Osaka havia perdido tudo o que possuía na guerra.

Na primeira página do livro *O sol se põe em São Paulo*, ficamos sabendo que a senhora é a dona de um restaurante obscuro, chamado Seiyoken. A personagem é retratada pelo narrador como uma velha discreta, que não se fazia ver e que passava as noites atrás da caixa registradora do Seiyoken. O narrador também faz uma descrição precisa da dona do restaurante:

Era uma velha de cabelos grisalhos e escorridos, presos num rabo-de-cavalo que lhe dava uma aparência escolar, um vestígio anacrônico da juventude distante, como se uma jovem atriz tivesse se maquiado para interpretar uma anciã no teatro. Acho que estava com um vestido de seda azul-escuro. Já não tenho certeza. Deve ter sido uma mulher bonita. Era magra. O nariz era pontudo. Não correspondia ao padrão oriental. Os olhos também não eram tão amendoados. Estavam inchados, intumescidos, como nas máscaras de teatro nô, como se ela tivesse acabado

de acordar ou estivesse chorando. Não estava. Não era alta, mas para mim, sentado no balcão, a sua presença súbita, em pé ao meu lado, conferia à dona do restaurante uma imponência inesperada. Era o contrário de si mesma, de tudo o que se podia imaginar de uma velha japonesa. (CARVALHO, 2007, p. 11-12, minha ênfase)

A frase acima grifada, encontrada no início do romance, já nos dá uma pista preciosa dos embates e conflitos que encontraremos na personagem Setsuko/Michiyo.

A senhora de quase 80 anos que não se fazia ver – traço comum à mulher japonesa tradicional – também se revela imponente ao narrador, impressionando-o. Ao mesmo tempo em que aparenta ser discreta e reservada, também demonstra que “não tinha papas na língua” (p. 18).

A inconstância de sua personalidade é exteriorizada até mesmo em sua moradia. O saudosismo e o apego a uma época que não volta mais são refletidos na arquitetura da casa – uma réplica das antigas casas de Kyoto – inserida no meio da cidade cosmopolita paulistana.

Seu comportamento também se altera substancialmente nos dois espaços em que se encontra durante a narrativa: em casa e no restaurante. Como símbolo dos valores tradicionais japoneses, a sua residência desperta na personagem um comportamento formal, condizente com o da mulher japonesa submissa e subjugada. Podemos perceber isso na formalidade com que recebe o narrador em sua casa, na maneira como se senta e como oferece o chá. Por outro lado, o restaurante, que remonta à onda de ocidentalização sofrida pelo Japão, suscita na velha senhora atitudes mais modernas, como o discurso direto e sem rodeios.

É através do relato da velha senhora ao narrador que ficamos conhecendo Setsuko e Michiyo. Se a princípio achamos que são duas personagens distintas, percebemos ao final do livro que elas são apenas duas facetas de uma mesma mulher – essa senhora que agora se encontra no final de sua vida, longe de seu país de origem.

Apesar de Bernardo Carvalho permear em Setsuko o maior número de características japonesas antigas de um país em plena mudança, as origens de ambas as personagens – Setsuko e Michiyo – revelam a busca desesperada e inútil da sociedade pelos valores tradicionais praticados não só antes da derrota na II Guerra Mundial, mas também antes das ondas de ocidentalização que assolaram o Japão a partir do final do século XIX. É uma tentativa vã de se retomar uma cultura já modificada – e não unicamente pelo tempo.

[Setsuko] Vinha de uma família de comerciantes dos arredores de Osaka. Perderam muita coisa graças às malversações de um tio cuja incompetência se confundia com a desonestidade. (...) Eram três irmãs. Ela era a caçula. A mais velha se casou logo antes do ‘incidente chinês’ (como

ela ainda chamava a invasão da Manchúria) e ficou viúva durante a guerra. (...) A do meio, talvez influenciada pela malfadada experiência da maior, seguia sem nenhum pretendente. Pelas convenções respeitadas pelas famílias mais tradicionais da região – convenções que a dela, querendo aparentar o que não era, talvez para compensar as perdas materiais, fazia questão de seguir ao pé da letra –, as filhas deviam se casar por ordem de idade. Era um maneirismo que deixava a menor na posição incômoda de não poder se adiantar e assumir um compromisso matrimonial enquanto todas as outras não estivessem encaminhadas. Não ficava bem. Setsuko tinha que esperar. (CARVALHO, 2007, p. 33-34)

[Michiyo] Era uma moça educada na melhor tradição do Kansai, filha única de um dos grandes comerciantes da cidade, cujos negócios, poupados por milagre dos ataques aéreos de março de 45, acabaram seriamente afetados pelas bombas incendiárias lançadas sobre a cidade pelos B-29 americanos três meses depois. Para saldar as contas do pai, (...) Michiyo tinha sido prometida, à sua revelia, a um homem que ela dizia não amar. (p. 35)

Por outro lado, encontramos na personagem Michiyo a transição de valores, hábitos e costumes. É nítida a presença da onda de ocidentalização na personagem que até mesmo se apresenta “vestida à moda americana”.

Poderíamos dizer que o primeiro encontro (ou o primeiro embate dessas personalidades conflitantes) entre Setsuko e Michiyo ocorre em 1947. Elas se encontram em uma oficina de bonecas, onde ambas trabalham e, apesar de aparentemente estarem ali por motivos diferentes, as duas estão estagnadas nos papéis que lhes foram atribuídos pela sociedade tradicional japonesa. Setsuko está lá por uma imposição do pai, que acredita que o trabalho na fábrica fará da filha “uma mulher japonesa nos moldes mais ultrapassados” (p. 34). Já Michiyo, está às vésperas de um casamento arranjado e sem amor e “freqüentava a oficina só por conveniência” (p. 36).

Enquanto Setsuko era movida apenas pela necessidade financeira e se alienava dos acontecimentos ao seu redor, Michiyo tinha uma consciência crítica e “via muito bem todas as implicações e o aspecto grotesco de confeccionar bonecas num país destruído pela guerra” (p. 36)

A relação entre as duas é interrompida pelo casamento de Michiyo em 1948. Setsuko comete um erro ao se esquecer de sua condição social: ela se iludira, achando que seria convidada para o casamento da amiga. É somente então que Setsuko toma “consciência do seu lugar” – de moça pobre e sem perspectivas, fadada à solidão.

Setsuko vai reencontrar Michiyo quase um ano depois, quando já está empregada em uma fábrica de bonecas e a amiga, casada. É a partir desse reencontro que a relação entre as duas passa a ser significativa.

As jovens voltam a se aproximar e desenvolvem uma relação de cumplicidade e dependência. Michiyo procura em Setsuko uma confidente, alguém que não pertença a seu mundo, mas que saiba ouvir suas aventuras e

transgressões. Por outro lado, Setsuko vislumbra em Michiyo uma vida plena, rica em acontecimentos, uma vida até então desconhecida, mas que, uma vez descoberta, certamente a atraía.

Michiyo contava à pobre confidente as intimidades e vicissitudes do casamento. Setsuko ouvia admirada o relato do que não conhecia e que havia imaginado de outra forma (...). Michiyo reclamava do sexo a contragosto e discorria, em contrapartida, sobre o prazer de estar ao lado daquele que ela realmente amava, com quem havia se encontrado furtivamente até meses antes do casamento, a despeito de o rapaz se recusar a consumir o sexo com ela. Quanto mais ele refutava suas insinuações, mais ela se sentia atraída por ele. Fazia mais de um ano que não se viam. (p. 39)

Michiyo imprime aos encontros com Setsuko uma atmosfera misteriosa, quase proibida, que nos remete aos filmes de espionagem e suspense hollywoodianos: são encontros furtivos e cuidadosos que ocorrem na hora do almoço ou depois do expediente, sempre em locais ermos. Michiyo utiliza essa estratégia, também influenciada pelos diversos romances que lia, para que Setsuko se sinta seduzida pelos seus relatos. E ela obtém o que deseja: Setsuko se apaixona pelas confidências da amiga e passa a depender das histórias de Michiyo, assim como um leitor espera avidamente pelo próximo capítulo de um romance ou de uma novela.

Michiyo vai se utilizar desse novo poder que tem nas mãos – o interesse da amiga por suas confidências – para subjugar Setsuko e usá-la para seu próprio benefício. Michiyo então convida Setsuko para morar com ela e a emprega como sua secretária, mas na verdade sua única ocupação é a de entregar cartas para Masukichi, o amante de Michiyo.

A convivência entre as duas produz resultados inesperados, uma verdadeira reviravolta nos papéis. De mulher ativa e dona de si, Michiyo passa a ser vítima de seus próprios impulsos, pois Setsuko, a amiga que apenas ouvia toma consciência da importância de sua função de confidente e percebe que “era dela o papel da protagonista, Michiyo não passava de uma atriz coadjuvante” (p. 59).

Portanto, temos como desfecho uma inversão de poderes. É Setsuko quem agora tem consciência do trunfo que tem nas mãos – o segredo de Michiyo depende somente da sua lealdade com a amiga.

Desde o episódio de Kyoto, Michiyo não fazia confidências a Setsuko. E evitava se servir dela como mensageira. Setsuko não sabia dizer se a retomada de correspondência entre os dois tinha surtido algum efeito, se Michiyo e Masukichi se reencontraram. O silêncio de Michiyo já não a incomodava. Ela havia conquistado um lugar. E estava satisfeita com o seu papel. (p. 62)

A idéia ocidental de buscar o prazer de estar ao lado de quem se ama de verdade é, ao mesmo tempo, o grande poder e a grande fraqueza de Michiyo. Esse

costume, tão diferente dos casamentos arranjados japoneses, desperta em Setsuko a vontade de participar, mesmo que passivamente, da traição de Michiyo. Se a princípio o desejo de Setsuko favorece Michiyo, fazendo com que ela se torne sua mensageira, o fascínio de Setsuko pelo mundo da traição faz com que Michiyo seja ameaçada pelo seu segredo. Michiyo já não pode mais controlar Setsuko.

“Tudo funciona por contaminação.” Essa é uma frase muito utilizada nesse romance de Bernardo Carvalho e que se aplica à condição da mulher japonesa no pós-guerra. Em meio ao turbilhão de valores e costumes pertencentes ao período pós-guerra, a mulher japonesa possui uma identidade multi-cultural em que sentimentos e atitudes antagônicas se confrontam na mente feminina. Se anteriormente o papel da mulher era claro e definido na sociedade japonesa, após a II Guerra Mundial isso é modificado. O Japão passa a ter uma multiplicidade de nuances femininas – sempre conflitantes – que começam a ser cada vez mais desenvolvidas, principalmente por causa da influência ocidental. E é justamente essa pluralidade de características da mulher – hoje em dia tão aceitas na sociedade moderna globalizada – que estão presentes na obra de Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*. O autor consegue demonstrar através das personagens de Setsuko e Michiyo facetas inerentes à mulher comum japonesa que viveu no período que se seguiu à II Guerra Mundial.

REFERÊNCIAS

ALLINSON, Gary D. **Japan's postwar history**. New York: Cornell University Press, 1997.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo - fatos e mitos**. Vol.1. 11^a impressão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1949.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo – a experiência vivida**. Vol. 2. 11^a impressão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1949.

CARVALHO, Bernardo. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHERRY, Kittredge. **Womansword: what Japanese words say about women**. New York: Kodansha International, 1989.

DAVIS, Natalie Zemon & FARGE, Arlette (ed.) **História das mulheres – do renascimento à idade moderna**. Vol. 3. 507ª edição. Porto: Ed. Afrontamento, 1991.

IWAO, Sumiko. **The Japanese woman**: traditional image and changing reality. New York: Free Press, 1993.

IZUHARA, Misa. Family change and housing in post-war Japanese society: the experiences of older women. Chippenham: Ashgate Publishing, 2000.

NAGATA, Mary Louise. *Headship and succession in early modern Kyoto*. In: ____ **The logic of female succession**: rethinking patriarchy and patrilineality in global and historical perspective. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2002. (International Symposium; v. 19).

PAZINATTO, Alceu Luiz & SENISE, Maria Helena Valente. **História moderna e contemporânea**. São Paulo: Ed. Atica, 1992.

TIPTON, Elise K. & CLARK, John (ed). **Being modern in Japan – culture and society from the 1910s to the 1930s**. Singapore: Kyodo Printing Co., 2000. Australian Humanities Research Foundation.

ANEXO

Entrevista concedida pelo senhor Takashi Togawa, em 26 de setembro de 2007, na cidade de Curitiba/ PR. Takashi Togawa é japonês, tem 45 anos, é engenheiro e trabalha na empresa Toshiba. Ele mora na cidade de Tóquio com a mulher e a filha.

1. In which way was modernization, also called the first wave of Westernization, reflected in the Japanese women in the Meiji period?

In the Edo period, before the Meiji period, women were regarded mainly as wives, for instance wives of the samurais – leader of the Japanese soldiers. After the Meiji period, women assumed a different role: they should be seen as an independent 'rose' (the flower in Japan stands as a symbol of delicacy and femininity).

Another important fact in the Meiji period was the publication of woman's novels and magazines, which spread a new concept and a new image of women – independent, modern, and active, as it was seen in the American movies.

Women's clothes also contributed a lot for a change in the role of women. In the Edo period, women used to wear kimonos, which limited their movements. So, in a way, the traditional Japanese clothes reinforced the passivity of women. In the Meiji period, women influenced by the Western, started to wear western clothes, which allowed a new life style – being active.

2. In which way did the Great Kantô Earthquake affect Japan in 1923? How did it reflect in the lives of the Japanese women?

The Earthquake of 1923 affected greatly Japan. Not only many lives were lost, but also documents, cultural heritage, and books. Moreover, buildings and roads were destroyed.

The city of Tokyo was rebuilt and revived greatly. The roads were expanded, the lands readjusted, radios were broadcasted, and so on. As a result the Japanese economy grew sharply.

Women contributed greatly for this growth. Being dedicated wives and mothers allowed men work hard in the revitalization of Tokyo. Even not being considered head of the family, it was due to the women's support, at home, with the family, that the Japanese men could rebuilt their country.

3. What differs the first wave of Westernization from the second, which started right after the I World War, during the Taishô and Shôwa periods? Did this second wave modify in anyway the behavior of the Japanese women?

The first wave of modernization was brought up by the government. People in Japan were encouraged to be 'modern', that is, to follow the Western trends. During this period women were no longer seen as samurais' wives.

The second wave of modernization was not imposed by the government. During this time women's main concern was obtaining woman's rights.

4. Was there any change in the status or behavior of the Japanese women after II World War, if compared to the inter-wars period?

During the inter-war period women supported the soldiers so that they could win World War II. It seems that the conditions were very similar to the Edo period.

However, after the II World War, Japanese women obtained some rights to become independent from man. They still supported their husbands under the high economic growth the country would have years later.

VINÍCIUS DE MORAES, O POETA DA CHAMA ETERNA³

Antonio Crul
antoniolurc@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho tem o objetivo de analisar poemas de Vinícius de Moraes à luz da teoria dos quatro elementos formulada pelo filósofo francês Gaston Bachelard. Segundo a teoria de Bachelard todas as imagens poéticas estão ligadas a uma matéria, isto é, a um elemento primordial. Ao fazer a análise das imagens poéticas, Bachelard consegue nos colocar em contato com nosso próprio ser. Desperta nossa atenção diante de nós mesmos, dos outros homens e do mundo. As imagens utilizadas por Vinícius de Moraes, em seus poemas, são instigantes, uma vez que revelam o universo poético trabalhado pelo poeta e engrandecem a poesia tornando-a fascinante e bastante simbólica; o que possibilita, a quem lê, a construção de um significado poético pessoal.

ABSTRACT: This work examines some of Vinicius de Moraes' poems by way of Gaston Bachelard's theories concerning the four elements. According to Bachelard, all poetic images are attached to one type of matter, i.e., to one primordial element. As Bachelard analyses poetic images, he manages to place us in contact with our own being. He makes us aware of ourselves, of other men and of the world. The images used by Vinicius de Moraes in his poems are instigating because they reveal the poetic universe which the poet has labored upon, thus enriching his poetry. By making it more fascinating and symbolic, it allows the reader to extract a personal poetic meaning from them.

PALAVRAS-CHAVE: Vinícius de Moraes, Gaston Bachelard, Imaginário, Poesia.

KEY-WORDS: Vinícius de Moraes, Gaston Bachelard, Imagination, Poetry.

³ Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Sigrid Renaux.

Consiste o presente trabalho num estudo da poesia de Vinícius de Moraes à luz das teorias do filósofo francês Gaston Bachelard, mais especificamente seu estudo sobre os quatro elementos: fogo, água, ar e terra. Bachelard cria uma nova concepção de imaginação poética fornecendo-nos novos meios de abordagem para analisar uma obra literária. Segundo o filósofo, todas as imagens poéticas estão intrinsecamente ligadas a uma matéria, isto é, a um elemento primordial. Como comenta Oliveira, em relação a Vinícius de Moraes:

A poesia de Vinícius de Moraes uiva para a lua. Sua voz tremula como um véu transparecendo o homem. Em seus poemas, doçuras e horrores brincam de roda em torno do amor infinito que ele vivia enquanto duravam suas escrituras. Vinícius não poetava, confessava em versos; e seu perceber o mundo e vivenciá-lo era de tal modo lírico que redundava em poemas. (OLIVEIRA, s/d, p. 18)

É um privilégio analisar poemas deste grande poeta brasileiro. O que Vinícius tinha de técnica, tinha de gênio, numa mesma proporção. Seus poemas são essencialmente aspiração a imagens novas. Para Bachelard, na introdução ao livro *Ar e os Sonhos*, um belo poema é um ópio ou um álcool. Vinícius era dionisíaco ao extremo, a ponto de afirmar que seu tempo era "quando". Junto com seu uísque (caprichosamente chamado de cão engarrafado), Vinícius exaltou as mulheres e a vida. Estes conteúdos permeiam seus poemas, e, mais importante, não foram conteúdos tirados de livros e sim da própria vida. Diferente de poetas que copiam, ele foi um poeta que realmente se utilizou das forças criadoras da imaginação.

Para a realização desta pesquisa fizemos uma seleção de quatro poemas de Vinícius de Moraes (Terra, Água, Ar e Fogo), dispendo assim de um primeiro princípio de organização que é o elemento material. Meditaremos sobre a natureza e as características próprias destes quatro elementos originais, descobrindo em cada um deles o princípio próprio, individualizante, ou seja, orientações que dão certa coerência ao imaginário de cada poema. Bachelard reconhece que a imaginação não se isola num único elemento, pois ela "toma emprestado" imagens de outros, e que encontraremos vários elementos em um mesmo poema. Mesmo percebendo a presença de vários elementos nos poemas, Bachelard assegura que, após um exame atento, conseguiremos identificar a fidelidade do poema a um elemento.

Assim, após situar Vinícius de Moraes e Gaston Bachelard em seus contextos histórico-culturais, analisaremos os poemas e seus respectivos relacionamentos com os quatro elementos propostos.

VINÍCIUS DE MORAES

Vinícius de Moraes nasceu no Rio de Janeiro em 1913, na rua Lopes Quintas, nº 114. Sua infância foi normal como a da grande maioria dos meninos. Com oito anos experimentou o seu primeiro amor. Daí por diante, sua vida não foi mais do que a busca da mulher amada, cujas características físicas ou perfeição interior permeariam toda sua obra poética.

Na escola seus amigos eram os garotos mais “levados”, e deu trabalho às professoras quanto ao comportamento em classe. Depois do primário, mesmo não tendo idade suficiente, entrou no Colégio Santo Inácio, em Botafogo. Quando ainda estava no segundo ano ginasial, Vinícius se lançou a duas grandes empreitadas: a organização de uma “quadrilha” com sede no porão da casa, e a feitura de um romance de mistério. Com catorze anos ficou semi-interno no Santo Inácio. Ficava, assim, com as noites livres, pois as tarefas exigidas para o dia seguinte eles as fazia no colégio; assim, era quase impossível segurá-lo em casa à noite.

Terminando o ginásio ingressou na Faculdade de Direito do Catete, segundo relato de familiares, não tanto por vocação à causa da lei, mas para acompanhar seus amigos do ginásio Renato Pompéia da Fonseca Guimarães e Moacyr Velloso Cardoso de Oliveira, que haviam escolhido a carreira.

Vinícius de Moraes era interessado por tudo: cinema, literatura (foi por intermédio de Vinícius que sua irmã Laetitia Cruz de Moraes travou conhecimento com Dostoiévski, Tolstói, Proust, Bernanos, Mauriac, Mansfield, Lawrence, etc...), filosofia, dança (era excelente dançarino), música, e muitas e muitas garotas. Como se isso não fosse o bastante, tornou-se um grande orador.

Quando começa a namorar (“de verdade”, não aquelas garotas com quem conversava agarradinho no escuro dos portões), Vinícius dissolve-se em amor. “A minha namorada é tão bonita; tem olhos como besourinhos do céu, tem olhos como estrelinhas que estão sempre balbuciando aos passarinhos... É tão bonita! Tem um cabelo fino, um corpo menino e um andar pequenino, e é a minha namorada...”(MORAES, 1987, p. 67).

Em 1938, Vinícius obteve do Conselho Britânico uma bolsa de estudos de dois anos, em Oxford. Com a explosão da Segunda Guerra Mundial foi forçado a desistir de metade da bolsa. Ao voltar para o Rio de Janeiro, Vinícius saiu procurando emprego em jornais e escrevendo para revistas. Acabou contratado como redator do Suplemento Literário de *A Manhã*. Depois de longos meses de estudos intensos submeteu-se, em 1941, a concurso para o Itamarati. Na primeira tentativa não obteve sucesso, mas não desistiu, e, no ano seguinte, foi classificado

e nomeado em 1943. Em 1946, foi designado para servir no Consulado do Brasil em Los Angeles. Foi o período mais longo que Vinícius ficou longe do Brasil - cinco anos. Em 1950, viaja para o México para visitar seu grande amigo Pablo Neruda, gravemente enfermo. Neste mesmo ano morre seu pai e ele retorna ao Brasil. 1954 é o ano da publicação da primeira edição de sua *Antologia Poética*.

A partir de 1955, começa a compor músicas com vários parceiros – Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Lenita Bruno, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Ari Barroso, Odete Lara, entre outros – além de canções de câmara com o maestro Cláudio Santoro. Quanto aos seus casamentos, ou diríamos amores, não podemos nos ater demasiadamente a estes acontecimentos, por mais marcantes que tenham sido para ele pois, assim, acabaríamos construindo um tratado sobre o amor e a sensualidade. O que temos de certeza e de belo conselho é que ele soube amar o amor. Todas as suas, pasmem, nove esposas e namoradas foram espelhos em que projetou, com maior ou menor intensidade, o amor que trazia dentro de si. Foi um homem que soube viver sob um estado “revolucionário” da paixão. O fato de amar tantas mulheres nunca anulou a legitimidade de seus sentimentos. Amou cada uma delas, a seu tempo, com amor incondicional, conforme descrição de Oliveira:

Sua poesia começou quando ele tinha nove e se apaixonou por uma menina de onze, Cacy. Dedicou-lhe um poema singelo que ela guardaria para sempre. Depois veio Yeda; depois Marina, provavelmente seu primeiro beijo. Aos quinze conheceu o sexo com Rosário, uma mulata de origem simples, cinco anos mais velha que ele. Já na faculdade de Direito, teve breve interesse por Sara, mas logo foi arrebatado pela primeira grande paixão: Antônia. Casou-se duas vezes com Tati e, com ela, teve Suzana e Pedro. Entre os dois casamentos com Tati, viveu outra breve união com Regina Pederneiros. Depois desposou Lilá, com quem teve duas meninas: Georgina e Luciana. Sua quarta mulher foi Maria Lúcia Proença, com quem viveu cerca de dois anos e muitas recaídas que ela nunca aceitou. Aos cinquenta anos apaixonou-se por Nelita de vinte. Em 1968, casou-se com Cristina Gurjão, e com ela teve Maria, sua última filha. Depois dessa relação breve e tumultuada, foi a vez da baiana Gesse Gessy. Ela o iniciou no candomblé e o levou a conhecer Mãe Menininha do Gantois. Foi por meio dela também que tomou contato com o movimento hippie e com a contracultura, bem como com a herança afro-brasileira. Em 1976, uniu-se à argentina Marta Rodriguez Santa Maria, também poeta. E, finalmente, Gilda Matoso, sua última companheira. (OLIVEIRA, s/d, p. 20-21)

O fato é que, para quem teve tantos amores, ficou fácil aprender a amar. Ele sabia amar como um cavalheiro. Amava como um príncipe que as mulheres sempre aguardavam.

GASTON BACHELARD

Gaston Bachelard nasceu em 27 de junho de 1884, em Champagne (Bar-sur-Aube), França, e faleceu aos 16 de outubro de 1962, em Paris. Estudou simultaneamente filosofia, ciências e poesia. De origem humilde, sempre precisou trabalhar para se manter nos estudos. Pretendia seguir carreira de engenheiro, mas

não conseguiu. Aos trinta e cinco anos, inicia seus estudos de filosofia. Em 1930, é convidado a lecionar na Faculdade de Dijon. Mais tarde, em 1940, vai para a Sorbonne. Nesta instituição, os cursos que leciona são muito disputados devido à qualidade de suas aulas e, principalmente, pelo seu carisma. Bachelard, antes de tudo, foi um professor que amou muito o que fez. Para ele o moderno educador deveria rejeitar o papel do sábio que divide os frutos do seu aprendizado na forma de verdades estabelecidas, e convida-nos a experimentar com ele a mobilidade essencial dos conceitos. Noção central da filosofia bachelardiana, a mobilidade não se restringe à superficialidade que substitui um conceito por outro, mas à dialética interna, que dispensa a necessidade de modificar as denominações ou conceitos. Esta mobilidade é igualmente essencial para a imaginação. O devaneio quebra significados estáticos (muitas vezes sem sentido) e restaura a ambivalência e a liberdade das palavras.

Bachelard ingressa, em 1955, na Academia das Ciências Morais e Políticas da França e, em 1961, é laureado com o Grande Prêmio Nacional de Letras. Morreu em 1962.

Gaston Bachelard conseguiu unificar, ligar duas culturas muitas vezes apartadas: a científica e a humanista. A ciência é constituída pelo trabalho sempre em busca da prova. A poesia é habitar o mundo através da celebração e da felicidade. Bachelard unificou a ciência (universo explorado e legitimado pela reflexão racional) e o devaneio poético (meditando através do material imaginário). O devaneio para Bachelard reconcilia o mundo e o sujeito, presente e passado, solidão e comunicação. Mas, para que essa reconciliação aconteça, faz-se uma exigência: que se busque a expressão escrita, seja através da criação original ou do encontro com um poema já existente (neste caso os quatro poemas de Vinícius). Esta exigência faz de Bachelard não apenas um mestre da epistemologia científica, mas também um filósofo que abre amplas perspectivas em crítica literária. Notamos, com clareza, a presença desta idéia ao analisar a frase de Wittgenstein: "A filosofia luta contra o enfeitamento do nosso entendimento pelos meios da nossa linguagem" (1975, p. 115). A filosofia da ciência combate sem tréguas o suposto enfeitamento da linguagem, mas a poética, ao contrário, é uma adesão de corpo e alma aos encantamentos da linguagem.

O homem bachelardiano, essencialmente criador, dotado de imaginação é o único capaz de um pensamento em expansão constante.

IMAGINAÇÃO

No decorrer da história do pensamento, filósofos, artistas e estetas trataram da imaginação:

em geral, a possibilidade de evocar ou produzir imagens independentemente da presença do objeto a que se referem...em 1970, Cristian Wolff já distinguia a imaginação reprodutiva como a faculdade de produzir as percepções das coisas sensíveis ausentes, da imaginação produtiva, que consiste em produzir através da divisão e da composição, imagens de alguma coisa nunca percebida pelos sentidos. (ABBAGNANO, 1972, p. 512-514)

Para compreender melhor a proposta de Bachelard, devemos rever alguns momentos deste itinerário. Para os epicuristas, a imaginação é uma espécie de visão, uma fusão total entre a imagem e a percepção. A superfície dos objetos emite, sem cessar, partículas que se chocam com nosso olho e provocam a visão. O interessante é que, para eles, algumas partículas, mais sutis, atravessam os órgãos dos sentidos e chegam ao espírito, o que, neste caso, explicaria a formação de imagens mentais na ausência dos objetos.

Para os estóicos há diferença entre imagem e sensação. A sensação mantém uma adequação entre a representação do objeto e o próprio objeto. A imagem perde qualquer evidência em relação ao real e pode assim ser infiel ao objeto. Concluindo, se a sensação é o objeto real a imagem é o objeto virtual.

No sistema platônico, a imaginação está presa à sua metafísica e à teoria do conhecimento. Platão classifica-a como a mais baixa das faculdades. Essa teoria fez com que a imaginação fosse tratada, por um longo período, com desconfiança, que só começou a dissipar-se no pensamento moderno. Para Platão a mais perfeita forma de cognição é a apreensão intelectual dos conceitos; abaixo dela vem o conhecimento que apreendemos através das verdades matemáticas; a terceira, denominada crença e não mais propriamente conhecimento, era a ilusão provocada pela apreensão de coisas particulares, reveladas pelos sentidos; por último, a "conjectura", produto de uma figura ou imagem indistinta da memória. Para Platão a imaginação é uma fábrica de conjecturas, que deve ser urgentemente fechada para não prejudicar a suprema usina intelectual de conceitos.

Já Aristóteles emprega o termo grego *phantasia* num novo sentido. Aristóteles definiu a imaginação como a faculdade intermediária entre a percepção e o pensamento, possibilidade de toda a memória que não pode ocorrer sem as imagens da imaginação. Para ele, sem percepção não há imaginação e sem imaginação não há pensamento.

O filósofo neopitagórico Apolônio de Tiana pensou que a imaginação pudesse, além de reviver e relembrar imagens da experiência passada, elaborar e

construir novas idealizações. Apolônio considerava a imaginação muito mais sábia e muito mais sutil do que a imitação, pois esta última só pode criar como trabalho seu o que viu, ao passo que a imaginação chega até ao que não viu.

Para o neoplatônico Plotino o artista não copia o mundo visível, mas consegue esboçar uma visão da realidade ideal, que se esconde por trás das aparências do mundo sensível. Podemos considerar Plotino como quem mais se assemelhou à moderna concepção da imaginação criadora.

Durante a Escolástica medieval imperou o preconceito platônico contra a imaginação, fortalecido pelos discursos dos padres, teólogos e por trechos da Bíblia. Ao poder extremado da imaginação de mudar e reconstruir imagens, os medievais chamavam de fantasia ou imaginação desregrada.

Quando Francis Bacon elaborou a Nova Enciclopédia para as ciências, ele aplicou a imaginação ao lado da memória e da razão, constituindo assim as três faculdades humanas fundamentais: imaginação, memória e razão.

Durante o Renascimento, permanece a desconfiança, que imperava desde a Antiguidade, contra os desvarios da imaginação, principalmente a paixão desorientada da fantasia. Na Inglaterra do século XVI, surgem dois poetas e dramaturgos que retratam os perigos e os fascínios da capacidade imaginativa do ser humano. Shakespeare e John Marston. Alguns personagens de Shakespeare são atormentados e cheios de dilemas, e estão sob o fascínio e império da imaginação desnorteada (ou fantasia); alienam-se da realidade lógica e sucumbem a uma espécie de insanidade devastadora (por exemplo: Otelo, o Rei Lear e Macbeth). John Marston é o prenúncio definitivo da imaginação criadora, da fantasia alegorizante e poetificante dos românticos. Para ele, a fantasia (imaginação) é a parte brilhante e imortal do homem, passagem comum, a porta sagrada para a câmara da alma.

A imaginação ocupa posição de destaque na filosofia de David Hume, que equipara as idéias às imagens. A imaginação para Hume está intimamente ligada à simpatia, pois ela permite penetrar a fundo nas afeições e nos sentimentos dos outros, possibilitando assim, a harmoniosa compreensão entre os homens.

Para Kant, o papel da imaginação difere, e muito, do visto até aqui. Em Kant, a imagem é uma ponte lançada entre a sensibilidade e o entendimento. Se a matéria do conhecimento é fornecida pelos sentidos e a forma do conhecimento resulta das sínteses *a priori* do entendimento, a imaginação, que liga estas duas fontes heterogêneas, participa tanto de uma quanto de outra. Kant define a imaginação como a faculdade das intuições sem a presença do objeto.

Em Fichte, a imaginação é algo flutuante entre a realidade e a irrealidade. É a ação recíproca e a luta entre o aspecto finito e o aspecto infinito do Ego. Se por um aspecto o ego põe limite à sua atividade produtiva, por outro supera e afasta quaisquer fronteiras.

A partir da imaginação criadora, Hegel criou a célebre distinção entre imaginação e fantasia. Para ele imaginação e fantasia são ambas determinação da inteligência, mas a inteligência como imaginação é meramente reprodutiva, enquanto que como fantasia é criadora, simbolizante, alegorizante ou poetificante. O poder criador da fantasia está sempre na pessoa privilegiada do gênio, figura arrebatada, transportada, enfim, a caracterização típica do artista romântico.

Para o poeta inglês William Blake, a imaginação criadora é o corpo divino do homem. Blake diz que a imaginação é o primeiro princípio do conhecimento, é a sensação espiritual.

Já para Bachelard, a concepção da imaginação poética é considerada como herdeira da tradição romântica. No domínio poético, Bachelard combate o que ele chama de "reprodução", ou seja, os reflexos ou as aparências, as superfícies e os objetos; e mostra que tudo é movimento. Para Bachelard o verdadeiro domínio para se estudar a imaginação não é a pintura, mas a obra literária, pela palavra e pela frase. É lendo que revivemos nossa tentação de ser poetas. A criação poética é um fenômeno de liberdade. Só há poesia verdadeira onde houver criação. A poética de Bachelard vem a ser um caminho para a descoberta das forças vivas da natureza (neste caso os quatro elementos) e da profundidade dos dramas humanos.

A PRESENÇA DOS QUATRO ELEMENTOS BACHELARDIANOS NOS POEMAS DE VINÍCIUS DE MORAES

Depois dos comentários sobre a imaginação pretendo analisar quatro poemas de Vinícius de Moraes, onde serão investigadas as imagens de fogo, terra, ar e água como origens materiais reveladoras da imaginação poética enquanto instância material, dinâmica e criadora.

Gostaria de salientar que a presença de um elemento primordial sempre foi a preocupação da filosofia dos pré-socráticos. Os gregos já pensavam e questionavam o "princípio" como gerador de todas as coisas. "Tão para trás Atenas deixou o resto do mundo que seus discípulos são agora os mestres da humanidade", já dizia Isócrates.

A Escola Jônica foi a primeira escola filosófica grega. Para os discípulos desta escola o necessário para filosofar era descobrir um princípio (do grego: um *arque*), de tal maneira que dele se pudesse obter, como conseqüências racionais ou lógicas, as explicações para os fenômenos restantes da natureza. Assim, o princípio é

a) a fonte e origem de todas as coisas; b) a foz ou termo último de todas as coisas; c) o sustentáculo permanente que mantém todas as coisas (a "substância" poderíamos dizer, usando um termo posterior). Em suma, o princípio pode ser definido como aquilo do qual provém, aquilo no qual se concluem e aquilo pelo qual existem e subsistem todas as coisas. (REALE, 1990, p.30)

Este princípio (*arque*) poderia ser, de um ponto de vista lógico ou mental, uma proposição geral, a partir da qual fosse possível extrair conclusões válidas. Poderia ser também, no campo físico, alguma coisa material que, por força de transformações e mutações, desse origem a todas as coisas e acontecimentos.

Dentre os filósofos, cito Tales de Mileto (fim do século VII – início do século VI a.C.). Para Tales a *arque* de todas as coisas era a água. Esta, circundando e servindo de apoio à Terra, daria desse modo origem a todas as coisas: o ar, a terra, as rochas e os seres vivos. A tradição indireta diz que Tales deduziu essa convicção da constatação de que a essência de todas as coisas é úmida, e, por conclusão, a secagem total significa morte. Tudo vem da água, tudo sustenta a vida com água e tudo acaba em água.

Importante também é citar o filósofo Heráclito de Éfeso (535-475 a.C.), conhecido como o filósofo do humor negro. Ele também tinha, na água, um elemento de extrema importância. Dizia: "Tudo flui, nada fica com é", tudo se move, tudo escorre, nada permanece imóvel e fixo, tudo muda e transmuta, sem exceção. "Não se pode descer duas vezes no mesmo rio", dizia Heráclito. Ao sair do rio já passamos por várias transformações e a água também não será mais a mesma.

Para Anaxímenes (588-524 a.C.), a substância fundamental era o Ar. Este se condensaria e daria origem à água. O "resto" se seguiria de acordo com o modelo de Tales. A alma é ar e o fogo é ar rarefeito. Quando o ar se condensa, transforma-se primeiro em água, depois se condensa ainda mais em terra e, por fim, em pedra.

Exatamente como a nossa alma (ou seja, o princípio que dá a vida), se sustenta e se governa, assim também o sopro e o ar abarcam o cosmo inteiro (...) E ainda, o ar está próximo ao incorpóreo (no sentido de que não tem forma nem limites como os corpos e é invisível) e, como nós nascemos sob o seu fluxo, é necessário que ele seja infinito e rico, para não ficar reduzido. (REALE, 1990, p. 31)

Anaximandro (610-574 a.C.) pensava que tudo provinha de uma substância infinita, invisível: o *a-peiron*. O termo usado por Anaximandro significa: aquilo que é privado de limites, tanto externos como internos. Anaximandro elaborou um Tratado Sobre a Natureza, do qual nos chegou um fragmento. Trata-se do primeiro tratado filosófico do Ocidente e do primeiro escrito grego em prosa. Esta "nova forma de composição literária tornava-se necessária pelo fato de que o *logos* devia estar livre do vínculo da métrica e do verso para corresponder plenamente às suas próprias instâncias" (REALE, 1990, p.31).

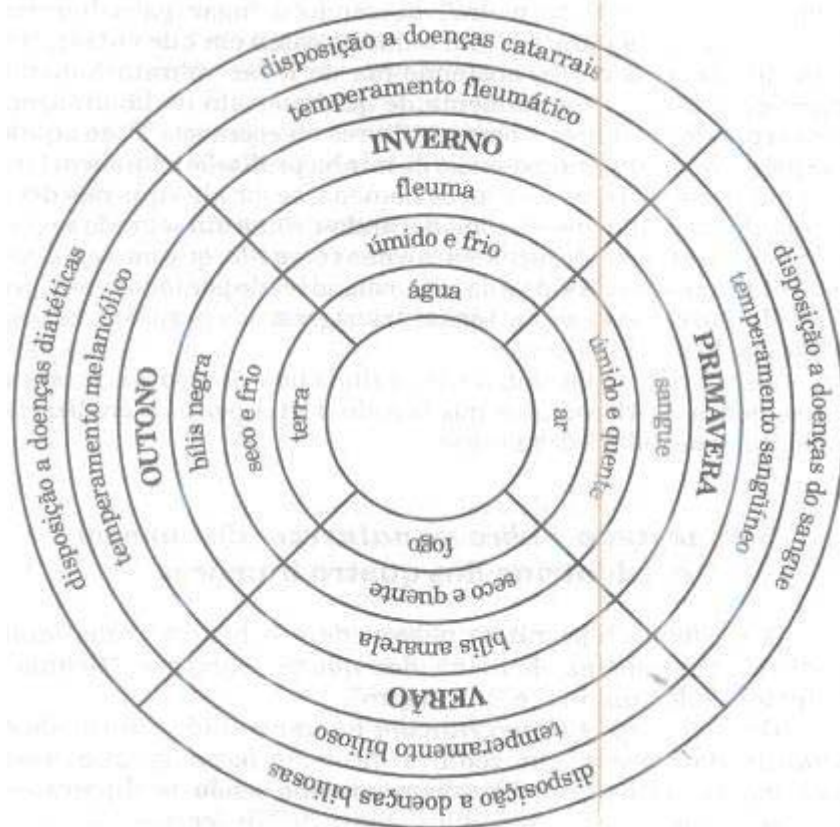
Empédocles (483-430 a.C.) admitia uma pluralidade de elementos constituintes das coisas. Eram precisamente quatro esses elementos primordiais: terra, ar, água e fogo. Podiam misturar-se nas mais diferentes proporções, produzindo, assim, as várias substâncias que encontramos no mundo. Interessante dizer que, para Empédocles, nascer e perecer, são entendidos como um vir do nada e um ir ao nada. São impossíveis porque o ser é, e o não-ser não- é. Assim, não existem nascimento e morte: o que designamos com esses nomes são a mistura e a dissolução de algumas substâncias que permanecem eternamente iguais e indestrutíveis: água, ar, terra e fogo. Empédocles chamou estes elementos de: raízes de todas as coisas.

Por fim Hipócrates (460-370 a.C.), considerado por muitos como o fundador da medicina científica grega, entrou para a história com uma medicina baseada na doutrina dos quatro humores: "fleuma", "sangue", "bile amarela" e "bile negra".

Hipócrates

falava de humores, mas sem definir sistematicamente o seu número e suas qualidades . Também falava da influência do quente, do frio e das estações (...) como coordenadas ambientais. Políbio combinou a doutrina das quatro qualidades provenientes dos médicos itálicos, com as doutrinas hipocráticas oportunamente desenvolvidas, compondo o seguinte quadro: a natureza do corpo humano é constituída por sangue, fleuma, bile amarela e bile negra; o homem está "sadio" quando esses humores estão "reciprocamente bem temperados por propriedade e qualidade" e a mistura é completa; entretanto, está "doente" quando há excesso ou carência deles, ou quando falte aquela condição de "bem temperados"; aos humores correspondem as quatro estações, bem como quente e frio, seco e úmido. (REALE, 1990, p. 121)

O gráfico abaixo demonstra quão importante eram os quatro elementos para a interpretação dos fatos e da vida dos gregos:



O fogo, a água, o ar e a terra estão no centro no gráfico demonstrando, assim, a importância e a preocupação quanto à interpretação destes elementos para a vida.

Agora vamos analisar as imagens utilizadas por Vinícius de Moraes em seus poemas. Estas são instigantes e repletas de sensualidade. Estas imagens revelam o universo poético trabalhado por Vinícius e enriquecem a poesia, tornando-a fascinante e bastante simbólica; o que possibilita a quem lê a construção de um significado poético pessoal, ao mesmo tempo em que aguça a curiosidade de desvendar essas imagens e adentrar-se na essência da poesia deste grande poeta (dionisíaco) brasileiro.

Vinícius, em suas poesias, faz o leitor despertar para a vida transbordando alegria em suas palavras. Ele foi escravo da alegria, sabia como obtê-la e, principalmente, como despertá-la no outro. Sua humanidade transbordava em gestos e palavras e mexia com o sentimento de quem convivia com ele; como já dizia Bachelard "a verdadeira poesia é uma função de despertar" (1997, p.18).

O FOGO

O Sol, desrespeitoso do equinócio
 Cobre o corpo da Amiga de desvelos
 Amorena-lhe a tez, doura-lhe os pêlos
 Enquanto ela, feliz, desfaz-se em ócio.

E ainda, ademais, deixa que a brisa roce
O seu rosto infantil e os seus cabelos
De modo que eu, por fim, vendo o negócio
Não me posso impedir de pôr-me em zelos.

E pego, encaro o Sol com ar de briga
Ao mesmo tempo que, num desafogo
Proíbo-a formalmente que prossiga

Com aquele dúbio e perigoso jogo...

E para protegê-la, cubro a Amiga

Com a sombra espessa do meu corpo em fogo.

O fogo constitui uma das realidades privilegiadas, estando entre as mais carregadas de sonho e humanidade. Está na lareira, no fogão, no centro de nossa vida, no brilho dos olhares, no nosso sangue. "... o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além" (BACHELARD, 1999, p.25). Identificamos, no poema "Arte Poética 1", a fala de Vinícius, quando diz: "De noite ardo... O meu tempo é quando, um poeta do fogo, do ardor da paixão". Bachelard nos diz "o amor, a morte e o fogo são unidos num mesmo instante" (1999, p. 27). Vinícius sabia viver o momento com intensidade.

Quando utiliza a imagem do sol: "O Sol, desrespeitoso do equinócio", utiliza-o como símbolo de vida, como representação do sexo masculino. Comparando o primeiro quarteto, onde o sol "Amorena-lhe a tez da Amiga, doura-lhe os pêlos", com o último terceto, quando o poeta cobre o corpo da Amiga com a sombra espessa de seu corpo em fogo, percebemos claramente que o Sol e o corpo do poeta ardem, num mesmo instante mesmo que numa proporção ou intensidade diferentes. Ambos ardem, cada qual à sua maneira, "... o fogo é vida e o que contém fogo possui verdadeiramente o germe da vida" (BACHELARD, 1999, p. 109).

Segundo Chevalier et Gheerbrandt, o sol pode ser o símbolo do comportamento perfeito e regular (1995, p.836). Vendo sua imperfeição, sua limitação como ser humano e notando que sua Amiga, aqui no sentido de amante, deixa que a brisa roce o seu rosto infantil e os seus cabelos, o poeta começa a se preocupar. Preocupação com razão, pois, segundo Platão em *O Banquete*, o amor está, a um só tempo, sempre insatisfeito à procura de seu objetivo e pleno de malícias para alcançar suas finalidades.

A luta do poeta contra o Sol é fogo contra fogo, e, ao mesmo tempo, é uma luta contra ele mesmo (seus desejos reprimidos), ao notar que o calor do sol a torna feliz. Isso é muito interessante, pois os raios do Sol simbolizam uma ação fecundante, purificadora e iluminadora.

Um outro exemplo da ação fecundante do Sol encontraremos no poema "Enjoadinho" de Vinícius:

Cônjuge voa, Transpõe o espaço, Engole água, Fica salgada, Se iodifica, Depois, que boa, Que morenaço, Que a esposa fica! Resultado: filho. A ação do Sol modificou o corpo da amada tornando-a mais sensual e atraente, "... o amor torna-se família. O fogo torna-se lar". (MORAES, 1987, p.148)

Ao analisar o fogo-calor no poema, notamos que, na *Psicanálise do fogo* de Bachelard, nos deparamos com duas tendências: de um lado, o objetivo de psicanalizar o discurso científico das imagens do fogo na tentativa de restabelecer a objetividade científica; de outro, que nos interessa ao analisar o poema, é a sedução do fogo-calor. Conduzirá este à metafísica de Bachelard, proclamando a vitória do materialismo imaginário quando o homem solitário sonha e recebe em seu corpo as carícias repousantes do fogo. O Sol, o calor, o dourado no poema, não é mais que fogo sexualizado.

Quando lemos "O Sol... cobre o corpo da amiga de desvêlos, Amorena-lhe a tez, doura-lhe os pêlos", identificamos o Complexo de Novalis que "é caracterizado por uma consciência do calor íntimo que ultrapassa sempre uma ciência completamente visual da luz (...) O calor é um bem, uma posse (...) A luz brinca e ri na superfície das coisas, mas só o calor penetra" (BACHELARD, 1999, p.61).

Percebemos a presença, no poema, do fogo natural e do fogo inatural. "E para protegê-la, cubro a Amiga,/ Com a sombra espessa do meu corpo em fogo". O fogo natural é o fogo masculino, é o principal agente, neste caso o fogo do homem e do próprio Sol, ou seja, o dominante. Já o fogo inatural é o fogo feminino: submissão, dissolvente universal que alimenta os corpos e cobre com suas asas a nudez da natureza. O poeta vê o fogo do Sol como um predador voraz. O seu desejo (do poeta) é um fogo interior que o consumirá se ele não consumir, antes, o que o despertou. A imaginação projetada pelo poeta vê no fogo uma substância na qual são projetados os instintos mais possessivos e sexuais.

O princípio masculino é um princípio de centro (disputa entre o Sol e o Homem), este centro é um centro de potência, ativo e repentino como a faísca e a vontade. É pertinente ressaltar que o fogo masculino ataca por dentro, no coração, na essência (machismo puro), e o fogo feminino ataca as coisas por fora. Podemos explicar esta atitude machista ao afirmar que a alquimia era uma ciência exclusivamente de homens, de celibatários, de homens sem mulher.

Quando analisamos o verso: "Proíbo-a formalmente que prossiga com aquele dúbio e perigoso jogo" (...), os jogos se mostram sempre de modo consciente ou inconsciente como uma das formas do diálogo do homem com o

invisível. É o homem alimentado pelos próprios devaneios. Além disso, os jogos estão ligados, na origem, ao sagrado, a oferendas (a Amiga deitada como que num altar de oferendas para o grande astro: o Sol). O jogo ativa a imaginação e estimula a emotividade: "E para protegê-la cubro a Amiga com a sombra espessa do meu corpo em fogo".

Além do fogo, da chama da paixão e do ciúme, analisaremos a imagem da sombra. A análise junguiana qualifica de sombra tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir, e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como por exemplo, os traços de caráter inferiores e desejos retraídos. Novamente encontramos a presença da constante luta do homem contra seus próprios desejos (aquilo que o homem recusa reconhecer ou admitir). As sombras (a do poeta, por exemplo: um equívoco imaginar que a sombra de seu corpo protegerá sua Amiga dos raios permissíveis do Sol. Pura mania de grandeza do macho, não são necessariamente maléficas, mas podem vir a ser se reprimidas no inconsciente.

A TERRA

Um dia, estando nós em verdes prados
Eu e a Amada, a vagar, gozando a brisa
Ei-la que me detém nos meus agrados
E abaixa-se, e olha a terra, e a analisa

Com face cauta e olhos dissimulados
E, mais, me esquece; e, mais, se interioriza
Como se os beijos meus fossem mal dados
E a minha mão não fosse mais precisa.

Irritado, me afasto; mas a Amada
Á minha zanga, meiga, me entretém
Com a astúcia que o sexo lhe deu.

Mas eu que não sou bobo, digo nada...
Ah, é assim... (só penso) Muito bem:
Antes que a terra a coma, como eu.

Para Bachelard o elemento "terra" não é um simples corpo material. Está associada a múltiplas realidades como areia, húmus, limo, cascalho, rocha, metal, madeira, borracha, montanhas, cavernas, labirintos, raízes, serpentes, etc... Neste poema de Vinícius, tão sensual como os outros três, notamos a terra como ser interior, a terra como subjetividade e muito sensual:

... sentimo-las nas mãos, despertam em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalha-las(...) o interesse apaixonado do devaneio pelos belos sólidos que "posam" infinitamente diante de nossos olhos, pelas belas matérias que obedecem fielmente ao esforço criador de nossos dedos. (BACHELARD, 2001, p.01)

A sensualidade fica evidente ao entender que a terra pode ser comparada com a mulher através das sementeiras, o lavrar (penetração sexual), o ferro do arado nitidamente comparado com o falo do homem: "A terra é a virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, o sêmen do céu" (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1995, p.879).

Faz-se necessário analisar a utilização da palavra "verde" na primeira estrofe do poema: "Um dia, estando nós em verdes prados, / Eu e a Amada a vagar, gozando a brisa". Segundo Chevalier e Gheerbrandt, "a cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a vida, esperança" (1995, p. 939).

O verde é uma cor tranquilizadora, refrescante e humana. Momento ideal para passear, pelos campos verdes, com a Amada. O verde é o despertar da vida. Novamente encontramos a presença do masculino e do feminino no poema. O vermelho (que não aparece no poema, mas está evidente na paixão do poeta) é masculino; o verde é uma cor feminina. O vermelho, além de masculino, é impulsivo (Antes que a terra a coma, como eu), o segundo, além de feminino e muito reflexivo e ponderado (E abaixa-se, e olha a terra, e a analisa (...)) E, mais, me esquece; e, mais, se interioriza). Importante ressaltar que o equilíbrio entre os dois é o segredo do equilíbrio entre o homem e a natureza.

A reflexão da Amada perante a terra faz com que a presença do poeta fique em segundo plano: "Como se os beijos meus fossem mal dados,/ E a minha mão não fosse mais precisa". A mão exprime idéia de poder e de dominação. É o momento de reflexão em que a Amada (enquanto terra) percebe que não precisa do homem, mas é o homem que depende da fecundidade da terra e da mulher para perpetuar a espécie. É importante ressaltar que a manifestação do homem em se sentir desprezado, querendo impor seu poder, demonstrando que sua mão é mais poderosa, também é reflexo da tentativa de impor a superioridade masculina. A própria palavra manifestação nos prova isso: "manifestação tem a mesma raiz que mão, manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pela mão" (CHEVALIER E GHEERBRANDT, 1995, p.589).

O poder da mão e a dominação masculina ficam mais evidentes na última estrofe do poema, quando a manifestação do poeta prevalece: "Antes que a terra a coma, como eu". O mundo bachelandiano, ao contrário desta intenção, revela-se basicamente como resistência à mão, mão comandada pela vontade de trabalhar, pela vontade de transformar, lutar e criar.

O sexo no poema não pode ser analisado somente como uma realidade física, mas também como imagem onírica da realização plena do "ser":

(...) a superfície plana da terra representa o homem como ser consciente; o mundo subterrâneo com seus demônios e seus monstros ou divindades malevolentes, figura o subconsciente; (...) Toda a terra se torna, assim, símbolo do consciente e de sua situação de conflito, símbolo do desejo terrestre e de suas possibilidades de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência no ser humano". (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1995, p. 880)

O poeta quer aproveitar os momentos da vida (na superfície), pois sabe que a terra dá e rouba a vida. Dá à luz todos os seres e depois recebe novamente deles o germe fecundo.

O AR

Com mão contente a Amada abre a janela
Sequiosa de vento no seu rosto
E o vento, folgazão, entra disposto
A comprazer-se com a vontade dela.

Mas ao tocá-la e constatar que bela
E que macia, e o corpo que bem posto
O vento, de repente, toma gosto
E por ali põe-se a brincar com ela.

Eu a princípio, não percebo nada...
Mas ao notar depois que a Amada tem
Um ar confuso e uma expressão corada

A cada vez que o velho vento vem
Eu o expulso dali, e levo a Amada:
-Também brinco de vento muito bem!

O ar, como o fogo, é um elemento masculino e símbolo de espiritualização. É simbolicamente associado ao vento. Este lindo poema de Vinícius é inebriante como o álcool e de grande inspiração: "Ao dito profundo de Paul Valéry: O verdadeiro poeta é aquele que nos inspira" (BACHELARD, 2001, p. 04).

As imagens oníricas do elemento ar nos remetem à necessária superação do estado de estigmatização dos símbolos. O ar, o vento e o vôo onírico seriam o sonho da vida instintiva - o instinto profundo da leveza, e, principalmente, a união entre o desejo de crescer e o desejo de voar.

No verso "a Amada abre a janela e sente o vento acariciar seu rosto", a imagem da janela reflete a necessidade de abrir-se ao novo, de livrar-se dos medos que estão embutidos no inconsciente. A janela aberta, enquanto abertura para o ar e para a luz, simboliza receptividade. Uma vez fechada, reprime nossos desejos e anseios.

O vento que acaricia o rosto da Amada é sinônimo de sopro e, por conclusão, do Espírito. Pode ser considerado também como símbolo da vaidade,

instabilidade e inconstância (abro ou não abro a janela da minha vida?). O vento, em forma de sopro é sensualidade: "... o vento, para o mundo, e o sopro para o homem, manifestam a expressão das coisas infinitas. Levam para longe o ser íntimo e o fazem participar de todas as forças do universo" (BACHELARD, 2001, p. 243).

O vento, quando o sopro é violento, não acaricia e sim machuca. O vento furioso é símbolo da cólera pura. "O vento, em seu excesso, é a cólera que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e se volta sobre si mesma. O vento ameaça e uiva, mas só toma forma quando encontra a poeira: visível, torna-se uma pobre miséria" (BACHELARD, 2001, p. 232). O ar em movimento cria o ser e nos dá a faculdade de nos libertarmos das imagens primeiras, de mudá-las. O vento move as coisas. É interessante ressaltar que o ar que toca o rosto da Amada conhece melhor seu rosto do que ela própria, pois o rosto não é uma presença para si mesmo e sim para o outro (sem a presença do espelho não conseguimos ver nosso próprio rosto, somente o dos outros): "(...) é a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros; é o eu íntimo parcialmente desnudado, infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo".(CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1995, p. 790).

Poderíamos aqui comparar o rosto com a janela aberta pela mão da Amada, o rosto é caracterizado como símbolo dos mistérios, tido como uma porta aberta para o invisível. É pela porta do corpo, nosso rosto, que sentimos as transformações do tempo ocorrer mediante o vento que roça nosso semblante. Como comenta Bachelard, "a mesma vitalidade do vento que sopra iremos encontrar num poema de Pierre Guéguen :

O vento oeste de corpo selvagem
Apalpava-me com seus dedos fogosos
Colava sua boca à minha boca
E me insuflava sua alma rude (In: Bachelard, 2001, p. 240).

O ar está sempre associado aos valores vitais e à expressão da vida; "expressão corada", como na última estrofe do primeiro terceto: "Um ar confuso e uma expressão corada". O vermelho (corada), assim como o ar também é considerado como princípio de vida, "... com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos." (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1995, p. 944). O

vermelho é vivo, diurno, tem força impulsiva, de saúde, juventude e riqueza. Mas, aqui, nos interessa ressaltar a ação da cor vermelha ligada ao mais profundo dos impulsos humanos: o da paixão. Muitas vezes utilizado como atributo para estimular o desejo: lábios carnudos com batom vermelho, morangos, rosas vermelhas, etc...

O ar puro como juventude, novidade e transformação faz corar o rosto da Amada. A imagem do ar enriquece nossos pensamentos, ensina o homem a amar a si mesmo, e, principalmente, a reconhecer-se nesse amor a si-mesmo, mesmo que para isso fiquemos corados e nossos velhos valores substituídos.

A ÁGUA

A água banha a Amada com tão claros
Ruídos, morna de banhar a Amada
Que eu, todo ouvidos, ponho-me a sonhar
Os sons como se foram luz vibrada.

Mas são tais os cochichos e descaros
Que, por seu doce peso deslocada
Diz-lhe a água, que eu friamente encaro
Os fatos, e disponho-me à emboscada.

E aguardo a Amada. Quando sai, obrigo-a
A contar-me o que houve entre ela e a água:
Ela que me confesse! Ela que diga!
E assim arrasto-a à câmara contígua
Confusa de pensar, na sua mágoa
Que não sei como a água é minha amiga.

O elemento água, como a terra, também é feminino mas é mais uniforme que a terra. Elemento constante que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples. A água aparece como elemento transitório, como olho do mundo: a água que vê e sonha. Percebemos a importância do elemento água como símbolo para representar as necessidades e medos do ser humano.

Ao ler a introdução de *A água e os sonhos*, verdadeiro manifesto da criação poética da imaginação, identificaremos o programa de investigação de Bachelard:

Em vista dessa necessidade de seduzir, a imaginação trabalha mais onde geralmente vai a alegria – ou pelo menos onde vai uma alegria! - no sentido das formas e das cores, nos sentidos das variedades e das metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície. Ela desperta a profundidade, a intimidade substancial, o volume. Entretanto, é sobretudo a imaginação íntima dessas forças vegetantes e materiais que gostaríamos de dedicar nossa atenção nesta obra. Só um filósofo iconoclasta pode empreender esta pesada tarefa: discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante (...) Poderemos então perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma. (BACHELARD, 1997, p. 02-03)

Neste trecho notamos a preocupação e a importância das imagens para Bachelard. Ele pretende realizar um ensaio de estética literária, já que seu caminho é o da determinação das imagens poéticas e das adequações das formas às matérias fundamentais. Utiliza a água como linguagem fluida.

A água pode ser símbolo de fonte de vida e meio de purificação: "Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica. É retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova" (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1995, p.15). A água contém uma intimidade que os outros elementos não contêm. Além da intimidade, contém leveza límpida, profundidade e feminilidade.

No poema "Água" de Vinícius, notamos que utiliza o devaneio do amante que se contempla na mulher substancializada em água: A água banha a Amada. O banho, neste sentido, tem ação purificadora e regeneradora: como comentam Chevalier e Gheerbrandt, "pode-se dizer que o banho é, universalmente, o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte. A simbólica do banho associa as significações do ato da imersão e do elemento água" (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1995, p. 119).

O banho acalma, dá segurança, ternura e propõe um retorno à fonte original de vida: vida intra-uterina (com água). Como o poema é sensual, podemos reportar o símbolo da água para a ação fertilizante. No poema notamos que existe um contato íntimo da mulher com a água. É bom ressaltar que a água que banha a Amada é morna: "A água banha a Amada com tão claros / Ruídos, morna de banhar a Amada". A utilização da imagem da água morna feita pelo poeta se faz necessária pois a imersão em água fria era recomendada como mortificação e penitência. Quanto mais gelada a água mais pecados eram lavados.

Ao estar a Amada se banhando em águas mornas, notamos o poeta contemplando a imagem (a cena da Amada se banhando) e sonhando: "Que eu, todo ouvidos ponho-me a sonhar". Como completa Bachelard,

(...)sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha aventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes. (BACHELARD, 1997, p. 09)

Para Freud, o sonho é a expressão de um desejo reprimido (o poeta queria estar no lugar da água, ser o confidente, o purificador), por isso o poeta vive o drama sonhando. O sonho exprime as aspirações profundas do indivíduo.

A água é morna, mas o poeta, o masculino, é seu oposto: é frio. O calor (quente) associa-se à luz, ao amor. O frio à maldade, solidão, revolta e morte.

A revolta do poeta não é encontrada na água: não há na imaginação material de Vinícius imagens de água profunda, pesada, melancólica e escura, que fundamentam a poética da morte. É água tranqüila, revitalizante, morna (modelo de paz e silêncio) e confidente da mulher.

O poeta, frio, masculino, fez o mais certo: aguarda a Amada sair e obriga-a a contar o que houvera entre ela e a água. Segredo feminino. Água e mulher: homogeneidade e profundidade. O segredo entre a mulher e a água é igualmente ligado a idéia de tesouro: "aquele que é capaz, sem fraqueza e embaraços de guardar os seus segredos adquire uma força de dominação incomparável que lhe confere um sentimento agudo de superioridade" (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1995, p. 809). A Amada guarda os segredos e resta ao poeta levar a Amada para longe da água, e, analisando magoado é claro, questiona como ainda pode ser amigo da água.

Nos poemas analisados a vida foi tratada com bastante sensualidade, ora como esperança, ora como sofrimento e ora como aprendizagem. As figuras foram utilizadas para falar da vida, do homem e do viver em toda a sua amplitude, sua força e plenitude, e, principalmente, com todos os seus mistérios e múltiplos significados.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHEVALIER, J et GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**, 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MORAES, V. **Poesia completa e prosa**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S/A, 1987.

OLIVEIRA, C. **Discutindo literatura**. São Paulo: Editora Escala Educacional.

REALE, G / ANTISERE, D. **História da filosofia vol. I**. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

DOSTOIEVSKI: AS ESTRUTURAS NARRATIVAS DE A SENHORIA⁴

Luciana Ribeiro Guerra
luciana_guerra@hotmail.com

RESUMO: Leonid Grossman, em seu estudo *Dostoievski artista* (1967), afirma que para entendermos as origens do sistema narrativo de Fiodor Dostoievski é necessário levar em consideração as propriedades estilísticas de sua obra. A novela *A senhoria* (1846) é mal recebida pela crítica de sua época por delinear um protagonista (um sonhador, ou seja, um típico herói romântico) muito diferente do esperado pelos críticos literários, que ansiavam por uma caracterização realista do herói. Dostoievski faz de Ordinov, a personagem central da novela, sua primeira tentativa de caracterização do sonhador como um *leitmotif*. Com base nas teorias de Grossman, este estudo discute as leis da composição, a construção dos trechos e os *leitmotifs* utilizados em *A Senhoria*.

ABSTRACT: Leonid Grossman, in his critical work *Dostoievski artista* (1967), claims that in order to understand the origins of Dostoevsky's narrative system it is necessary to take into account the stylistic properties of his works. Dostoevsky's short story "The Landlady" (1846) was not welcomed in his time as it draws a different protagonist (a dreamer, that is, a typical romantic hero) from what was expected from literary critics, who longed for a realistic characterization of the hero. Ordinov, the central character in the short story, is Dostoevsky's very first attempt at characterizing the dreamer as a leitmotif. Based on Grossman's theories, this study discusses the laws of composition, the construction of plot, and the stylistic procedures that Dostoevsky used in "The Landlady".

PALAVRAS-CHAVE: Dostoievski, A senhoria, Sistema narrativo, Leitmotif.

KEY-WORDS: Dostoievski, A senhoria, Sistema narrativo, Leitmotif.

⁴ Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Sigrid Renaux.

Fiodor Dostoievski é considerado por muitos o maior romancista de todos os tempos. A maestria com que compõe seus romances é realmente inegável. Seus contos e novelas, no entanto, são relegados a segundo plano, embora os textos mais curtos configurem para o leitor iniciante das obras de Dostoievski mostra significativa do estilo marcante do escritor, e permitam identificar os princípios construtivos que permeiam toda a obra dostoiévskiana.

Escolhemos dentre as várias novelas de Dostoievski uma que fizesse parte de sua primeira fase literária, a fim de comprovar a eficiência do método criador de Dostoievski já em suas obras iniciais.

A tradutora Fátima Bianchi afirma que “*A senhoria* é uma obra que difere muito de todos os outros trabalhos de Dostoievski e constitui sua primeira tentativa de caracterização de um tipo e um tema que iriam ocupá-lo praticamente durante toda a sua carreira” (BIANCHI, 2006, p. 122).

O complexo sistema narrativo da obra em questão não foi levado em consideração pelos críticos da época, que a menosprezaram por seus traços do romantismo russo contemporâneo. Todavia, Dostoievski ao compor a novela procurou criar algo novo, diferente do ‘funcionário pobre’ de Gogol (BIANCHI, 2006, p. 124). É o próprio autor, em carta ao irmão Mikhail, que revela suas intenções:

Quero lhe dizer não mais que duas palavras, já que ando atarefado e debatendo como um peixe sobre o gelo. Acontece que todos os meus planos foram por água abaixo e ruíram por si mesmos... nenhum dos planos daquelas novelas de que lhe falei deu certo. (...) Abandonei tudo, já que tudo isso não passava de uma repetição de coisas velhas, já ditas por mim há muito tempo. Agora idéias mais originais, vivas e luminosas brotam de mim no papel. (...) Na minha situação, uniformidade é ruína. Estou escrevendo outra novela, e o trabalho vai de vento em popa, está saindo com facilidade e frescor, como nunca em *Gente pobre*. (Citado em BIANCHI, 2006, p. 125)

A novela, publicada em duas partes na revista *Anais da Pátria* (Otetchiéstvienie Zapíski), em 1847, era esperada com grande expectativa no meio literário, mas decepcionou críticos como Bielinski que a viam como um “enigma surpreendente da sua fantasia mirabolante” (Citado em BIANCHI, 2006, p. 124).

O caminho inédito pelo qual o escritor tentava enveredar não era compreendido pelo crítico e somente no século seguinte o seria completamente. É justamente esse novo método de composição que nos interessa. Baseando-nos nas teorias de Leonid Grossman, procuraremos apresentar, na estrutura narrativa de *A senhoria*, suas leis de composição e o modo peculiar da construção de seus entrecos, além de dar atenção especial aos *leitmotifs* e ao uso da imagem das mãos.

A EPOPÉIA MODERNA EM DOSTOIEVSKI

Em 1841, Bielinski formula a tese de que o romance é uma epopéia moderna que alia “a descrição de um acontecimento ao desvendamento do seu caráter dramático e à expressão da atitude lírica do autor em relação ao mesmo” (Citado em GROSSMAN, 1967, p. 12-13). Ou seja, Bielinski postula que a forma do novo romance é uma fusão dos gêneros epopéia, drama e poesia lírica.

É imperioso dizer que em todos os trabalhos de Dostoiévski encontramos o princípio tríplice do crítico e *A senhoria* não é exceção. A novela manifesta amplamente a fusão dos três gêneros. A epopéia é identificada na história de Ordinov que ao procurar por uma nova moradia encontra uma jovem por quem se apaixona, dando origem a um triângulo amoroso. Já o dramático dos sofrimentos humanos é explorado nos diversos conflitos entre as personagens. A personagem principal tem em si mesma seu maior oponente, a passividade. O protagonista tem que vencer a inércia para provar à sua amada o charlatanismo do rival, Murin. Este procura manter Katierina ao seu lado a todo custo, embora tenha consciência do crescente desinteresse da jovem. Objeto de disputa entre o herói e o velho, Katierina encontra-se dividida entre o desejo de tornar-se livre da opressão (e da presença) de Murin e o medo de libertar-se dele. Finalmente temos o conflito da personagem Ilitch. O funcionário da polícia busca incessantemente o conhecimento através dos livros, mas sofre ao perder sua inocência. Em contrapartida, o tom lírico da obra advém de Ordinov. Dostoiévski, ao delinear a personagem principal, revela-nos que o herói tem consciência de sua condição miserável.

AS LEIS DA COMPOSIÇÃO

Traços realistas e naturalistas

Embora Dostoiévski se proclamasse um romancista realista, seu estilo – profundamente marcado por sua visão de mundo diferenciada – absorvia características fantásticas e românticas (advindas de sua educação). O autor procurou, então, criar um método que retratasse o homem do seu tempo, mas sem prender-se aos convencionalismos de sua época.

Grossman afirma que “o objetivo de Dostoiévski não é o cotidiano, e sim o coração do homem, que define de um sentimento profundo por outra criatura igualmente oprimida e infeliz” (1967, p. 67). Nesse sentido, encontramos toda a base de *A senhoria*, que se preocupa em explorar os sentimentos de Ordinov por Katierina.

Os traços naturalistas são representados nesta novela por passagens que descrevem prédios altos e enegrecidos, longas paliçadas, isbás decrepitas, a casa minúscula e atravancada de Katierina, ruas lamacentas, velhas maltrapilhas na igreja, e o “pequeno pátio dos fundos, estreito, sujo e imundo, uma espécie de fossa de lixo do prédio” (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 23).

No entanto, Dostoievski não se limita a explorar a descrição exterior de costumes. Ele reproduz também o conflito do homem com a sociedade, apresenta as profundezas da consciência humana e incute em suas personagens idéias, sentimentos e suposições psicológicas. Murin filosofa sobre o comportamento de Katierina: ele a julga louca, caprichosa, tenaz, volúvel e astuta. Mas tais atributos não o impedem de amá-la e de querer conservá-la ao seu lado. Ordinov, por sua vez, possui uma opinião diferente. Ele acredita que a jovem tenha uma boa saúde mental, embora seu estado de subserviência revele que ela esteja em poder do velho por ter cometido algo errado, mesmo que inconscientemente.

A obra é também permeada de nuances fantásticas. O fato de Ordinov acalentar o desejo de ser um cientista já é um primeiro indício disso. O jovem solitário passa dias a fio sem contato com a realidade, imerso em seus projetos e livros, chegando mesmo a “asselvajar-se”. Ao conhecer Katierina, o herói interfere em uma relação incestuosa, paranóica e doentia, e passa a viver no limiar entre fantasia e realidade. Sua doença física (uma forte gripe) mistura-se ao delírio e a partir daí o protagonista fica em estado de semi-vigília. Lembranças de sua infância afloram e misturam-se ao presente, embaralhando os tempos da ação e inserindo personagens novos na trama.

O estilo sentimental de Dostoievski na obra, por sua vez, reflete sua herança romântica. As descrições dos arrabaldes de São Petersburgo são exemplos de “paisagens elegíacas que adquirem por vezes um colorido romântico” (GROSSMAN, 1967, p. 66).

O quadro de costumes

Almejando mostrar a realidade de seu tempo, o escritor oferece-nos um quadro de costumes único, em que se distinguem três camadas fundamentais: o fundo realista, a imprensa diária e o desvendamento das tensões e dramas (sociais e individuais).

O ensaio fisiológico – tipo de crônica de costumes, de fundo social – que retrata a cidade de São Petersburgo dos bairros pobres faz parte do fundo realista. Dostoievski mostra-nos a vida de Ordinov, um jovem pobre que havia recebido três anos antes uma “ninharia de dinheiro” (DOSTOIEVSKI, 2006, p.9) como herança de

seu bisavô. Era somente com esse recurso que Ordinov teria que passar, com bastante economia, os próximos três ou quatro anos. O autor retrata também a vida medíocre do petersburguense que, como Katierina e Murin, vê-se obrigado a alugar quartos de seus alojamentos minúsculos para obter uma renda extra. Os arrabaldes de São Petersburgo, assim como o centro da cidade, são também mostrados como lugares desertos, solitários e pouco convidativos.

A imprensa diária é classificada por Grossman como "a crônica forense, o noticiário de ocorrências, as reportagens, as correspondências e relatos da província, os artigos de fundo e folhetins, as resenhas de imprensa, as miscelâneas e até anúncios e comunicações". São várias as referências à "imensa literatura do fato verídico" (1967, p. 14) encontradas na obra. O fato verídico é introduzido por diversas vezes pela personagem Ilitch. O funcionário da polícia informa-nos sobre a penitência coagida⁵ sofrida por Murin e algumas das previsões feitas pelo velho, além de citar Aleksandr Puchkin, por quem nutre verdadeira admiração. Dostoievski também menciona na obra a figura histórica de Stienka Razin⁶, a famosa balada de Goethe *O aprendiz de feiticeiro*, e a história popular russa *Finist, o falcão fulgente*.

Complementando a informação do cotidiano, o autor explora as tensões e dramas suscitados pela vida em uma cidade capitalista em uma época de transição, mostrando indivíduos miseráveis pelo sistema de vida imposto e atormentados por sua consciência.

As narrativas paralelas

Verificamos que o método criador de Dostoievski concebe duas narrativas que se desenvolvem paralelamente. A primeira, que chamamos de argumento, é sempre um episódio trágico, o que confere ao tema a qualidade de um romance de sofrimentos. Podemos identificar como argumento na novela o triângulo amoroso entre as personagens Ordinov, Katierina e Murin. A segunda narrativa, também denominada fundo, retrata com sólida base realista a manipulação da camada mais pobre da sociedade russa por charlatães, que usam a magia e a superstição como meio de controle da mente.

A divisão da novela em trinta ocorrências é necessária para ilustrarmos a lei de composição do escritor que será posteriormente traduzida em gráficos⁷. Iniciamos com um resumo da primeira e segunda partes⁸

⁵ Uma forma de condenação, muito utilizada na Rússia czarista, em que a autoridade eclesiástica supervisionava o condenado durante um período de oração.

⁶ Um líder popular russo que chefiou uma revolta anti-czarista às margens do rio Volga, no século XVII.

⁷ Os gráficos utilizarão como referência os números correspondentes aos eventos descritos no resumo da primeira e da segunda partes de *A senhoria*.

Primeira parte:

Ordinov se encontra nas ruas de São Petersburgo à procura de um quarto para alugar.

Ele avista uma bela jovem acompanhada por um velho e resolve segui-los.

Um novo dia começa e Ordinov retoma sua busca por um quarto.

Passando pelo mesmo lugar do dia anterior, ele encontra o casal novamente e segue-os até sua casa. Sua impetuosidade vai ainda mais longe: ele vai até o apartamento do casal e se oferece como inquilino, sendo imediatamente aceito pela senhoria.

Ordinov instala-se quase que imediatamente. Então, surpreso e aturdido com o novo rumo de sua vida, sai às ruas para refletir e acaba por pegar um severo resfriado.

A jovem senhoria cuida de seu inquilino. Katierina se torna íntima de Ordinov, fazendo-lhe confidências.

Desorientado e confuso, Ordinov tenta entender onde está e o que se passa com ele.

Ainda tonto ele se levanta e entra no quarto do casal. Murin pega um fuzil e atira na direção do protagonista. O velho sofre uma crise de epilepsia logo a seguir.

No dia seguinte, já melhor de saúde, o herói procura saber o que o porteiro e os demais moradores do prédio ouviram na noite anterior.

O porteiro conta a Ordinov que Murin é um homem muito doente, porém de bom coração. E faz ainda uma revelação surpreendente: seu senhorio é, na verdade, um feiticeiro.

Surpreso com o relato do porteiro, Ordinov sai para caminhar e encontra um velho amigo – Iaroslav Ilitch. Os dois decidem ir a uma taverna para conversar.

Ao mencionar seu novo endereço, o protagonista fica sabendo que seu amigo conhece Murin. Ilitch afirma que o velho é um místico, daqueles que revelam o futuro às pessoas.

Segunda parte:

Katierina procura Ordinov, chorando. Ele a consola e os dois retomam sua conversa íntima.

⁸ Com o intuito de demonstrar o processo de construção dos entrecchos das obras dostoiévskianas, utilizaremos como referência a organização em duas partes encontrada na edição brasileira traduzida por Fátima Bianchi. A primeira parte compreende as páginas 09-58, e a segunda, as páginas 59-120.

A jovem diz a Ordinov que ele não pode amá-la, pois esse amor lhe traria um inimigo cruel.

Nesse momento Katierina revela ao protagonista que o desejou desde que o viu pela primeira vez.

Ela também conta a Ordinov que cometeu um pecado mortal, que vendeu sua alma a Murin e ainda narra como fugiu com o velho.

Katierina descreve o episódio em que reencontra Aliócha, seu prometido de infância.

Nesse instante, Murin interrompe a conversa e ordena que ela vá para seu quarto.

Passam-se dois dias e Ordinov é despertado por Katierina que canta uma música em seu ouvido. Ela lhe informa que seu senhor os aguarda em seus aposentos.

Murin é rude com Ordinov, além de o provocar, insinuando que ele está apaixonado pela jovem.

As três personagens bebem vinho e Murin acaba adormecendo por causa da bebida. Ordinov, então, pega uma faca e se aproxima do feiticeiro.

O herói deixa a faca cair no chão quando percebe que o velho havia despertado. Katierina, vendo isso, grita por Aliócha.

Assim que o dia amanhece, Ordinov vai ao apartamento de seu amigo Ilitch. Lá ele encontra Murin, que dissimula sua hostilidade ao seu inquilino e conta sua versão dos últimos acontecimentos. Ordinov não o contradiz.

O protagonista sai do apartamento de Ilitch transtornado com o que acabara de ver e ouvir.

Murin o encontra na rua e explica ao jovem que Katierina lhe é cara e não a dará a ninguém. Os dois vão até o prédio para que Ordinov pegue suas coisas.

Ordinov se muda para a casa de um alemão e só sai de seu novo quarto três meses depois, já totalmente recuperado da gripe que novamente o abatera. Entretanto ele se torna hipocondríaco, anti-social e apático, chegando até mesmo a perder o interesse pela ciência.

Em sua primeira incursão, Ordinov visita os arrabaldes de São Petersburgo e lá reencontra seu amigo Ilitch, que está visivelmente mudado.

Ilitch conta em segredo ao amigo que havia uma quadrilha de ladrões em seu antigo prédio.

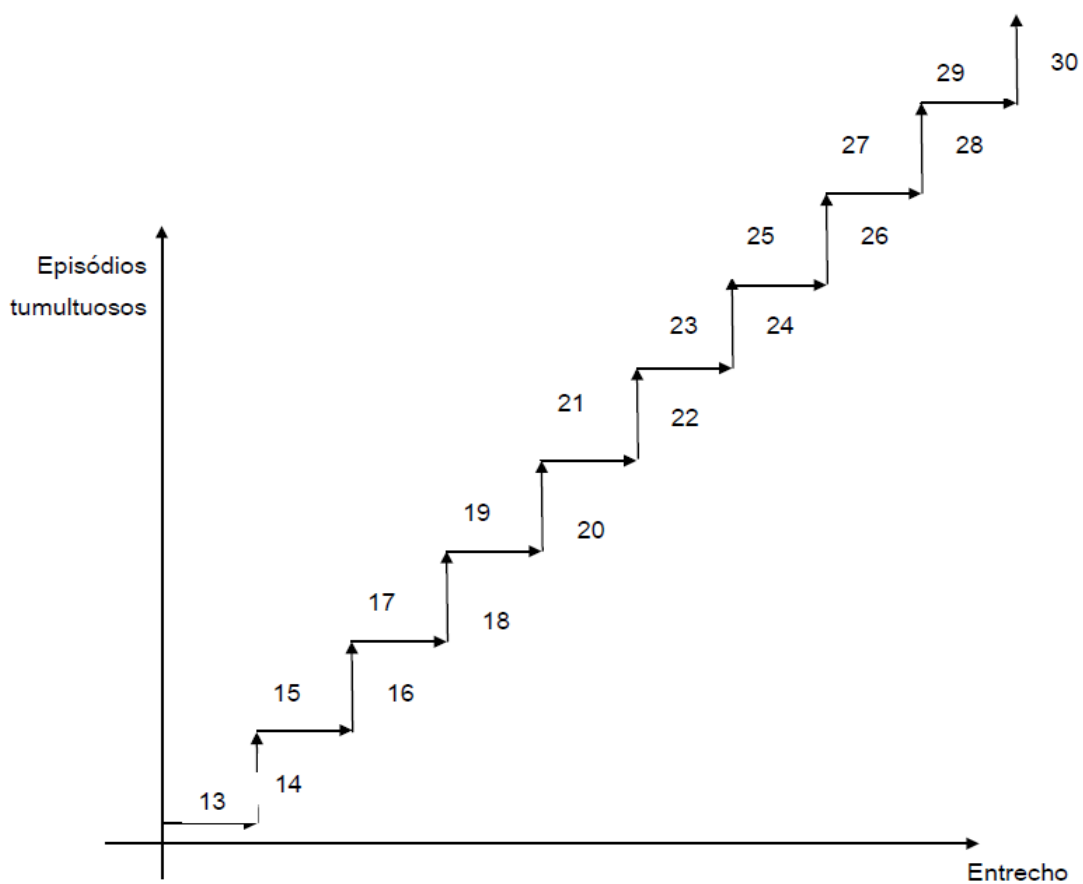
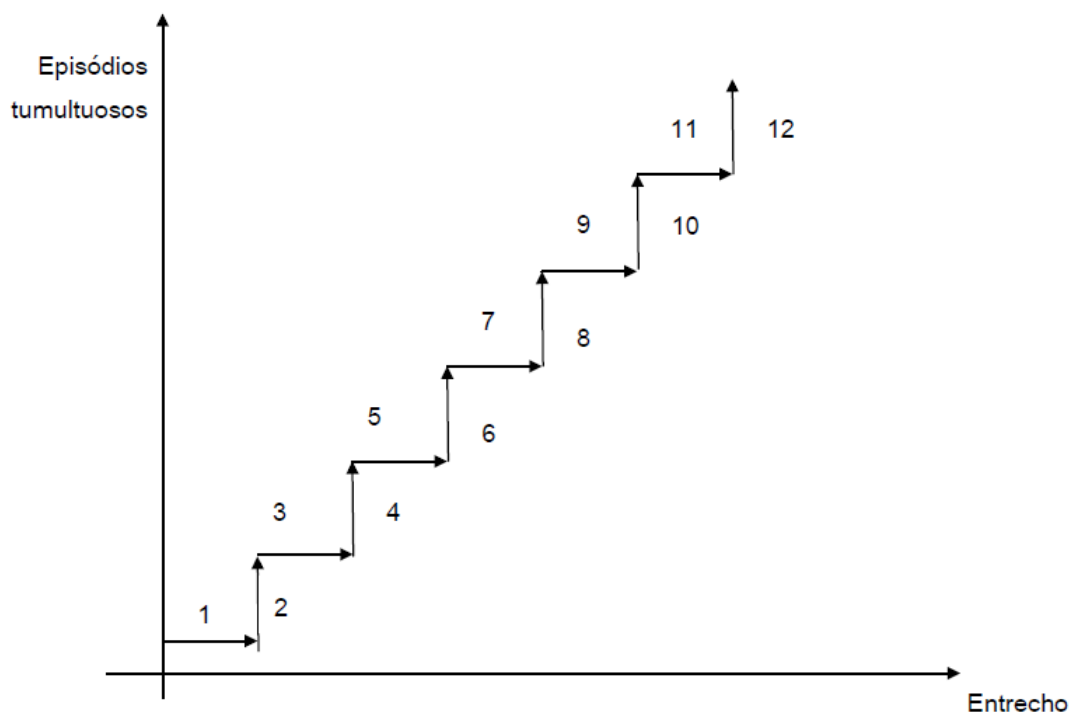
O herói pergunta a Ilitch sobre seus antigos senhorios. Este revela ao protagonista que Murin e Katierina haviam retornado à terra natal do velho três semanas antes.

A ação tumultuosa

O ritmo das narrativas de Dostoievski apresenta uma característica interessante. Com o objetivo de evitar um relato harmonioso e sem grandes alterações, o autor insere acontecimentos tumultuosos, transportando dessa forma a ação para um novo patamar. Essas cenas tumultuosas estão sempre presentes na composição do autor e parecem abalar toda a estrutura narrativa. Nessas cenas, em que participam muita gente, são-nos mostrados as reuniões, as brigas, os escândalos e as crises. Para comprovar a ocorrência e a eficiência dessa lei de composição nas obras de Dostoievski, Leonid Grossman formula um diagrama que

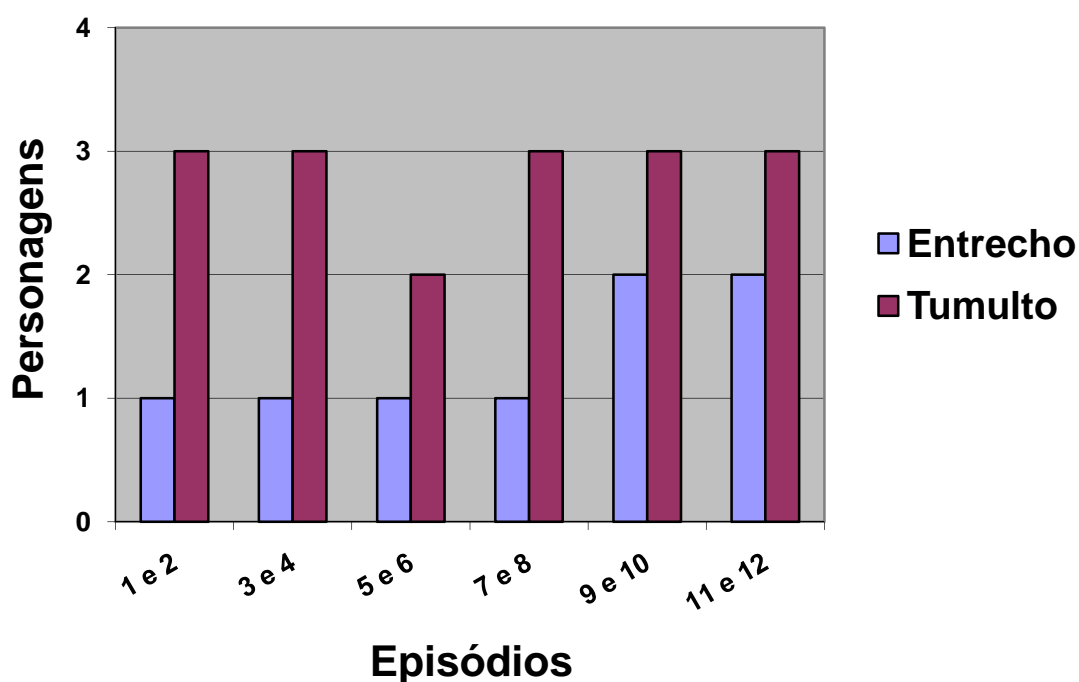
(...) poderia ser representada graficamente, como uma horizontal o entrecho, em desenvolvimento, interceptada pelas verticais dos episódios tumultuosos, que erguem a ação para a altura, e que parecem transportá-la para um novo plano, onde a linha do argumento, paralela à primeira, em breve também se precipitará para o alto, em virtude da explosão de uma nova ocorrência incomum. Obtém-se uma linha de composição em degraus, que não cessa de elevar o entrecho até sua conclusão definitiva, na catástrofe final e na catarse concludente. (GROSSMAN, 1967, p. 36)

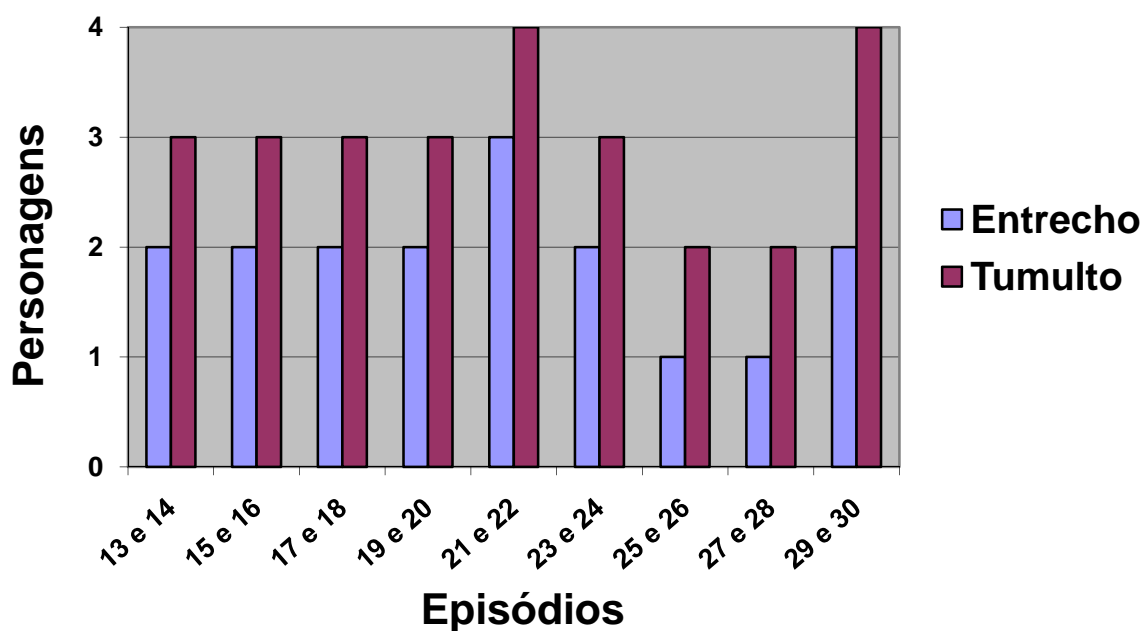
As ilustrações abaixo seguem o modelo proposto por Grossman em que os entrechos, ou seja, a ação em movimento, são representados por números ímpares, enquanto os episódios tumultuosos, isto é, os eventos que inserem complicações ao entrecho, são representados por números pares. Os gráficos traduzem a lei de composição de Dostoievski aplicada às duas partes da novela. A catástrofe definitiva, ou seja, o entrecho final só é encontrado no segundo gráfico, referente à segunda parte de obra.



Ao analisar mais atentamente os gráficos percebemos, mais uma vez, a aplicabilidade da lei da composição de Dostoievski em suas narrativas. Grossman

explica que nas inserções de eventos tumultuosos há um aumento do número de participantes, isto é, de personagens, para quebrar a seqüência harmoniosa do relato (1967, p. 37). Conforme podemos notar nas planilhas abaixo, o par de episódios – entrecho e tumulto – mostrado previamente nos gráficos, apresenta uma variação significativa em relação ao número de personagens, confirmando a teoria de Grossman: “tudo isso foi pensado profundamente pelo grande compositor do romance russo” (1967, p. 37).





A luta psicológica

Durante o processo de elaboração de suas tramas o escritor, para instigar e cativar seus leitores, lança mão de diversos recursos, entre eles a luta psicológica das personagens, que advém, em última análise, da configuração dos *leitmotifs* como afirma Grossman.

A construção dos romances dostoiévskianos, constata Grossman, tem como princípio "o contraste entre a queda do homem e sua beleza espiritual" (1967, p. 16). Tal princípio corrobora aquilo que Bielinski considera essencial em uma tragédia: "o embate dos anseios de um grande coração com obstáculos exteriores intransponíveis. O elemento vital do herói trágico é a tristeza de um espírito profundo" (Citado em GROSSMAN, 2006, p. 25). Dostoiévski emprega na personagem central de *A senhoria* uma dicotomia trágica. Ele atribui a Ordinov qualidades nobres: inteligência em alto grau e o desejo de fazer o bem para toda a humanidade através da ciência. No entanto, essa mesma personagem é levada à perdição no momento em que se apaixona e fica obcecado por uma mulher comprometida. O homem inteligente, capaz de grandes impulsos, dá lugar ao homem enraivecido e descrente, típico homem do subsolo.

A miséria e o sofrimento que o herói experimenta manifestam-se mais claramente através do processo chamado tríptico temático. O autor se utiliza de tal recurso com o intuito de desvendar a situação trágica em três encontros ou conversas das personagens. A surpreendente atitude de Ordinov em oferecer-se como inquilino, por exemplo, acontece depois que o protagonista avista o casal três

vezes. Também é após sua terceira conversa com a jovem que o herói toma conhecimento das aflições de sua senhoria e reconhece no velho seu inimigo e rival pelo amor de Katierina.

Advém ainda da queda do herói e da sua perdição outro procedimento utilizado por Dostoievski – o acontecimento extraordinário ou clichê. Podemos citar como exemplo o tiro de fuzil dado por Murin quando Ordinov entra abruptamente em seu quarto:

(...) aproximou-se da porta dos senhorios e a empurrou com força; o ferrolho enferrujado saltou na hora, e ele, com um barulho estrepitoso, foi parar de repente no meio do quarto dos senhorios. Viu que Katierina se sobressaltou e estremeceu toda, que os olhos do velho faiscaram de ódio sob as sobrancelhas pesadamente contraídas e que uma fúria repentinamente desfigurou-lhe todo o rosto. Viu que o velho, sem tirar os olhos de cima dele, procurava às pressas, apalpando, um fuzil pendurado na parede; depois viu brilhar o cano do fuzil, apontado diretamente para o seu peito por uma mão insegura e trêmula de raiva... Ressoou um tiro, em seguida ressoou um grito selvagem, quase inumano, e quando a fumaça se dissipou, o terrível espetáculo deixou Ordinov estarecido. Com o corpo todo tremendo, inclinou-se sobre o velho. Murin estava caído no chão; se contorcia em convulsões, com o rosto desfigurado pelo sofrimento e espuma em seus lábios retorcidos. Ordinov intuiu que o infeliz havia tido um ataque de epilepsia dos mais cruéis. (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 43)

Os torneios orais

Tanto a ação tumultuosa quanto a luta psicológica estão entremeadas de torneios orais que, apesar do número reduzido, têm significado profundo e são fundamentais para o desenrolar da trama.

Como afirmamos anteriormente, a relação entre Ordinov e Murin é de rivalidade. No entanto, os dois se confrontam apenas no plano lingüístico e suas armas são o pensamento e a palavra.

Embora o protagonista seja retratado como alguém culto e inteligente, seu estilo de vida solitário compromete o desenvolvimento de suas habilidades sociais. O rapaz mostra-se ingênuo e despreparado para enfrentar as dificuldades da vida. Ao vivenciar situações-limite, com Murin observamos que suas principais características são a impotência e a falta de reação.

– Sente-se de uma vez, sente-se! – gritou o velho, impaciente – sente-se, se é do gosto dela! Veja só, tornaram-se irmãos, uterinos! Estão enamorados, como dois amantes!

Ordinov se sentou.

– Olha só que irmãzinha – continuou o velho, caindo na risada e mostrando suas duas fileiras de dentes brancos e perfeitos, sem exceção. – Podem trocar carícias, meus queridos! Não acha sua irmãzinha uma formosura, senhor? Diga, responda! Olha lá como ela está com as faces afogueadas. Dê só uma olhada, renda homenagem a esta beleza diante do mundo inteiro! Mostre que seu coração zeloso sofre por ela!

Ordinov arqueou as sobrancelhas e lançou ao velho um olhar de ódio. (...)

(...) Mas ambos a fitavam em silêncio – Ordinov, como se estivesse atordoado de amor, como se fosse a primeira vez que uma beleza tão espantosa lhe transpassasse o coração (...). (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 88)

Assim também acontece à mesa, quando os três estão reunidos e Katierina profere um discurso sobre a felicidade e a dor. Murin, querendo saber mais sobre seu oponente e não desperdiçando uma oportunidade para testá-lo, dirige-se primeiro à Katierina, mas passa imediatamente a Ordinov:

– Parece que você tem muita dor acumulada, para se levantar assim contra ela [a dor]! Parece que está querendo acabar com isso de uma vez, minha pomba branca. Beberei com você, Kátia! E você, senhor, também tem alguma mágoa, se me permite a pergunta?

– O que tenho, guardo para mim – sussurrou Ordinov, sem tirar os olhos de Katierina. (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 90)

As palavras de Murin são temidas e respeitadas devido às suas previsões e revelações. O místico tira proveito de seu “dom”, moldando seu discurso de acordo com os interlocutores.

– Dê-me sua mãozinha, minha bela! Deixe-me ler a sua sorte, direi toda a verdade. Eu sou realmente um feiticeiro; pois é, você não se enganou, Katierina! É verdade o que disse o seu coraçãozinho de ouro, que sou o único feiticeiro, e que dele, que é simples e ingênuo, não ocultarei a verdade! (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 95-96)

Os diálogos entre o velho e Katierina são cheios de metáforas de fácil compreensão. Murin usa o mesmo tipo de construção léxica de sua amada, a fim de conservá-la sob seu poder.

– Você quer saber coisas demais de uma só vez, meu filhote de passarinho emplumado, minha rolinha de asas agitadas! Encha-me depressa a taça até a borda; bebamos primeiro pela reconciliação e por nossa boa vontade; senão, com o olho grande e impuro de alguém, deito a perder meu desejo. O demônio é poderoso! O caminho do pecado é curto! (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 94-95)

Na presença de Ilitch, o feiticeiro mostra mais uma vez a habilidade de alterar seu discurso. Para sensibilizar o funcionário da polícia, o velho se mostra como um mujique, um homem simples do campo, e suas palavras, cheias de pausas, reticências e reverências, traduzem essa faceta:

– Não... quer dizer, eu, meu senhor, não é isso... eu, meu senhor, foi sem malícia, sou um mujique, estou a seu dispor... é verdade, somos gente ignorante, nós, meu senhor, somos seu criado – pronunciou ele com uma profunda reverência – e como minha mulher e eu haveremos de pedir a Deus por vossa senhoria em nossas orações! (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 107)

A senhoria é uma jovem camponesa presa às idéias e crenças de seu companheiro. Seu discurso é controverso, assim como sua mente, e suas falas demonstram pouca cultura e educação:

– A vida é bela; você gosta de viver nesse mundo? [perguntou Katierina]

– Sim, sim; viver para sempre, viver muito – respondeu Ordinov.

– Não sei – disse Katierina, pensativa – eu bem que queria morrer. É bom amar a vida e amar pessoas boas, é verdade... (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 34)

Leitmotifs

Diversos processos estilísticos enriquecem a construção dos trechos de *A senhoria*, como a repetição, por toda a obra dostoievskiana, de imagens e leitmotifs.

Segundo Grossman, o escritor tem “a tendência de voltar algumas vezes às mesmas pessoas, e experimentar de diferentes lados os mesmos caracteres e situações” (1967, p. 135). Iaroslav Ilitch é uma das personagens que personifica esse procedimento de Dostoievski, pois já aparece no conto “O Senhor Prokharitchin”, anterior à novela, mas escrito no mesmo ano. Esse não é o único recurso de que Dostoievski lança mão para voltar às mesmas pessoas. Explora também personagens-símbolos, que sintetizam a realidade de seu tempo. O emprego de personagens e eventos recorrentes – de leitmotifs – é um aspecto importante do processo narrativo do autor.

É possível encontrar vários leitmotifs em *A senhoria*, sendo que algumas personagens podem representar mais de um: o protagonista, por exemplo, pode ser classificado como um sonhador (como o próprio narrador o descreve) e um homem do subsolo. Vemos Ordinov como sonhador quando apresenta as características do amante da ciência, um homem basicamente contemplativo e lírico, principalmente no início da novela. Posteriormente, tomado de um tormento interior dantesco, advindo dos conflitos com o rival e do desprezo de Katierina – causado em parte por sua própria inércia – o homem inteligente, capaz de grandes impulsos, dá lugar ao homem enraivecido e descrente, típico homem do subsolo.

A personagem Murin também se funde em vários leitmotifs. O mujique pode ser concebido como um devasso rebuscado, ou seja, um corruptor, em razão do relacionamento com a jovem. Também podemos considerá-lo como fazendo parte dos homens novos, um pseudo-niilista, que se mostra como um doutrinador (um feiticeiro), que aponta aos seguidores o melhor caminho a seguir. No entanto, seu discurso articulado, meticuloso e moldado, permite-nos distinguir suas verdadeiras intenções.

Katierina, como o próprio Grossman diz, é “uma mulher russa do povo, vítima de paixões obscuras e tumultuosas” (1967, p. 149). Ela pode ser considerada uma jovem ultrajada, condenada, mas não podemos deixar de vê-la como um tipo cruel e sensual.

Iaroslav Ilitch é um personagem justo e puro de coração que, após ser introduzido à literatura, se torna um homem novo, daqueles que sonham com um futuro melhor da humanidade, não deixando de acreditar na bondade do ser humano. No entanto, por algum motivo não mencionado no texto, Ilitch reaparece completamente mudado, decepcionado com as pessoas e com os ideais em que antes acreditava. Ele havia se tornado um típico homem do subsolo.

É importante ainda salientar que a repetição de motivos como procedimento recorrente de Dostoiévski faz-se também com elementos do ambiente, que espelham a dor e a miséria em que se encontram as demais personagens. A introdução cuidadosa de imagens tem um propósito específico. A iluminação, por exemplo, é motivo constante de preocupação do autor, que evita o uso de cores vivas, preferindo o contraste entre a luz e a sombra, bem ao estilo das pinturas de Rembrandt. Para isso o uso de velas e fósforos é essencial para marcar a atmosfera dramática de suas obras:

A cerimônia religiosa havia apenas terminado; a igreja estava quase completamente deserta, apenas duas velhinhas ainda permaneciam ajoelhadas junto à entrada. O sacristão, um velhinho, apagava as velas. Do alto, através de uma janela estreita na cúpula, raios do sol poente se derramavam em um feixe amplo e clareavam com um mar de brilho uma das capelas laterais; mas aos poucos eles foram se apagando, e quanto mais a escuridão se adensava sob as abóbadas do templo, mais vivamente reluziam aqui e ali seus ícones banhados a ouro, iluminados pela chama bruxeleante das lamparinas e das velas. (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 15-16)

Dostoiévski utiliza também a arquitetura para desvendar o lado psicológico de suas personagens. A escada, “símbolo de sobressalto, da perplexidade e dos pressentimentos sombrios” (GROSSMAN, 1967, p. 156), é utilizada na novela como prenúncio dos conflitos e tribulações pelas quais a personagem principal irá passar. O herói ao chegar pela primeira vez ao prédio de Katierina e Murin, “subiu para o andar de cima por uma escada em espiral semidestruída e escorregadia” (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 24). A imagem de uma escada em espiral já antecipa e demonstra toda a trama rebuscada e misteriosa que irá se delinear na obra, enquanto suas características – semidestruída e escorregadia – mostram que o herói passará por muitas dificuldades e amarguras.

As imagens de divisão de ambientes encontradas no apartamento dos senhores – duas paredes de tabique e um forno a lenha russo – servem para reforçar a natureza do trio de personagens. As paredes de tabique podem ser

comparadas à Murin e Katierina, pois têm a mesma essência, ou seja, são feitos do mesmo material (principalmente se levarmos em conta a hipótese de que Murin é o pai de Katierina), além de ambos exercerem função estrutural importante. Já o forno a lenha russo nos remete imediatamente à Ordinov, pois sua presença “enorme e desajeitada” é vital para o desenrolar da fábula.

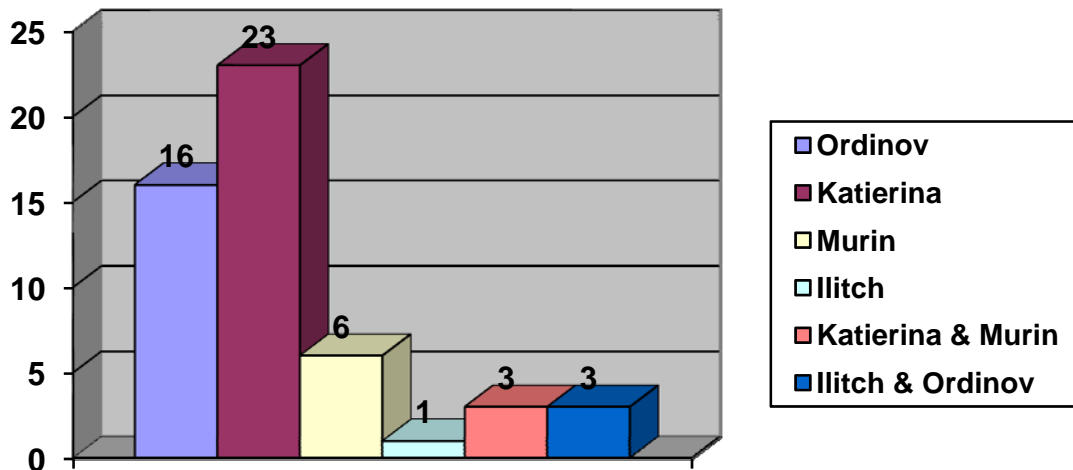
O livro é outra imagem recorrente de suma importância na obra. As quatro personagens mantêm com ele relações distintas. Ordinov possui uma ânsia de conhecimento que só se satisfaz no meio dos livros. É ainda na companhia deles que o jovem vive. Murin apóia-se em livros antigos e cismáticos para fundamentar seu discurso profético e dessa forma garantir a fidelidade de seus fiéis. São ainda esses mesmos livros utilizados pelo velho que mantêm Katierina em uma espécie de cativeiro psicológico, visto que, ao que tudo indica a jovem não ‘sabe’ ler e se sente aterrorizada por eles:

– Meu senhor tem muitos livros; está vendo quantos! ele diz que são sagrados. Está sempre lendo alguma coisa deles. Depois eu lhe mostro; e você então me dirá o que é que ele tanto lê neles para mim? (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 35)

É Ordinov que introduz Ilitch no mundo literário. O funcionário da polícia se encanta com os ideais advindos dos livros e descobre um novo lado da vida. No entanto, isola-se da vida e das pessoas pouco após ter adquirido esse conhecimento, tornando-se desolado com a humanidade.

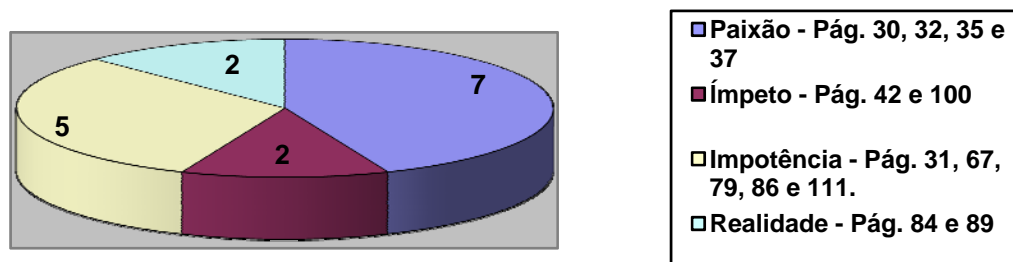
As imagens das mãos

As imagens das mãos são um dos traços românticos encontrados em A senhoria. Essas imagens recorrentes instigam o leitor, pois aparecem na obra 52 vezes, simbolizando impotência, ocultando os tormentos, ou revelando a paixão. O gráfico abaixo mostra a quantidade de imagens utilizadas pelas personagens:



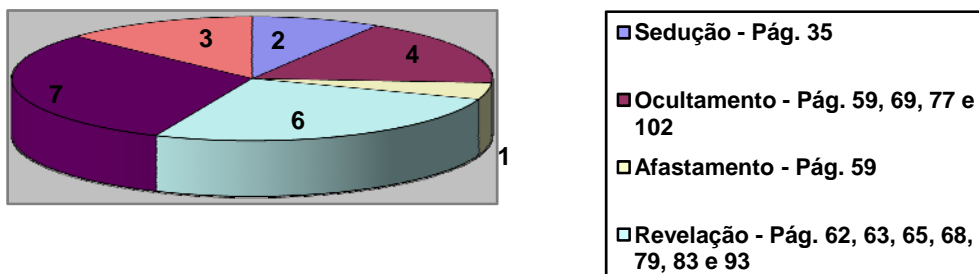
Indubitavelmente a maior concentração de imagens recai sobre as personagens Ordinov e Katierina, visto que a obra narra a história do jovem que se apaixona por sua senhoria.

Nenhum detalhe na obra é desperdiçado por Dostoievski. O escritor nos apresenta, conforme visto anteriormente, um protagonista inerte e impotente, entregue a uma paixão de difícil concretização. O herói chega a ensaiar uma atitude impetuosa a fim de conquistar o coração de sua amada, mas volta à realidade rapidamente sem obter o sucesso almejado. O método criador de Dostoievski traduz em números a concepção de seu protagonista por meio das imagens das mãos que Ordinov utiliza.

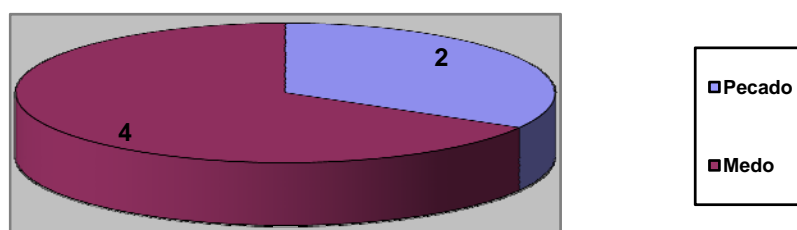


A jovem senhoria é uma personagem multifacetada que apresenta muitas vezes um comportamento contraditório. Ao mesmo tempo em que temos nela uma figura frágil e simples, percebemos um ser manipulador e astuto. Katierina procura queixar-se da vida ao inquilino, mas tem receio do velho companheiro e oculta seus

verdadeiros sentimentos, buscando no confronto entre Ordinov e Murin uma solução cômoda para seus problemas.



Murin é apontado pela própria Katierina como seu corruptor. As imagens das mãos do feiticeiro, em número de apenas seis no total, nos fornecem um outro panorama acerca dessa personagem. Apresentam-se na obra duas ocorrências das mãos do velho, que estão ensangüentadas e representam o pecado praticado por ele (p. 75). Encontramos também referências às mãos do místico como símbolo do desespero, da impotência e do medo de perder seu grande amor (p. 95, 98 e 114). Ambas as categorias de imagens fornecem um maior escopo a respeito da personagem: a consciência de seu erro em relação a Katierina no momento de sua fuga com a menina; a medida de seu amor pela jovem, justificando dessa forma as armas – nada nobres – que utiliza para mantê-la ao seu lado.



Apenas três imagens de mãos dizem respeito simultaneamente às personagens de Katierina e Murin, mas revelam a cumplicidade do casal em momentos variados. No início da novela, já é possível notar a união do casal dentro da igreja, dividindo a mesma crença (p. 18). Adiante, Katierina conta a Ordinov como fugiu com Murin, de mãos dadas, revelando vontade de acompanhá-lo (p. 74 e 75).

Apenas uma ocorrência com a imagem da mão está relacionada a Ilitch, que conta a Ordinov o episódio do serralheiro que tem a mão amputada por um médico (p. 49). Tal evento é visto de modo admirável pelo oficial de polícia, que percebe na atitude do médico grande compaixão pelo ser humano, já que havia a possibilidade da gangrena se manifestar na mão do serralheiro. Esse modo peculiar de ver a vida é uma grande crítica que Dostoievski faz àqueles que, assim como Ilitch, ao fundamentarem seus valores e ideais sobre escritores e filósofos, esquecem de pensar por si mesmos. Ilitch, como já vimos, é muito influenciado pela literatura de Puchkin, mas se esquece de que vive em um mundo real. Para um serralheiro, cujo sustento depende da habilidade das mãos, não há nada de admirável em ter sua mão amputada, embora isso possa ser a coisa mais sensata a se fazer naquele momento. O próprio destino de Ilitch reforça essa questão – o oficial de polícia se mostrará desolado com os ideais previamente adotados.

Finalmente, temos nos apertos de mão, característicos dos encontros do oficial com o protagonista, as últimas imagens recorrentes. Essas imagens, que perfazem um total de três, nos indicam o respeito e a admiração que Ilitch tinha por seu amigo Ordinov.

Em conclusão, as diversas estruturas narrativas encontradas em *A senhoria* demonstram a riqueza da novela, escrita ainda na fase de aprendizado do autor. Por conceber duas narrativas que se desenvolvem paralelamente, Dostoievski delinea um método criador genuíno.

O romancista insere em seu argumento um triângulo amoroso, objetivando descortinar o sofrimento inerente ao ser humano: sua personagem principal, Ordinov, pode ser descrita como um intelectual, um sonhador que em sua primeira incursão amorosa acaba se perdendo por se envolver com uma jovem comprometida. O resultado dessa investida é desastroso para o protagonista, levando-o a um tormento interior dantesco, advindo dos conflitos com seu rival e do desprezo de Katierina. A partir daí Ordinov se encontra em um estado 'primitivo', retraindo-se nos campos físico, social e até mesmo mental. O herói se encontra mais 'asselvajado' do que nunca – deixa-se acometer por um terrível resfriado ficando sem sair de seu novo alojamento por três meses, e ainda perde o interesse por seus projetos científicos e filosóficos.

Contraopondo-se ao herói romântico, o autor reproduz uma sociedade conformista e passiva, que se agarra a profecias feitas por um impostor qualquer e que busca nele segurança e conforto para uma vida cercada de sofrimentos. Dostoievski permeia essa crítica com traços realistas ao descrever as ruas

lamacentas, os apartamentos minúsculos e os arrabaldes de São Petersburgo, criando dessa forma um quadro de costumes sem igual.

O ritmo frenético da obra resulta da alternância entre entrecho e tumulto, elaborado também a partir da duplicidade da narrativa, como podemos comprovar na observação dos gráficos.

Temos finalmente os *leitmotifs* e as imagens das mãos, que aparecem entremeados em ambas as narrativas. Dostoievski aplica a técnica do desdobramento – como ocorre com as duas narrativas – nas personagens caracterizadas pelas imagens das mãos. O autor permite que façamos duas leituras acerca de Ordinov, Katierina, Murin e Ilitch: a primeira, por meio de palavras e atitudes, e a segunda, na observação das imagens das mãos.

As imagens mostradas nos gráficos contradizem e até mesmo desmistificam nossa primeira análise sobre as personagens. Murin é quem melhor exemplifica esse recurso utilizado por Dostoievski. O feiticeiro é apresentado como o corruptor de Katierina, alguém que se aproveita da ignorância e da simplicidade da jovem para mantê-la em seu poder com ameaças em forma de profecias místicas. Seus embates orais com Ordinov são cheios de malícia, deixando o jovem em constante desvantagem, além de comprovar sua eficiente oratória. No entanto, a observação pontual das imagens das mãos de Murin nos apresenta um novo olhar sobre o místico. A simbologia das mãos nos permite entender o velho como uma pessoa dominada pelo medo de perder o amor de sua vida, além de profundamente marcado pelo pecado que cometeu em nome desse amor.

Procuramos, portanto, mostrar com este trabalho como, independentemente da crítica desfavorável da época, Dostoievski conseguiu obter êxito nesta novela ao demonstrar nas ações das personagens a eficiência de seu original e complexo sistema narrativo que, simultaneamente, valoriza os recônditos da alma humana, por meio da alternância entre ação tumultuosa e entrecho, e os aspectos realistas encontrados no cotidiano do petersburguense do século XIX.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BIANCHI, Fátima. O 'herói do tempo' de Dostoievski. In: _____. **A senhoria**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DOSTOIEVSKI, Fiodor M. **A senhoria**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GANCHO, Cândida V. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GROSSMAN, Leonid P. **Dostoievski artista**. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

RENAUX, Sigrid. Dostoievski: a duplicidade na estrutura narrativa de "O duplo". **Revista Letras**, Curitiba, n. 25, jul. 1976. p. 347-400.

UMA LEITURA BACHELARDIANA DE *ESPANTALHOS* DE JECA KEROUAC⁹

Luiz Roberto Zanotti
luizzanotti@terra.com.br

RESUMO: Este artigo faz uma análise dos poemas constantes no romance *Espantalhos*, de Jeca Kerouac, com base no conceito desenvolvido por Gaston Bachelard da imaginação material. Segundo Kerouac, os poemas são utilizados para apresentar liricamente a história de espantalhos que decidem fugir da cidade e rumar para o campo, um local onírico, pretensa fonte da felicidade. A análise busca verificar como o autor construiu os significados de seus poemas em relação aos quatro elementos básicos da imaginação material (fogo, terra, água e ar).

ABSTRACT: This article analyzes the poems in Jeca Kerouac's novel *Espantalhos*, by way of Gaston Bachelard's concept of material imagination. According to Kerouac, the poems are used to present, in a lyrical form, the story of some scarecrows that decide to escape the city and to head for the fields - a dreamlike place, and supposedly a fountain of happiness. This analysis aims at checking how the author built the meanings of his poems in relation to the four basic elements of the material imagination (fire, land, water and air).

PALAVRAS-CHAVE: Jeca Kerouac. Poesia. Bachelard. Imaginação material.

KEY-WORDS: Jeca Kerouac. Poetry. Bachelard. Material imagination.

⁹ Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra Sigrid Renaux.

A poesia deve trazer novas significações para as palavras, fazer com que o inesperado se faça presente, ou ainda (re) criar novos nomes para aspectos inusitados da experiência literária.

A palavra poética é um feixe de relações que prisma o som pelos sentidos e os sentidos pelo som, bem como as imagens pelas idéias e as idéias pelas imagens, fazendo com que haja uma união entre a arte e a vida, que foram postas em contraste. Chklovski observa que existe uma aproximação da linguagem poética da percepção original de pessoas e objetos (Citado em BOSI, 2003, p. 30).

Dentro do princípio da singularização, em que o olhar do poeta singulariza o objeto e o liberta das camadas convencionais e do uso instrumental que se fez e faz dele, e que não é um procedimento de mero expediente retórico-ostensivo, o poeta cria o novo. "O novo em poesia não é o efeito de arranjos cerebrinos de fonemas ou de palavras: (...). Ao contrário, o novo depende de uma ingenuidade radical do olhar e do sentir que atenta para a coisa e a diz como se o fizesse pela primeira vez" (BOSI, 2003, p.30). O novo não parte de um ou mais significado pré-concebidos; ou como afirma Nietzsche, um significado constituído por uma consciência de "rebanho":

(...) o homem inventor de signos é ao mesmo tempo o homem cada vez mais agudamente consciente de si mesmo; somente como animal social o homem aprendeu a tomar consciência de si mesmo - ele o faz ainda, ele o faz cada vez mais. Meu pensamento é como se vê: que a consciência não faz parte propriamente da existência individual do homem, mas antes daquilo que nele é natureza de comunidade e de rebanho;... (2001, p. 201)

Para Vico (1974), a locução poética e o canto nasceram em virtude de uma necessidade da natureza humana muito antes da locução em prosa, das fábulas como universais fantásticos, antes dos universais lógicos e da própria prosa, por meio da qual se expressaram os filósofos e apareceram os gêneros inteligíveis, tornando as mentes dos povos mais abstratas. Ainda para o autor, a língua poética teria se formado a partir de caracteres divinos e heróicos e de frases que explicavam as coisas através de suas propriedades naturais.

Já os *new critics*, embora partilhassem do gosto poundiano pela poesia-imagem grega, latina, chinesa, entre outras, se encontravam penetrados até a medula pelo olhar introspectivo da poesia e pela consciência crítica. No dizer de Coleridge, com a poesia virando aquela "coisa anfíbia feita metade de imagem, metade de significado abstrato" (Citado em BOSI, 2003, p.12).

Visto que para efetuar uma leitura pós-moderna do poema é importante levar em conta a pluralidade dos discursos em tensão, nada mais relevante que tratar da pluralidade que podemos encontrar na imaginação material de Bachelard.

Bachelard e a imaginação material

Para Bachelard (2001, p.1), a imaginação é a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, de libertar as imagens primeiras, de mudar as imagens. Uma imagem presente deve fazer pensar numa imagem ausente, e assim determinar uma explosão de imagens. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva e, no psiquismo humano, é a própria experiência da abertura. "A imaginação não é um estado, é a própria existência humana" (BLAKE, citado em B., 2002, p. 1).¹⁰ Como Bachelard prossegue,

uma imagem que abandona seu princípio imaginário e se fixa numa forma definitiva assume pouco a pouco as características da percepção presente. Em vez de fazer-nos sonhar e falar, ela não tarda a fazer-nos agir. Noutras palavras, uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem e que por isso mesmo poderíamos chamar de imaginação sem imagens, assim como se reconhece um pensamento sem imaginário. O imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens. O poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas. Corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano. (2002, p.2)

Para romper essa barreira da imagem "sem asas", Bachelard vai buscar a ligação da imaginação através dos signos dos elementos materiais, numa lei dos quatro elementos da imaginação, sendo que cada um é um sistema de fidelidade poética (material) que está aliado a um sentimento humano primitivo e, mais do que isso, vai mostrar que o mundo como representação depende do estado onírico, assim como Nietzsche nos ensinava através da pulsão apolínea em *O nascimento da tragédia*: "Sonha-se antes de contemplar, toda paisagem é uma experiência onírica" (B., 2002, p. 9).

A obra poética, para Bachelard, deve mergulhar no ser para encontrar a constância e a monotonia da matéria, adquirindo a sua força na causa substancial. Precisa florescer, adornar-se, necessita da exuberância da beleza formal. A poesia deve ser baseada na Natureza (matéria), mas não pode perder a forma ideal dada pela imaginação (alegria). A imaginação íntima é o objeto da obra poética, é o encontrar, por trás das imagens que mostra, as imagens que oculta (raiz da imaginação) (2002, p.9).

A partir da constatação da existência de forças imaginantes na nossa mente, onde umas encontram impulso na novidade, enquanto outras escavam o fundo do ser; ou seja, uma imaginação que dá vida à causa formal, enquanto outra se ocupa

¹⁰ Todas as citações relativas a Bachelard serão referenciadas pela letra B

da causa material, Bachelard detecta a carência do tratamento da causa material pela filosofia estética.

Na profundidade, a matéria é o princípio que se desinteressa das formas; valoriza-se no aprofundamento (insondável, mistério) e no impulso (força inexaurível, um milagre). A meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta. A imagem é uma planta que necessita de terra e céu, de substância e forma, matéria e pensamento. Porém, às vezes, as imagens não estão adaptadas à matéria que querem ornamentar. É de suma importância que a filosofia da imaginação estude a relação entre as causalidades material e formal, pois as imagens poéticas são dialeticamente constituídas por ambas.

Nessa perspectiva, Bachelard busca a imaginação através dos signos dos elementos materiais, de acordo com a lei dos quatro elementos da imaginação, em que cada elemento é um sistema de fidelidade poética (material), aliado a um sentimento humano primitivo. As almas poéticas se aliam a esses elementos. O devaneio, para se transformar numa obra, precisa encontrar a sua matéria.

O elemento fogo

O fogo associa-se às crenças, às paixões, ao ideal, à filosofia de toda uma vida. Deve-se tomar cuidado com um pensamento eminentemente objetivo, sob o risco de jamais se alcançar uma atitude objetiva. O fogo conduz sempre ao aprisco poético, onde os devaneios substituem o pensamento, onde os poemas ocultam os teoremas. Porém, Bachelard pergunta: "O que é o fogo?", e ele mesmo responde que, ainda hoje, as intuições do fogo permanecem presas a uma pesada tara e, apesar de toda racionalidade científica, ele ainda está presente em nossa alma (ou se preferirem psique) (1999, p. 2-3). Existe ainda uma secreta idolatria pelo fogo, uma psique que guarda os vestígios do homem velho na criança, da criança no homem velho, do alquimista no engenheiro.

Em *A psicanálise do fogo*, o filósofo busca explicar as seduções que falseiam as induções, a valorização imediata da substância, o caráter objetivo e subjetivo do fogo, seus valores não discutidos, seu caráter duplo que,

ao subir das profundezas da substância se oferece como amor, e torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno." (B., 1999, p.12)

O elemento terra

O elemento terra, por sua vez, está mais ligado à casa natal, à casa onírica, ao refúgio, aos devaneios da intimidade material que aparecem na vontade de olhar para o interior das coisas, para a profundidade dos objetos (B., 2003, p. 7-8).

É interessante notar também que, para Bachelard, essa profundidade está ligada a uma determinada doutrina da imagem, que é acompanhada, em espelho, por uma psicologia do imaginante através de perspectivas diferentes a respeito dela, tais como:

- 1) Perspectiva anulada, onde a profundidade é uma ilusão, coisa de vesânia (loucura). A proibição de pensar a coisa em si. Esconder é uma função da vida primária.
- 2) Perspectiva dialética, em que o interior do objeto pequeno é grande. A felicidade tem necessidade de expansão, mas também de concentração (intimidade). A imaginação é a louca esperança de ver sem limite. Como sugere Jean Paul, "Visita o quadro de sua vida, cada tábua do teu quarto, a cada canto, e enrodilha-te para alojar-te na última e mais íntima das espirais de tua concha de caracol" (Citado em B., 2003, p.15).

A imaginação, assim como a substância alucinógena muda a dimensão dos objetos, traz os devaneios antitéticos (oposição), a dialética do interior e exterior. Da mesma forma, traz o desejo de ver por debaixo da brancura, o avesso da brancura que leva a imaginação a escurecer certos reflexos azuis que correm na superfície do leite, "o negrume secreto do leite" (SARTRE, citado em B., 2003, p.19). O devaneio da intimidade material não segue as leis do pensamento significante, sendo que as imagens também demonstram as suas maneiras.

- 3) Perspectiva maravilhada, em que estão postas as pinturas íntimas naturais (figuras prodigiosamente coloridas).
- 4) Perspectiva de intensidade substancial infinita (pequeno da substância), que verifica a profundidade da relação dialética entre, por exemplo, a cor e a pintura; é o transformar como tingir, a cor e seus poderes, a tintura certa e indelével, a tintura como um disfarce para a sujeira, etc.

O elemento água

O elemento água é mais feminino e mais uniforme e constante que o fogo. Simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simplificantes, tais quais as

forças imaginantes da mente que, no impulso da novidade, escavam o fundo do ser. Como pondera o filósofo,

É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, a água é verde e clara, a água enverdece os prados. (...) Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes. (B., 2002, p.9)

O elemento ar

O quarto elemento, o ar, é uma matéria pobre em que o movimento supera a substância. Nesse elemento, deparamo-nos com a oposição entre constituição e mobilidade no reino da imaginação. Como a descrição das formas é mais fácil que a descrição dos movimentos, explica-se por que a psicologia se ocupa, a princípio, da primeira tarefa. No entanto, a segunda é a mais importante. A imaginação é um tipo de mobilidade espiritual maior, mais viva, mais vivaz, por isso o estudo da mobilidade, de sua fecundidade, da vida de uma imagem. O elemento ar é que vai ajudar o devaneio a se livrar daquelas imagens constituídas que se converteram em palavras bem definidas (que, como vimos, são as palavras do "rebanho"), e a buscar as imagens literárias que dão esperança a um sentimento, conferindo vigor especial à nossa decisão de ser uma pessoa, infundindo tonicidade até mesmo à nossa vida física. E, segundo Bachelard,

Isso só pode ocorrer multiplicando-se as experiências de figuras literárias, de imagens móveis, restituindo, conforme conselho de Nietzsche, a todas as coisas o seu movimento próprio, classificando e comparando os diversos movimentos de imagens, contando todas as riquezas dos tropos que se induzem ao redor de um vocábulo. (2002, p.3)

Para sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora. De um modo mais geral, é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina, e devolver à imaginação seu papel de sedução, abandonando o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são termos tão antitéticos quanto presença e ausência. "Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova" (B., 2002, p.3).

A imaginação deve ser uma viagem, um doce impulso que nos abala e que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico. O poeta do fogo, o da água e o da terra não transmitem a mesma inspiração que o poeta do ar. Cada um apresenta uma viagem imaginária diferente. Só a imaginação pode ver os matizes; ela os apreende na passagem de uma cor a outra. "Há neste velho

mundo, portanto, flores que tínhamos visto mal! Tínhamo-las visto mal porque não as tínhamos visto mudar de matizes” (B., 2002, p.5).

Conforme Benjamin Fondane (Citado em B., 2002, p.5), a princípio o objeto não é real, mas um bom condutor do real. O objeto poético dinamizado por um nome cheio de ecos é um bom condutor do psiquismo imaginante. No ar, o movimento supera a substância (imaginação dinâmica), ou seja, um objeto pode mudar sucessivamente de sentido e de aspecto conforme a chama poética que o atinge.

Análise dos poemas de Espantalhos

As poesias analisadas a seguir fazem parte do romance *Espantalho*¹¹. O romance descreve duas histórias paralelas que vão se encontrar no final, sendo protagonista da primeira um velho drogado – às voltas com uma série de delírios – que busca voltar para a sua casa natal. A outra estória (onde se apresenta a quase totalidade dos poemas, dez num total de onze), sobre a decoração de uma loja de tecidos por ocasião das festas juninas, é bastante simples. O dono da loja, querendo obter o prêmio oferecido pela prefeitura para a decoração mais original, resolve trazer de sua fazenda um velho espantalho, de nome Visconde, utilizado para espantar os pássaros da roça de milho, para fazer parte dessa decoração.

Visando incrementar o visual da loja, são confeccionados mais três espantalhos que, por falta de materiais próprios, como palha e madeira, são produzidos com materiais sintéticos (isopor, nylon, etc.). Depois de montada a decoração, os espantalhos adquirem vida todas as noites, sonhando com a volta (ida) ao campo (símbolo de liberdade), o que acaba acontecendo no final do romance.

A razão da utilização de poesias, em meio a um texto escrito em prosa, deve-se, principalmente, conforme descrito na Introdução, à incrível capacidade da função poética de atualizar e levar à máxima potência todas as virtualidades do signo e à sua capacidade de dar nome a aspectos da experiência. Na busca da explicação dessa tênue ligação entre a arte e a vida nos poemas, será usado como suporte teórico a imaginação material proposta pelo filósofo e poeta Bachelard.

Amanhecer

¹¹ Para ter acesso ao romance completo, acessar o site www.jecakerouac.com.br.

O primeiro poema trabalha o aparecimento da vida nos espantalhos, tendo como sujeito do poema, a Lua, que encontra os quatro espantalhos dormindo na loja de tecidos:

Quero sentir calor no teu corpo.
Quero ouvir as tuas palavras.
Quero sentir o teu medo
Esta febre que arde.
Acorda, coragem,
Coragem,
Acorda e ri
E ri
Teu cabelo é de palha
Uma botina velha, uma rasgada malha
Teu cabelo é de palha
Eu queria tanto ser
Um espantalho como tu
Ser espantalho
Mas do campo, não da cidade
Ser espantalho de verdade
E no amanhecer verde, sentir orvalho.
E depois dormir cansado pelo trabalho.
Ser espantalho
Espantador e cantador.

O despertar dos espantalhos tratado de forma poética remonta a Bachelard (2002, p.18), para quem a verdadeira poesia é uma função de despertar. Assim, o poema inicia-se com imagens do fogo, com a lua querendo saber se os espantalhos são seres viventes. E a única forma de constatar isso é sentir se existe calor neles, "Quero sentir calor no seu corpo", sentir se têm vida. A luz da lua, ou seja, seu brilho, não pode penetrar no íntimo das pessoas. Essa necessidade de penetrar, de ir ao interior das coisas, dos seres, é uma sedução do calor íntimo, que está relacionado com o fogo normal do sangue (B., 1999, p. 61).

z Tal medo está ainda ligado à febre, "Esta febre que arde", que é o sinal de impureza no sangue (B, 1999, p. 153), que traz junto de sua significação uma série de implicações simbólicas, tais como excitação, paixão, agitação e punição por desobediência (DE VRIES, 1974, p. 178).

O imaginário do fogo permanece no pedido para que se tenha coragem de acordar e enfrentar a vida, "Acorda, coragem, Coragem", que, para Nietzsche, tem sempre o significado de dor; coragem que, conforme o dicionário Aurélio, traz seu significado relacionado a coração. O fogo, em seu aspecto duplo, vive no coração, vive no céu, sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor; desce e se oculta no ódio e na vingança, brilha no Paraíso, abrasa no Inferno, tem em si, tanto o bem quanto o mal (B., 1999, p.11).

A conclusão dessa primeira parte do poema se dá com a lua solicitando “vida” para os espantalhos, vida na forma do riso, “Acorda e ri. E ri”. Um riso que, segundo alguns mitos, é a causa de os pássaros não atacarem as lavouras cuidadas pelos espantalhos. Os pássaros, depois de se divertirem e rirem tanto dessas figuras grotescas, como forma de agradecimento não atacariam as lavouras. Esse riso também guarda relação com o mito do falcão: a cobra guardava escondido o segredo do fogo, e o falcão, ao fazê-la rir, faz com que ela deixe o fogo escapar (B., 1999, p. 51).

A segunda parte – final do poema – descreve o espantalho como um ser simples, “Seu cabelo é de palha / Uma botina velha, uma rasgada malha” O elemento fogo é substituído principalmente pela terra, à medida que faz menção ao campo – “Ser espantalho / Mas do campo, não da cidade / Ser espantalho de verdade” – a “casa onírica” dos espantalhos. Bachelard, ao falar da importância dessa casa onírica, afirma que o mundo real desaparece nessa casa da lembrança, da intimidade absoluta, a casa onírica a qual nunca mais habitaremos (B., 2003, p. 73). A imagem material da casa (campo) tem uma conotação de afetividade profunda, que se enraíza nas camadas profundas do inconsciente. Ao se sonhar com a intimidade do lar, sonha-se com o repouso íntimo do ser, que pode assumir a forma da casa, do ventre, da caverna, do buraco, da volta à mãe (B., 2003, p. 2 e 3).

Os últimos versos do poema fazem referência ao elemento água, comprovando-se a presença constante dos quatro elementos no conjunto de poesias de *Espantalhos*. O verso “E no amanhecer verde, sentir orvalho” traz o devaneio bachelardiano ao consagrar a sua imaginação à água, com a imagem de uma água verde e clara que faz enverdecer todos os prados (B., 2002, p. 9). Logo, um espantalho só pode ser verdadeiramente um espantalho no verde que tingiu os campos e o amanhecer.

Assim, nesse primeiro poema, tomamos contato com a necessidade dos espantalhos de voltar para o lugar de origem, de ter força para vencer o obstáculo e então convalescer. Para Heidegger (2001, p. 88), ao analisar o discurso *O convalescente (Der Genesende)*, de Nietzsche, o termo *Genesen* tem o sentido de regressar ao lar; da nostalgia que é a dor da falta do lar. Nesse sentido, os espantalhos, como convalescentes, precisam juntar forças para o retorno ao lar, para voltar à sua determinação.

Bibelô

Tira da cabeça e ajeita no pé
Esta lembrança e chuta pra longe, bem longe.
Pra que lembrar se te machuca tanto, tanto.
De peito aberto, peito fechado.
Coração desperto, coração magoado.
Eu vou a cada passo errado.
Correndo, me escondendo.
E olhando pra trás.
Vou olhando pra trás.
Vou olhando pra frente
e tem tanta gente rindo da minha dor.
De olhos abertos, olhos vendados.
Olhar desperto, olhar parado.
E eu estou cada vez mais triste
Chorando e sorrindo
Rindo da minha dor
Vou rindo da minha dor
Mas eu já sei de tudo
Eu sou surdo, eu sou mudo.
Eu sou um bibelô.

Nesse segundo poema, um dos espantalhos da cidade está tentando consolar Visconde, que na imensa tristeza do seu cativo-vitrine, sonha com os campos. "Tira da cabeça e ajeita no pé / Esta lembrança e chuta pra longe, bem longe". Esse sonho-lembrança-recordação de Visconde, como veremos mais adiante, vai trazer as imagens de um céu azul, a cabeça se voltando em sonho para o céu azul do campo. Segundo Bachelard,

diante do céu azul, de um azul muito suave, descolorido, diante do céu purificado pelo devaneio eluardiano, teremos oportunidade de apreender no estado nascente, na dinâmica prestigiosa, o sujeito e o objeto juntos. Diante de um céu de onde estão banidos os objetos nascerá um sujeito imaginário de onde estão banidas as recordações. O distante do objeto e o imediato do sujeito se entrelaçam. (B., 2001, p. 170)

Por outro lado, esses versos também podem advir de um devaneio terrestre onde esse "sonho-lembrança-recordação" deve ser eliminado da "cabeça" do espantalho; uma cabeça que, segundo De Vries (1974, p. 243), representa o símbolo da mente, da vida espiritual e da sabedoria por meio de um chute dado pelo pé que, por estar sempre em contato com a terra e encontrar-se na parte inferior do corpo humano, apresentar-se-ia como o porão de uma casa onírica (p. 179). Dessa forma, pode-se imaginar um "esquema vertical da psique humana", em que o porão (pé) simboliza a raiz, o inconsciente; enquanto a imagem do telhado (cabeça) representa o ninho, a cabeça do sonhador.

Essa dicotomia entre terra e ar desaparece nos versos "De peito aberto, peito fechado / Coração desperto, coração parado", pois a respiração e o batimento cardíaco remetem aos devaneios dinâmicos. O peito aberto (inspiração) e o peito

fechado (expiração), dentro de um devaneio bachelardiano (B., 2001, p. 248), remontam tanto à palavra alma (*âme*), que é obtida através de um suave sopro expirado, quanto à palavra vida (*vie*), que vem com a inspiração. A última se toma aos largos pulmões, enquanto a primeira se entrega ao universo. Esse parece ser o objetivo da respiração *espantalhesca* que busca internalizar o fogo da vida e, ao mesmo tempo, livrar-se (apagar) da dor da lembrança que traz na alma, despachando-a para o mundo.

Tal devaneio aéreo também pode ser analisado como um devaneio em face do céu azul, que determina uma fenomenalidade sem fenômenos, onde se substituiria a dúvida do "chute", do livrar-se da representação (lembrança), por aquilo que Bachelard chama do método do apagamento, em que o devaneio aéreo desce ao mínimo do ser imaginante, isto é, ao mínimo *minimorum* do ser pensante:

extrema solidão em que a matéria se dissolve, se perde. Dúvida que perde a sua forma em face de uma matéria duvidosa. Tais deveriam ser para o sujeito solitário, diante do universo descolorido, as lições de uma filosofia do apagamento. [...] o gozo está no "apagamento de imagens". (B., 2001, p. 171)

O movimento continua com o verso "Coração desperto, coração parado". Um coração que, como vimos, é uma matéria que mostra a sua ambigüidade, pois da mesma forma que é muito afeita ao elemento fogo — o fogo como princípio da dilatação e da contração (B., 1999, p.119) —, também pode ser imaginada como o centro do intelecto ou do conhecimento em oposição à razão (de VRIES, 1974, p. 224).

Assim, no poema analisado, o coração bate, ou seja, desperta, para depois parar, criando-se um movimento dinâmico, uma das características do devaneio aéreo, que é a própria vida. Dessa forma, a poesia continua falando da *vie* e da *âme*, mas ao parar o coração, seja por um único instante, traz também a idéia da morte. Portanto, a imaginação material (que sonha matérias sob as formas) fornece uma dualidade dinâmica em que a matéria (coração parado) e o impulso (desperto/parado) agem em sentido inverso, mas ao mesmo tempo permanecem estreitamente solidários, unindo as imagens terrestres da morte às imagens aéreas, com o movimento cardíaco da vida. As substâncias imaginárias animam os dois dinamismos da vida: o dinamismo que conserva, e o dinamismo que transforma, uma vez que as imagens não são conceitos, não se isolam na sua significação e tendem precisamente a ultrapassar essa significação:

A imaginação de um movimento requer a imaginação de uma matéria. A uma descrição puramente cinemática de um movimento — mesmo que se trate de um movimento metafórico — devemos sempre acrescentar a consideração dinâmica de matéria trabalhada pelo movimento. (B., 2001, p. 272)

Os versos seguintes, “Eu vou a cada passo errado / Correndo, me escondendo / E olhando pra trás / Vou olhando pra trás / Vou olhando pra frente / e tem tanta gente rindo da minha dor”, são versos que também apontam para o movimento da vida. Porém, aqui, o devaneio aéreo parece dar lugar ao elemento água, na medida em que se assemelha a um curso de vida que vai avançando lentamente. Essa idéia corrobora-se com a visão de Bachelard (1999, p.11), ao afirmar que tudo o que muda lentamente se explica pela vida (água), enquanto o que muda velozmente se explica pelo fogo. Esse curso da vida humana, em sua analogia aquática, fica ainda mais claro, ao lembrarmos que:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, pois o ser humano tem o destino da água (elemento transitório) que corre. É a metamorfose essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Sua substância desmorona constantemente, a morte cotidiana é a morte da água. O sofrimento da água é infinito. (B., 2002, p.9)

Assim, o ser humano tem o destino da água, um elemento que também é transitório e que possui seu curso, e apresenta o devaneio ambivalente de ser a substância da vida, pois a água dinamizada é um embrião que dá a vida um impulso inesgotável (B., 2002, p.10), mas também é a substância da morte. O morto é devolvido para a água para ser re-parido, o que significa a mais maternal das mortes (JUNG, citado em B., 2002, p.75). Na morte, encontramos novamente a figura da viagem, da partida eminente. O caixão funerário de madeira lançado ao rio pode trazer a consideração da morte, não como a última viagem, como diz a razão popular, e sim como a primeira viagem, aquela em que, pela primeira vez, o homem, mesmo morto, venceu os mistérios da navegação.

Como já foi mencionado, o devaneio da água não é o infinito, e sim a profundidade, uma profundidade que está ligada à vertigem que é acentuada na dialética entre a vida e a morte, presente nos versos “De olhos abertos, olhos vendados / Olhar desperto, olhar parado”. Esse olhar vertiginoso para frente e para trás, que se abre e se fecha, está acordado, imóvel, morto, parecendo também estar movido pela vontade de olhar para o interior das coisas (B., 2003, p. 7-8). Assim como o poeta pode usar o “ouvido recolhido e o ouvido atento” – uma aparente contradição – para dizer que busca além do som (B., 2003, p. 57), esse “olhar vendado e parado” busca a profundeza dos objetos (B., 2003, p. 7-8).

Os versos “Chorando e sorrindo / Rindo da minha dor / Vou rindo da minha dor / Mas eu já sei de tudo / Eu sou surdo, eu sou mudo”, apresentam duas tensões contrárias, o riso e o choro (a dor), que acabam por se transformar num riso que zomba da dor, como é o caso do “amor *fati*”, amor pelo destino, de Nietzsche. Esse ser equívoco que se exprime como o ser da dupla expressão, como no exemplo da

contradição de uma imagem composta de luz e sombra, é minimizado diminuindo-se-lhe a expressão; a combinação entre a luz e a sombra se transforma em luzes cruas (B., 2003, p. 57).

Toda essa movimentação do poema, em que se pode afirmar que a imagem fundamental está ligada a uma ambivalência do sadismo – “Rindo da minha dor”–, em que a imaginação aborda uma antologia de luta onde o ser se formula como um contra-si, totalizando o algoz e a vítima, um algoz que não tem tempo de saciar-se do seu sadismo, uma vítima a quem não se deixa comprazer-se no seu masoquismo (agitação pura), acaba por se transformar em “*Eu sou um bibelô*”, que decreta a vitória da inércia, da morte, do não-agir e, como nos ensina Bachelard,

Se um filósofo se dispusesse a recolocar as palavras na boca ao invés de convertê-las precipitadamente em pensamentos, descobriria que uma palavra pronunciada – ou simplesmente uma palavra, cuja pronúncia se imagina – é uma atualização de todo ser. (2003, p. 52)

Meio-dia

Meio-dia, estou a olhar,
A mesma rua, não posso sonhar.
Da calçada, eu vejo o mar,
Estou tão longe não posso sonhar,
Sinto um medo imenso
Eu quero me libertar
E quando à meia-noite
Eu olhar para o céu e
Ver a lua iluminar...
Toda liberdade presa no meu chapéu
Sorrindo ao ver seu brilho no mar.

Depois de uma noite em que os espantalhos criaram vida, o meio-dia os encontra “mortos” como “bibelôs”, “Meio-dia, estou a olhar / A mesma rua, não posso sonhar / Da calçada, eu vejo o mar / Estou tão longe não posso sonhar”. No meio-dia, completa-se a oposição à escuridão da meia-noite, o olhar que, segundo de Vries (1974, p. 170), significa o conhecimento, o entendimento; ou seja, a racionalidade não permite ao personagem Visconde sonhar (ou ter um devaneio). A claridade apolínea torna as coisas mais simples e mais claras, mas não é a luz que possibilita sonhar e sim a contemplação do fogo, o elemento de predileção para o devaneio (B., 1999, p.29).

Nessa trajetória, o espantalho vê o mar, que é um símbolo materno (BONAPARTE, citado em B., 2002, p.120) – no caso do espantalho, a *terra mater* –, mas não pode alcançá-lo, tocá-lo. Esse mar *terra mater* está longe e inatingível, separado por uma vitrine. Como Bachelard explica,

[...] o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva maternal [...] Nestas condições, amar uma imagem é sempre ilustrar um amor, amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo infinito é dar um sentido material, um sentido objetivo à infinitude do amor por uma mãe. Amar uma paisagem solitária, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma dolorosa ausência, daquela que não abandona. Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança. (B., 2002, p. 120)

O espantalho sente medo, "Sinto um medo imenso / Eu quero me libertar". Esse medo parece confundir-se com a dolorosa ausência da *terra mater*, que o mar faz lembrar, pois a água, e só ela, pode embalar, uma vez que tem o caráter feminino da mãe. A barca ociosa oferece as mesmas delícias, suscita os mesmos devaneios, leva-nos, embala-nos, adormece-nos. A água devolve-nos a mãe (B., 2002, p. 136). No entanto, essa imagem de água, de necessidade de proteção contra um "medo imenso", precisa ser derrotada pelo fogo, que é o primeiro fenômeno no qual o espírito humano é refletido. Só ele traz o desejo do homem primitivo de conhecê-lo, porque traz o desejo de amar. O fogo, como formador das nossas idéias e sonhos, dá ao homem a possibilidade de sonhar, uma lição de uma profundidade que contém um devir, no caso a liberdade (B., 1999, p. 83).

Então, o que era dia vira noite, pois se o dia é o pai e a causa da noite, a noite é a mãe e a causa do dia (B., 1999, p. 85). "E quando à meia-noite / Eu olhar para o céu e / Ver a lua iluminar / Toda liberdade presa no meu chapéu / Sorrindo ao ver seu brilho do mar". Aqui, o brilho da lua traz a vida, o brilho que é reflexo do sol, fazendo com que, de fato, o fogo traga de novo a vida aos espantalhos, pois é o fogo, o princípio masculino (B., 1999, p. 75), que convida os espantalhos para voltar à vida. Por outro lado, o seu brilho no mar traz o elemento água convidando para uma viagem imaginária em direção à liberdade, pois "a água leva-nos" (B., 2002, p. 137). Assim, pode-se concluir que durante o dia é como se o mar racionalmente trabalhasse as idéias; enquanto durante a noite se transforma em uma matéria específica para colocar em ordem os sonhos do espantalho.

Sombras

De braço erguido
procuro a direção do sol.
Braços erguidos em cruz.
Procuro a sombra nos canaviais
A lua me dá a luz
Pra ter sombra é só sonhar.
Chega de sombras dos arranha-céus nos quintais.
Sombra sofrida, os varais de roupas.
A vida é tão pouca
E tem sombras demais

Toquinho, um dos espantalhos da "cidade", em meio a um devaneio "ígneo", busca a figura do pai na imagem do fogo, "De braço erguido procuro a direção do sol". Conforme já foi abordado, a figura masculina provém ou do fogo, ou do ar (homens/elementos ativos), enquanto as mulheres, mais fracas (temperamento frio e úmido), vêm da água e da terra (elementos passivos e femininos). Toquinho tenta, na sua busca, vencer a inércia e a prostração da vitrine-cadeia através do elemento fogo, um elemento que a tudo anima, ao qual se deve o ser de todas as coisas, elemento que é o princípio da vida e da morte, da existência e do nada, que age por si mesmo e traz em si a força de agir (B., 1999, p.128). Como comenta Bachelard,

é interessante observar a necessidade do sol e do fogo pelo pequeno espantalho e, portanto, sua necessidade de amor, que objetiva o encontro de um destino diferente do de Poe. Poe nunca teve o amor do fogo para ampará-lo: a água foi seu horizonte na profundidade insondável de sua dor. "Poesia de véus e de luzes frouxas, do medo vago que nos faz estremecer ao fazer ressoar em nós os gemidos da noite". (1999, p. 134)

"Braços erguidos em cruz / Procuro a sombra nos canaviais". Os braços que lembram a cruz reforçam a idéia da necessidade de encontrar o pai: "Pai, por que me abandonaste?" (Salmo 22, Oração do justo sofredor). Já a sombra dos canaviais remonta ao que Bachelard afirma sobre as "sombras: são produzidas e abandonadas, fazendo com que a substância noturna se confunda com a líquida, com que as sombras produzidas pelas florestas ajudem a noite a enegrecer o mundo, as árvores produzindo e abandonando as sombras, sombras que são bebidas pela água como um xarope negro" (B., 2002, p. 57-58).

Com o verso "A lua me dá a luz", o poema retorna ao tema do fogo. A lua não pode dar a vida, somente iluminar o caminho, fazer sonhar. "Pra ter sombra é só sonhar". Em seguida, o espantalho passa a falar de outros tipos de sombras – "Chega de sombras dos arranha-céus nos quintais / Sombra sofrida, os varais de roupas"– que se apresentam muito mais como o fantasma, como a morte: "A vida é tão pouca / E tem sombras demais."

Carrossel

A chuva cai e molha as minhas palhas
E embaralha o meu chapéu
Vai formando rios e cachoeiras
Modificando o carrossel
Transformando em barro a poeira.
Diluindo nuvens lá do céu
Depois de amanhã a terra tá seca
Ninguém aproveitou pra plantação
Mas esta terra já tem um dono

Que se utiliza da escravidão
Plantá pra dá pros outros
Não planto não
Plantá pra dá tudo pro patrão

A noite é feita para a vida e para os devaneios dos espantalhos. Visconde sonha com o campo, com a chuva, “A chuva cai molha as minhas palhas”, uma chuva que serve para naturalizar a imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da contemplação íntima (B., 2002, p. 23). A água da chuva, por ser límpida, está ligada ao sonho de purificação, um sonho de renovação no qual se mergulha na água para renascer renovado. “A onda fala: Mergulhe em mim, para poder surgir de mim” (GEORGE citado em B., 2002, p.151).

Essa purificação embaralha o chapéu, ou seja, tira a poeira, revira as idéias, faz com que se movimentem — “E embaralha o meu chapéu”—, com que passem a olhar as coisas com outros olhos, porque a água é o olhar da terra, seu aparelho de olhar o tempo (CLAUDEL citado em B., 2002, p.33). Segundo Bachelard,

[...] as águas claras, as águas brilhantes que fornecem imagens fugidias e fáceis. [...] que em vista da unidade do elemento, tais imagens se ordenam e se organizam. [...] a água não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, [...] é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamenta as imagens. (B., 2002, p. 12)

Essa água que “Vai formando rios e cachoeiras” é, para Poe (Citado em B., 2002, p. 65), quem deve comandar a terra, pois é o seu sangue e modifica o mundo: “Modificando o carrossel / Transformando em barro a poeira”. No entanto, assim como a água transforma em barro a poeira, a terra aniquila a clareza da água, o que leva Poe (Apud B., 2002, p. 48) ao devaneio de que o destino das imagens da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal (a morte), visto que toda água originalmente clara (límpida, com música cristalina) vai escurecer, absorver o negro sentimento.

Para Visconde, contemplar a água é dissolver-se, escoar-se (morrer) — “Depois de amanhã a terra tá seca / Ninguém aproveitou pra plantação.” Tal dialética natural da água e do fogo, que às vezes é mediada pela vegetação, é resultado da avidez com que o fogo quer se combinar com a água. Porém, da mesma forma que o fogo é um fluido animador que jamais fica ocioso, movendo e elevando a água para formar as nuvens no céu, numa atitude positiva, é ele também que decreta a morte de uma terra não plantada e erodida (B., 1999, p. 106).

Os últimos versos do poema – “Mas esta terra já tem um dono / Que se utiliza da escravidão / Plantá pra dá pros outros / Não planto não / Plantá pra dá tudo pro patrão.”– trazem uma nova perspectiva de liberdade, a liberdade da terra, que está mais ligada ao agricultor, ao plantador “sem terra” e, portanto, diferente da liberdade “pessoal” buscada pelos espantalhos.

Graveto

Cabeça de palha, esqueleto de pau.
Meu nome é Graveto
Eu quero saber de que lado nasce o sol.
Esquerdo ou direito
Em qual horizonte, o lugar exato.
Eu quero antes de morrer vê-lo brilhar
Mas eu sinto medo e já estou cansado
Desta noite escura e fria de espantalhos.
Mas eu sinto medo

Graveto, outro espantalho da “cidade”, da mesma forma que Toquinho, tem necessidade do sol; porém, sua atitude é mais objetiva, uma vez que primeiramente ele se reconhece no outro (Visconde) e se apresenta: “Cabeça de palha, esqueleto de pau / Meu nome é Graveto / Eu quero saber de que lado nasce o sol”. Como diz, tem um esqueleto de madeira e sua relação com a árvore firma-se na idéia de esta ser um elemento estabilizador, um modelo de retidão e firmeza; a imagem de uma árvore que crava suas raízes no seio da terra numa espécie de incesto (B., 2003, p. 243-246).

Diferentemente de Toquinho, Graveto, em sua busca objetiva – “Esquerdo ou direito / Em qual horizonte, o lugar exato / Eu quero antes de morrer vê-lo brilhar”– não quer se perder em sombras, pois o sol (fogo) sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, além (B., 1999, p. 23). É interessante observar a relação indireta entre o sol e a árvore, pois o sol, como filho da Terra, às vezes surge como que sendo projetado ao céu por um vulcão, e o vulcão, como uma floresta incendiada (B., 1999, p. 26-27). Além disso, assim como o sol, a floresta também aparece como símbolo da vida. Com isso, é preciso alimentar o fogo, o que significa conservá-lo, ou seja, conservar a vida e a esperança. Da mesma forma, é também importante manter a pureza do sol (retidão), pois se este absorver uma grande quantidade de matéria heterogênea poderá extinguir-se, passando do estado de luz (vida) ao de opacidade (morte) (B., 2003, p. 97-99). Esse fogo que brilha sem queimar é de uma total pureza e a luz é o gênio do fenômeno ígneo. Como diz Novalis, “Meu amor transformou-se em

chama que consome tudo que há de terrestre em mim” (Citado em B., 1999, p. 153).

Acontece que, quando a noite chega, o ardor ígneo de Graveto parece se esvaír – “Mas eu sinto medo / E já estou cansado / Desta noite escura e fria de espantalhos.” O espantalho continua fechado dentro de uma vitrine, sua casa-prisão, longe da casa onírica que segundo Bachelard (2003, p. 86-88), também possui o sentido de cárcere; porém, diferentemente da vitrine, também traz o sentido oposto de refúgio.

A vida fechada e a exuberante são necessidades psíquicas, não como formas abstratas; são realidades psicológicas com um quadro (cenário). A casa se ilumina no crepúsculo e nos protege contra a noite. Os devaneios atingem o máximo quando a casa toma consciência do anoitecer. Para aqueles que não têm casa, a noite é um verdadeiro animal selvagem que vai causar o medo, no caráter múltiplo da noite, que se encontra sob o signo dos rios subterrâneos, que traz o estado de terror de uma paisagem rochosa e com fendas, onde se distribuem longos e estreitos corredores, nos quais podemos nos perder e nunca mais sair, condenados a viver eternamente num imenso calabouço. “O calabouço é um pesadelo e o pesadelo é um calabouço” (B., 2003, p. 172). Ainda a partir da imagem de calabouço e de rios subterrâneos, é fácil imaginar a sensação do frio, que trabalha como uma das maiores proibições da mente humana. Enquanto o calor faz as imagens nascer não se pode imaginar no frio, pois o frio cadavérico é um obstáculo às imagens (B., 2003, p. 204-207).

Grito azul

Ter medo é recuar de uma grande aventura
Liberdade madura pode chegar
Coragem pra abandonar esta noite escura
E numa vida futura sonhar
Sentir o coração vermelho
Sentir do coração, ouvir do coração.
Um sonho um grito azul
Pelas vitrines, seu sorriso amargo.
Eu quero os campos
Com seu sorriso largo
Com um sonho, um gritoazul.
Um sonho, um gritoazul

A resposta a esse medo imenso que sentem os espantalhos vem da retidão (árvore) de Visconde – “Ter medo é recuar de uma grande aventura / Liberdade madura, pode chegar / Coragem pra abandonar esta noite escura / E numa vida futura sonhar / Sentir o coração vermelho / Sentir do coração, ouvir do coração /

Um sonho um grito azul.” Como foi visto, o sonho labiríntico é o estar perdido, é o medo de se perder, de perder a nós mesmos, sujeito e objeto. No entanto, como no homem tudo é caminho (curso do rio), aquele que se perde num labirinto, acaba por ficar preso entre um passado bloqueado e um futuro obstruído, aprisionado num caminho, do qual não pode seguir em frente e, por esse motivo, volta sempre ao mesmo ponto (B., 2003, p. 163-164). Visconde quer chamar a atenção para o fato de que o caminho não está obstruído completamente, uma vez que apenas uma vidraça os separa do sol (liberdade) e que, portanto, é possível transpô-la. O medo é que faz com que esse obstáculo pareça intransponível, o que pode ser comprovado no pensamento bachelardiano: não é porque a passagem é estreita que o sonhador se sente comprimido, é por estar angustiado (ter medo) que vê o caminho se estreitar (B., 2003, p. 167).

Assim, Visconde acredita na força da união dos espantalhos e na chegada do tempo da colheita da liberdade – “Liberdade madura pode chegar” –, visto que essa liberdade cresceu como uma árvore e está vencendo o peso da noite. Relaciona-se ao conceito de Nietzsche, que Bachelard (2001, p. 162) chama de “clima de altitude imaginária” (um grito azul), que conduz a um universo lírico especial:

A primeira das transmutações de valores nietzschianas é uma transmutação de imagens. Transforma a riqueza do profundo em glória da altura. Nietzsche procura um além do profundo, um além do mal e um além da altura, ou seja, um além do nobre, pois não se satisfaz com uma tradição do prestígio. Estende todas as suas forças morais entre esses pólos imaginários, recusando qualquer “progresso” material utilitário, que não passaria de um progresso horizontal, sem modificação de nosso ser pesado. Nietzsche concentrou toda a sua energia na transformação do pesado em leve, do terrestre em aéreo. [...] Cremos que Nietzsche designou a si mesmo como um dos maiores filósofos do psiquismo ascensional neste único grande verso: “Tu és a profundidade de todos os picos”. (B., 2001, p. 162)

No verso “Pelos vitrines, seu sorriso amargo”, a vitrine – assim como a casa onírica e a gruta (B., 2003, p. 142) – pode ser vista numa dialética do refúgio e do medo: ela possui uma abertura para o mundo exterior, porém de forma diferente da gruta, onde o indivíduo se encontra protegido, mas não fechado, podendo ver, sem ser visto; a vitrine é uma prisão que deixa os espantalhos permanentemente à mostra, e, portanto, desprotegidos. Visconde quer o grito para o azul, quer libertar-se do que os oprime e aterra, pois o ar, que deveria ser a própria sensação de liberdade, tornou-se a prisão, uma prisão estreita onde a atmosfera é pesada, onde o terror devolve à terra. Poe assim explica esta sensação:

Minha imaginação tinha trabalhado tão bem que eu acreditava realmente que em torno da habitação e do domínio pairava uma atmosfera que lhe era particular, assim como aos arredores mais próximos – uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se

evolava das árvores definhadas, das muralhas cinzentas e do lago silencioso —, um vapor misterioso e pestilento, quase invisível, pesado, preguiçoso e de um matiz plúmbeo. (Citado em B., 2001, p. 104)

Visconde quer combater a queda para a terra com uma queda para o alto — “Eu quero os campos / Com seu sorriso largo / Com um sonho, um gritoazul / Um sonho, um gritoazul” —, com um desejo intenso de subir ao céu, no seu significado azul, com um movimento que se acelera, uma vertigem em direção ao bem (B., 2001, p. 106). Nessa ascensão, a racionalidade é abandonada, porque suas explicações são frágeis, e só podemos conhecer o que primeiramente sonhamos (B., 1999, p. 23). Esse grito azul pode, por exemplo, tomar a forma de uma ilha suspensa no céu, onde as flores são as idéias platônicas reais, onde a vida aérea é a vida real em contraposição à vida terrestre, que é imaginária, fugidia e distante. A verdadeira pátria da vida é o céu azul (B., 2001, p. 44). Todo azul é dinâmico, todo azul furtivo é uma asa (um pássaro, um grito). A luz suave e o movimento feliz produzem realmente, nos devaneios, o movimento azul, a asa azul, o pássaro azul, enquanto o sombrio se liga aos pássaros da noite escura e fria dos espantalhos (B., 2001, p. 74).

A asa (e sua ligação simbólica com o devaneio, a meditação, o sonho) sugere a imagem do vôo do pássaro em sua dinâmica perfeita, acabada, total, dinamicamente bela (B., 2001, p. 64), ou, em poema de Victor Hugo, a imagem do pássaro “como uma alma nas ramadas” (Citado em B., 2001, p. 70). Logo: “Quando o espírito foi assim um pouco preparado para a liberdade, quando se descarregou um pouco de suas preocupações *terrestres*, pode-se começar o exercício da ascensão imaginária” (B., 2001, p. 117). Uma ascensão colorida (audição colorida) num azul ou ouro acima dos cimos a que os sonhos elevam, dando a impressão ao sonhador de se banhar nessa luz que o transporta numa síntese de leveza e claridade. Na luz e na elevação forma-se uma unidade dinâmica que leva a uma sublimação francamente libertadora (B., 2001, p. 120).

O “gritoazul” é aéreo e pode ser visto como o que Paul Valéry chama de “o grão misterioso da extrema altura” (Citado em B., 2001, p. 165): o azul parece guardar a unidade de simples cor, a unidade de uma leveza de ser de quem tem necessidade da simplicidade e a doçura da convalescença (casa). O azul, que está irremediavelmente ligado ao céu é irreal, impalpável e carregado de sonho como o azul de um olhar; é o céu azul que contempla. Como explica Bachelard,

O ar azul e o seu devaneio têm um paralelismo ainda mais perfeito: menos que um sonho, menos que uma fumaça [...] a união do meio-sonho e do meio-azul se faz assim no limite do imaginário. Em suma, o devaneio em face do céu azul — unicamente azul — determina de certa forma uma fenomenalidade sem fenômenos. (B., 2001, p. 171)

Esse céu azul, no entanto, já se encontrava delineado desde o primeiro poema, visto que na primeira "aurora" dos espantalhos, quando ainda estavam de olhos entrecerrados, e muito antes das fulgurações de ouro do sol, o universo noturno já se tornava aéreo, e eles viviam incessantemente esse valor de aurora, esse valor de despertar – "Acorda, coragem" – apresentado pelo céu azul (B., 2001, p. 173), um céu que, para Claudel (Citado em B., 2001, p. 173), é anterior à palavra: "O azul, seja como for, é algo de elementar e de geral, de fresco e de puro, de anterior à palavra. Convém a tudo quanto envolve e banha... "É o manto da Puríssima". Para d'Annunzio (Citado em B., 2001, p. 173), "O ouro solar e o pólen silvestre, misturados, já não passavam, na palpitação do vento, de uma única e mesma poeira. Os pinheiros, na ponta de cada agulha, traziam uma gota de azul". Como dizer melhor que a árvore fremente destila céu azul?

Enfim, Goethe (Citado em B., 2001, p. 177) fala, a propósito do azul do céu, de um fenômeno fundamental: "O azul do céu nos manifesta a lei fundamental da cromática. Não se busque nada por detrás dos fenômenos: eles próprios são a lição." Assim, esse "gritoazul" aparece também como vontade de lucidez, um espelho sem aço que desperta o narcisismo da pureza, da vacuidade sentimental, da vontade livre: "No céu azul e vazio, encontra o sonhador os esquemas dos "sentimentos azuis", da "clareza intuitiva", da felicidade de ser claro em seus sentimentos, atos e pensamentos" (B., 2001, p. 171).

O velho e o sol

O velho sol e arado
Personagens da roça
Adiante vai o menino conduzindo a carroça
Descubro o meu coração para as coisas pequenas
Presto mais atenção no poema que é esta manhã de sol
O vermelho da terra, o dourado do trigo
As mãos calejadas fazem de você meu amigo
Descubro o meu coração para as coisas pequenas
Presto mais atenção no poema que é esta manhã de sol

Na queda para o alto, os poemas deixam a melancolia e Visconde relembra a poesia que é a vida no campo – "O velho sol e arado / Personagens da roça / Adiante vai o menino conduzindo a carroça / Descubro o meu coração para as coisas pequenas / Presto mais atenção no poema que é esta manhã de sol". Para o devaneio aéreo, a poesia é uma alegria do sopro, a evidente felicidade de respirar; para o devaneio, existem palavras que murmuradas abrandam tumultos, uma vez que o poema é um maravilhoso calmante (B., 2001, p. 245). O homem, antes de uma ação – "descobrir (desvelar) o coração" – fala a si mesmo, no silêncio do seu

ser, aquilo que ele quer tornar-se, canta e prova para si mesmo o seu próprio devir (liberdade). A poesia é o primeiro fenômeno do silêncio (da voz que vem de dentro, do coração); ela deixa vivo, sob imagens, o silêncio atento; constrói o poema sobre o tempo silencioso que nada martela, nada pressiona, nada comanda, um tempo da espiritualidade, da liberdade. Esse "silêncio" permite a intersecção dos planos das palavras, dos símbolos e dos pensamentos e permite sonhar em profundidade, suprimindo o injusto privilégio das sonoridades; o sonho (coração) tem tempo de encontrar o seu signo, de formar lentamente o seu significado (B., 2001, p. 255 e 256).

O signo (manhã de sol) não é uma recordação, uma lembrança, a marca indelével de um passado distante, pois para ser uma imagem literária, é necessária a originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra — a velha palavra — recebe aqui um novo significado, um novo sentido onírico, que é descoberto naquele momento pelo coração:

A imaginação em nós fala, nossos pensamentos falam. Toda atividade humana deseja falar. Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e os pensamentos. A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma emergência da imaginação. (B., 2001, p. 257)

A palavra enunciada requer muita força, exige demasiada presença, não faculty o total domínio da lentidão frente a uma morosa manhã de sol. O conselho para se atingir o silêncio está em tornar-se aéreo, em romper com a matéria rica, impor-se às riquezas materiais, sublimações, libertações, mobilidades. Pelos sonhos do ar, todas as imagens se tornam altas, livres, moveis. Nunca se termina de pensar e sonhar o poema (B., 2001, p. 259-260).

Transbordando

Se o amanhecer chegar claro eu vou seguir
Não me importa a coragem.
O sangue corre solto em minhas veias
Dilatando a tatuagem, transbordando o coração
Chorarão os olhos da nova madrugada
O que me importa
Chorarão os olhos de cigana, atrás da porta
Vendo o sol se impor, a estrada morta
O que me importa
Quando eu estiver muito longe e feliz
Aos campos gritarei minhas mensagens
Que os ventos levarão de boca em boca
Transformando em estórias
Transbordando os corações

Esse é o único poema que se realiza fora da trama dos espantalhos. Encontra-se no entrelaçamento da “estorinha” dos espantalhos humanos e do drama do homem-espantalho (o velho *junkie*). Nesse momento, todos vão, enfim, sair em busca da liberdade; porém, enquanto os espantalhos vão embora durante a madrugada, como será visto no poema seguinte, o velho *junkie* pega a estrada pelo amanhecer.

O verso, “Se o amanhecer chegar claro eu vou seguir”, traz um duplo sentido para a palavra “claro” que tanto pode significar a existência de clareza na partida do espantalho, como uma decisão tomada, independente do que aconteça, ou que o dia vai chegar, pois é evidente (verdadeiro) que sempre chega — é uma das nossas “certezas” com relação à vida —, ou ainda que essa decisão não foi deveras tomada. Está numa condicional e depende do sol chegar trazendo a claridade. Essa multiplicidade de sentidos da palavra revela que o indivíduo, ao tomar a sua decisão livremente, é uma criação do desejo e não da necessidade, e que possui a racionalidade, conhece o processo da causa e efeito. No entanto, apesar de toda essa racionalidade, ele também tem um corpo físico e limitado, e precisa da claridade, pois na escuridão não pode encontrar o seu caminho. Além disso, necessita do calor do sol, fonte de movimento, de pulsação, que sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além, de tomar a estrada (B., 2001, p. 24-25).

A imagem do amanhecer nesse poema, mais uma vez vai aproximá-lo da *terra mater* através dos devaneios populares, que falam que o sol, no ventre da terra, prepara-se para nascer (B., 2003, p. 111). Como Bachelard comenta,

Diante do sol nascente, a primeira sensação do nietzschiano é a sensação íntima de querer, a sensação de decidir e, movendo-se, de se promover numa vida nova, longe dos remorsos da deliberação, visto que toda deliberação é uma luta contra obscuros pesares, contra remorsos mais ou menos recalcados. O sol nascente é a inocência do dia que chega, o mundo desperta novo. A aurora é então a sensação consciente do nosso ser nascente. Esse novo sol não é o meu sol: “Não és a luz que jorra do meu lar? Não és a alma irmã da minha inteligência? Para ver tão claro, não sou eu mesmo luminoso?” (B., 2001, p. 157)

Dentre todas as imagens, é o nascer do sol que tem a propriedade de oferecer uma lição instantânea, pois determina um lirismo do imediato. Para Nietzsche, o nascer do sol não sugere um panorama, e sim uma ação; não é da ordem da contemplação, mas da ordem da decisão. O nascer do sol nietzschiano é o ato de uma decisão irrevogável, nada mais é que o eterno retorno da força, o mito do eterno retorno traduzido do passivo ao ativo. “Não me importa a coragem”— entra em ressonância com as forças de retorno cósmicas, em que o *junkie*, assim como o sonhador nietzschiano, pode dizer à noite: “Quero fazer

nascer o sol. Sou o vigia da noite que vai proclamar a hora do despertar; a noite é apenas uma longa necessidade de despertar” (Citado em B., 2001, p. 158). Um cosmos nietzschiano vive em instantes reencontrados por impulsões sempre jovens. É uma história de sóis nascentes.

A caminhada do homem-espantalho pelos campos e seu “gritoazul” – “Aos campos gritarei minha mensagem / Que os ventos levarão de boca em boca” – assemelha-se, sobremaneira, às longas caminhadas que Nietzsche efetuou na montanha, em sua vida ao ar livre no alto dos montes, o que serviu para desenvolver o conceito de vontade de poder:

O pensamento no vento; do caminhar ele faz um combate. Ou melhor, a marcha é o seu combate. É ela que dá o ritmo enérgico de Zaratustra. Zaratustra não fala sentado, não fala passeando, exagerado nas expressões. Dá sua doutrina caminhando energicamente. Arroja-a aos quatro ventos do céu. (B., 2002, p.168)

Dessa forma, ao gritar as suas mensagens ao vento, em sua marcha, o velho *junkie* vai numa marcha genuína que, como uma poesia pura, proporciona constantes e imediatas impressões de vontade de poder no estado discursivo – “Quando eu estiver muito longe e feliz”:

Longe das cidades, longe das mulheres, eles procuram a solidão dos cimos: Foge da luta contra os homens para encontrar a luta pura, a luta contra os elementos. Vai aprender a luta lutando contra o vento. E Zaratustra termina a estrofe nestes termos: “Foge lá para cima, onde sopra um vento rude e forte.” (NIETZSCHE, citado em B., 2002, p. 169)

Poder-se-ia ainda relacionar o “gritoazul” com o que Bachelard chama de “ar turbilhonante” (2001, p. 233-235), que cria as estrelas, com o grito que produz imagens, com o grito que gera a palavra, o pensamento, a cólera funda, o ser dinâmico. Por outro lado, o assobio do vento faz tremer o homem sonhador, o homem que escuta; às vezes sua fenomenologia é próxima do grito animal. “A imaginação das vozes não ouve a não ser as grandes vozes naturais”. O vento excita, desanima, grita, queixa-se, passa da violência à aflição.

O verso “Que os ventos levarão de boca em boca” mostra o animismo violento do vento que, segundo Saint-Pol Roux (Citado em B., 2001, p. 237), dá origem ao conto natural do vento ululante, do vento de mil vozes, das vozes queixosas e das vozes agressivas. Bachelard, nesse imenso inventário imaginário do vento, traz ainda uma relação entre a psicologia respiratória e a psicologia ascensional:

(...), a altura, a luz, o sopro no ar puro podem ser dinamicamente associados pela imaginação. Subir respirando melhor, respirar diretamente não apenas o ar, mas a luz,

participar do sopro das alturas, tudo isso são impressões e imagens que permutam indefinidamente o seu valor e se sustentam uma à outra. (B., 2001, p. 243)

Essa subida é totalmente triunfante, pois, como se pôde observar, a vitória não se dá apenas em relação aos ventos que levam, como meros “escravos”, as estórias, mas também em relação ao sangue, à medida que acontece um transbordamento dos corações – “Transformando em estórias / Transbordando os corações”. Esse fato é de suma importância uma vez que nos devaneios da água foi possível verificar que a vitória na água (sangue) é mais rara, mais perigosa, mais meritória à sua Natureza.

Espantalhos

Você está perdido entre espelhos
Suas imagens seus vestidos coloridos
Nunca é tarde pra sorrir
Vamos embora temos muitas viagens
Vamos embora temos muitas paisagens pra sorrir
Você já está amigo desta estrada
Suas lembranças, seus sorrisos de criança,
Nunca é tarde pra seguir
Vamos embora temos muitas viagens
Vamos embora temos muitas paisagens pra sorrir
Vou fincar meu pé em outro chão
Não vou mais temer um novo dia
Minha sombra beija a lua ao pôr-do-sol
Fazendo amor sentindo a terra
Eu sou feliz sou espantalho

Assim como o homem-espantalho, os espantalhos resolvem sair em busca da liberdade. O poema se inicia com uma menção ao velho *junkie*, que pode ser considerado uma imagem espectral do “homem moderno”, um indivíduo fragmentado, triste submetido ao que Bauman (entre outros) chama de o “mal-estar da modernidade”. Para essa situação melancólica, os espantalhos vão receitar como remédio o riso, uma forma de se obter coragem; um riso que, como foi visto no primeiro poema significa para o homem, o dom da vida – “Você está perdido entre espelhos / Suas imagens seus vestidos coloridos / Nunca é tarde pra sorrir / Vamos embora temos muitas viagens / Vamos embora temos muitas paisagens pra sorrir”.

Em seguida, o poema apresenta os espantalhos já no “caminho” – “Você já está amigo desta estrada.” Como já foi mencionado anteriormente, Nietzsche, como poeta vertical, das alturas, ascensional, não é um poeta da terra, um poeta da matéria, e sim da ação, do movimento que traz consigo uma significação de

vida. A vida deve ser leve (aérea), deve trazer o riso. A vida aérea está centrada numa música ligada ao ar matinal e claro. Isso se corrobora com a crítica negativa que fez à música de Wagner, uma música que enseja o desejo de nadar, de planar, um abandono no infinito do mar, na água infinita. Para Nietzsche, a música deve ser “aérea”, uma vida tal qual uma marcha, uma dança, onde o abandono é sempre sobrepujado pela pirueta do dançarino, tal qual um sopro vivo e maligno. Essa música é superior àquela que aceita as metáforas das ondas, das vagas, do mar infinito (B., 2001, p. 128-132), pois é feita de sonhos e viagens. Da mesma forma o verso “Vamos embora temos muitas viagens” demonstra que:

As coisas são mais distintas entre si, mais estranhas ao sujeito quando imóveis. Quando começam a se mover, despertam em nós desejos e necessidades adormecidos. “Matéria, movimento, necessidade e desejo são inseparáveis” [...]. O movimento tem mais homogeneidade onírica que o ser, pois associa os seres mais diversos. A imaginação dinâmica coloca “no mesmo movimento”, e não “no mesmo saco”, objetos heteróclitos, e eis um mundo que se forma e se une sob os nossos olhos. (B., 2001, p. 194).

Após a percepção de que existe um mundo cheio de possibilidades (viagens), os espantalhos optam pela liberdade, de deixar a prisão-vitrine, ir ao encontro de outro chão onde possam viver (fincar o pé em outro chão), e de não precisar temer um novo dia nesse cadafalso – “Vou fincar meu pé em outro chão/ Não vou mais temer um novo dia” –, pois os espantalhos podem sonhar, e, portanto, podem voar. O vôo é a liberdade do mundo, e o dinamismo do ar é insultado pelo pássaro (ou pelo seu espantador) que está prisioneiro, o pássaro é o ar livre personificado. “Um pintarroxo na gaiola. Enfurece o céu inteiro” (BLAKE, citado em B., 2001, p. 79). O aéreo não se apazigua, permanece energia, uma energia que proporciona leveza e alegria (B. 2001, p. 78-81). E nessa elevação de energia, nesse movimento da vida e de iluminação, a sombra dos espantalhos, ou melhor, do sol, beija a lua – “Minha sombra beija a lua ao pôr-do-sol” – numa união imaginária, que ilumina e eleva; é a mesma “operação do espírito humano” que nos leva para a luz e para a altura (a impressão de que é a própria luz que transporta e embala o sonhador). Como Bachelard descreve esta união,

Então a luz, verdadeira irmã da sombra, conduz a sombra em seus braços. “E o Dia e a Noite, ao longe, do alto das torres e dos terraços elevados, a Terra e o Oceano parecem dormir nos braços um do outro e sonhar com ondas, flores, nuvens, bosques, rochedos, com tudo o que lemos em seus sorrisos e que chamamos realidade”. (B, 2001, p. 44)

“Fazendo amor sentindo a terra” relata o encontro amoroso entre o sol e a lua (ou entre o sol e a terra) com o evidente caráter sexual das tendências incendiárias, da fricção como uma experiência fortemente sexualizada (B., 1999, p. 21-37), enquanto – “Eu sou feliz, sou espantalho” declara a alegria (na felicidade)

do homem selvagem (o espantalho) ao encontrar o seu espírito, pois, como se refletiu, o homem é uma criação do desejo e não da necessidade (B., 1999, p. 24).

Minha lua companheira

Vou tendo a lua como minha companheira
Sentado em volta, volta da fogueira
Estrelas rabiscam o céu
Eu acho que é avião
É disco voador, não tenha medo, não.
Barulho que vem do rio
Ecoa no coração
Um pássaro cantor em meio à escuridão
Vou tendo a lua como minha companheira
Sentado em volta, volta da fogueira.
Vou passar a noite inteira
Cravado no chão
Vão pensar que eu sou
Alguma assombração
Atravesse a porteira, ouça a minha canção.
Eu sou espantador da sua solidão

Finalmente, os espantalhos estão de volta para a sua casa onírica, a *terra mater*, e festejam esse retorno sentados em volta do fogo- — “Vou tendo a lua como minha companheira / Sentado em volta, volta da fogueira / Estrelas rabiscam o céu.” Um fogo da lenha que arde na fogueira, fogo que fala, que voa, que canta, e que foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem, símbolo do repouso, convite ao repouso (convalescença). “Difícil se conceber uma filosofia do repouso sem um devaneio diante das achas que ardem” (B., 1999, p. 23). As estrelas que cruzam o céu são devaneios. “O devaneio opera como a estrela, retorna ao centro para emitir novos raios” (B., 1999, p. 22).

O céu estrelado nos é dado, não para conhecer, mas para sonhar. Para Charles van Lerberghe, as estrelas desaparecem sucessivamente no mar: “Grandes ondas consteladas. Despertam na noite que treme e empalidece”. Além disso, a luz branda e brilhante das estrelas enseja também um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar; podem-se resumir todos os seus aspectos no reino da imaginação; tudo o que brilha é um olhar. Uma psicologia da estrela e uma cosmologia do olhar poderiam desenvolver-se em longas reciprocidades. O mundo das estrelas toca nossa alma; é o mundo do olhar (B., 2001, p. 180-187).

Se as estrelas são os olhares, os rios são as vozes – “Barulho que vem do rio”. As vozes das águas quase não são metafóricas; a linguagem das águas é uma realidade poética: os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas; as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar.

Assim, a água nos aparece como um ser total: tem corpo, alma e voz; diferentemente dos outros elementos, a água é uma realidade poética completa (B., 2002, p. 17). Os devaneios da água, através de seus aspectos “narcísicos”, estão ligados a uma esperança, à meditação sobre o seu porvir e, perto do riacho, em seus reflexos, o mundo tende à beleza. A todos os jogos das águas claras, das águas primaveris, cintilantes de imagens, é preciso acrescentar um componente das poesias das águas: o frescor, este frescor que é uma força do despertar, pois fresca e clara é também a canção do rio (B., 2002, p. 35).

A água quando fica silenciosa se aproxima perigosamente do signo de morte, “a água silenciosa de Alan Poe”. Mas basta um vento noturno para que essa água silenciosa, sombria e dormente possa falar de novo. Basta um raio de luz para que o fantasma caminhe sobre as ondas (B., 2001, p. 71-72). A fala do riacho, do rio, da cascata é compreendida naturalmente pelos homens ou, conforme Wordsworth: “Uma música de humanidade”. O regato nos ensina a falar; apesar das dores e das lembranças, ele ensinará a euforia pela literaridade, pela energia, pelo poema. Ele vos repetirá, a cada instante, alguma palavra bela e redonda que rola sobre as pedras (B., 2002, p. 201-202) e que “ecoa no coração.” Para Bachelard, a psicologia da imaginação (claramente ligada ao coração) não pode esclarecer se esclarecer a si mesma senão pelos poemas que a água inspira, pois a imaginação não é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, e sim a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, mente nova, abre olhos que têm novos tipos de visão (B., 2002, p. 18).

O rio-pássaro dos espantalhos – “Um pássaro cantor em meio à escuridão” – adquire ainda, além dessas características das imaginações do ar e da água, uma característica ígnea, à medida que a fogueira é identificada como um pássaro, pois, para Bachelard, “O fogo da lenha ardendo na fogueira fala e voa, ele canta”, ou ainda, o trabalho de fazer o fogo é evidentemente rítmico; o homem aprendeu a cantar a partir dele (B., 1999, p. 23).

Dessa forma, os espantalhos, como seres desejantes, conseguiram voltar à *terra mater* e fixar as suas raízes neste chão – “Vou passar a noite inteira / Cravado no chão” –, justamente a raiz, que é um arquétipo sepultado no inconsciente de todas as raças, como uma árvore misteriosa, subterrânea, invertida; um espelho opaco que duplica toda realidade aérea com uma imagem subterrânea, como uma palavra indutora que, assim como a árvore, faz sonhar. As raízes trazem (pelo menos para Visconde) o desejo de viver como uma árvore, em seu crescimento, profundidade e retidão, entre o céu e a terra, na terra e no vento.

Quando Visconde deixou o campo, foi como se uma raiz tivesse perdido sua árvore, e virou uma alma sofredora. Não se pode também deixar de mencionar, dentro do caráter desejante, que a raiz não é enterrada passivamente na *terra matter*; ela se enterra, não cessa de se enterrar, tal qual o ato sexual, o que resultaria em uma excelente análise a respeito do complexo de Édipo (B., 2003, p. 223-239).

Os espantalhos, que sentiram tanto medo, podem agora causar medo nos outros durante a noite – “Vão pensar que eu sou / Alguma assombração”-, noite que penetra as águas, impregnando os lagos em suas profundezas e que traz um medo específico que penetra no sonhador e faz estremecer: “Os fantasmas do rio alimentam-se da água e da noite” (B., 2002, p. 103-107).

Entretanto, a única coisa que os espantalhos querem espantar é a solidão e para isso oferecem a sua música como solução – “Atravesse a porteira, ouça a minha canção/ Eu sou espantador da sua solidão” – e cantam, assim como os rios. Assim, finalmente, os espantalhos, mesmo aqueles produzidos com materiais sintéticos, podem se considerar como um “verdadeiro” espantalho, pois vão desempenhar a sua meta existencial que é a de “assustar”.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.

DE VRIES, Ad. **Dictionary of symbols and imagery**. Londres: Nort-Holland, 1974.

FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. XIV**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. São Paulo: Vozes, 2001.

KEROUAC, Jeca. **Espantalhos**. Curitiba: Cabana Tieta, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia ciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. **The will to power**. New York: Vintage Books, 1967.

TAUSSIG, Michael. Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

VICO. **Os pensadores**. Volume XX. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

O DOM DA PROFECIA: DIÁLOGO ENTRE AS CONCEPÇÕES POÉTICAS DE NERUDA E VICO¹²

Gisele Aparecida França
ggfrancagg@terra.com.br

RESUMO: Este trabalho apresenta uma análise que estabelece relações de similaridade e de contraste entre o poema "Arte Poética" (1933), de Pablo Neruda, e as teorias de concepção poética presentes em *Princípios de (uma) ciência nova* de Giambattista Vico (1720-21). O metapoema em estudo irá constituir-se numa primeira tentativa por parte de Neruda de organizar/definir seu fazer poético. Ele anuncia, através de uma arte descritiva, uma nova sensibilidade, ao apresentar o poeta como "profeta", responsável pela organização do caos surrealista. Aliado a uma inigualável intensidade poética, o texto de Neruda irá recuperar, assim, as idéias de Vico, como a relação entre a lógica e o caos, a coisa e o nome, a figura do poeta e a do teólogo, tornando-se simultaneamente definição e modelo, resgate e reconceptualização. Irá confirmar, portanto, como as artes poéticas continuam dialogando através dos séculos, em suas tentativas de interpretar e sistematizar a poesia, não só como arte, mas como dom.

ABSTRACT: This research presents an analysis that establishes relations of similarity and contrast between Pablo Neruda's poem "Poetic Art" (1933) and Giambattista Vico's theories of poetic conception as presented in *Principios de (uma) ciencia nova* (1720-21). Neruda's metapoem constitutes his first attempt in organizing/defining his poetics. It announces, by way of a descriptive art, a new sensibility by presenting the poet as a "prophet", who is responsible for the organization of the surrealist chaos, allied to an incomparable poetic intensity. Thus, Neruda's text will recover Vico's ideas as the relation between logic and chaos, the thing and the name, the poet's and the theologian's figure, becoming simultaneously definition and pattern, rescue and reconceptualization. It will, therefore, confirm how poetic arts continue dialoguing throughout the centuries, in their attempts to interpret and systematize poetry, not only as art, but as a gift.

PALAVRAS-CHAVE: Arte poética. Neruda. Vico.

KEY-WORDS: Ars poetica. Neruda, Vico.

¹² Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Sigrid Renaux.

DA ORIGEM

O termo *poética* é amplamente utilizado para referir-se ao fazer literário, ou aos aspectos característicos da produção literária de um determinado autor, mas também designa uma “teoria ou doutrina sistemática de poesia” (PREMINGER and BROGAN, 1974, p.636).

Quem primeiro utilizou este termo foi Aristóteles em sua obra *Poética* (ou *Arte Poética*). Neste tratado, o filósofo procura classificar, categorizar e normatizar a produção literária, ressaltando a relação desta com o universo, a realidade (mímesis), a sua função (catarse) e, na ânsia de defini-la, utiliza a célebre frase: “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 2005, p.43), contrapondo o que a poesia é – início da obra – com o que a poesia deveria ser. Este aspecto gera entre os teóricos duas linhas conceptivas da poética: descritiva e prescritiva.

Desde então, teóricos, críticos e escritores procuram demonstrar as suas concepções da arte literária através de *artes poéticas*, seja por meio de ensaios, tratados, manifestos ou através de metapoemas. Independente de época, sociedade ou cultura, há vários aspectos nestas obras que se inter-relacionam.

Para comprovar este fato, propõe-se uma análise dialógica entre os textos “Arte poética”, de Pablo Neruda e *Princípios de (uma) ciência nova*, de Giambattista Vico, cujos textos, separados por mais de dois séculos, retratam o aspecto mítico/entitativo da poesia e a função sobre-humana do poeta.

Na seqüência, ressaltar-se-ão as características de Neruda, sua contribuição à poesia contemporânea e sua visão particular do universo literário. Posteriormente, serão destacadas algumas concepções de Vico que podem ser reconhecidas nas particularidades do poema nerudiano.

POETA DO CAOS: UMA FACE DE PABLO NERUDA

O chileno Nefalí Ricardo Reyes Basoalto – verdadeiro nome de Neruda – nasceu em Parral em 1904. Passou sua infância em Temuco, onde conheceu a poetisa Gabriela Mistral, que lhe emprestava livros e o incentivava a escrever, introduzindo-o, assim, ao universo literário. O pai não consente que ele siga a sua vocação de escritor, por isso passa a produzir escondido e a divulgar suas obras sob o pseudônimo de Pablo Neruda.

Já com vinte anos escreve *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, sua obra mais lida, de caráter tipicamente romântico, como atesta Barchino:

Quando Pablo Neruda comienza a escribir sus versos en la década de los años 10, el ambiente literario aún está dominado por los restos del romanticismo poético típico del siglo anterior, que pervivió con inusitada fortaleza en muchos países hispanoamericanos. (BARCHINO, 1994, p.13)

Torna-se cônsul e, estando no oriente, publica *Residencia en la tierra*. Vive um tempo na Espanha, onde convive com o escritor Federico García Lorca, seu grande companheiro, e os demais escritores da chamada *Geração de 27*. É influenciado pelas novas tendências e vanguardas literárias, como o criacionismo de Vicente Huidobro e o ultraísmo espanhol, mas muda radicalmente seu estilo ao deparar-se com as atrocidades da Guerra Civil Espanhola e com o assassinato de Lorca. A partir deste momento, percebe-se que “La política penetra en las obras de arte y la difusión ideológica llega a ser más importante que la elaboración estética” (BARCHINO, 1994, p.11).

Em reconhecimento ao seu brilhantismo, recebe, em 1971, o Prêmio Nobel de Literatura e, em seu discurso, ressalta que “Todos los caminos llevan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos” (NERUDA, 2001, p. 29).

Falece em 1973, na cidade de Santiago do Chile. Como comenta Barchino,

Si hubiéramos de destacar algunos aspectos de la personalidad y vida de Neruda, éstos serían, sin duda, su pasión por todo lo que significa la vida – naturaleza, sexo y amor, incluidos – y su entrega total a sus principios ideológicos y vitales que no impidió una intensa vocación y dedicación a la poesía. (BARCHINO, 1994, p 20)

Pablo Neruda é comumente inserido no modernismo chileno, movimento inaugurado por Ruben Darío, mas vale ressaltar que este movimento diferencia-se do modernismo brasileiro, como coloca Guilherme de Torre:

en la literatura hispanoamericana (...) el modernismo se refiere precisamente al parnasianismo y al simbolismo, tendencias contra las cuales el modernismo brasileño combatió; contrariamente, el modernismo hispanoamericano sólo comenzó a ser atacado por el movimiento ultraísta y por el superrealismo, que de esta suerte vienen a emparentarse con el modernismo del Brasil. (1965, p. 257).

Sua obra pode ser dividida/classificada em cinco fases, segundo Matías Barchino (1994): Fase juvenília (1919-1926), à qual pertencem, entre outras, *Crepusculario* (1923) e *Veinte poemas de amor e una canción desesperada* (1924); etapa residenciária, que é o foco deste trabalho, contendo *Residencia en la tierra* (1925-1931) e *Tercera residencia* (1935-1945); ciclo de intenção política e social, do qual fazem parte o final de *Tercera residencia*, *España en el corazón* (1947) e *Canto general* (1950); ciclo elemental, que contempla as *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956), *Tercer libro de las odas* (1957) e *Arte de pájaros* (1966); encerra-se com o ciclo autobiográfico, com *Estravagario* (1958), *Memorial de Isla Negra* (1964) e *Confieso que he vivido* (1974 – póstumo).

De todas, sua poesia social é a mais estudada e amplamente divulgada, pois o poeta se solidariza com os homens do século XX, que estão passando por intensas transformações sociais. Portanto, impressionados pela imagem do poeta militante, comunista, muitos deixam de ver a grandeza de estilo e as inovações empregadas por Neruda nas demais fases.

A fase residenciária, ressaltada neste trabalho, traz um poeta maduro e, segundo Amado Alonso (1940, p.2), é a obra em que Neruda

inicia una extraña modalidad poética cuya característica interna es el ímpetu de la emoción y el decisivo enfrentamiento del hombre ante su existencia, y la externa, el hermetismo de las expresiones. (ALONSO, 1940, p. 2)

Neruda rompe com as influências européias e lança-se à renovação literária e, como resalta Ibañez Langlois (1988, p.100), "toda a sabedoria londrina ou parisiense não é capaz de produzir uma intensidade verbal como a sua."

Na busca de uma nova identidade literária, encontramos um eu-lírico que se coloca em situações contraditórias, em uma realidade hostil. Como Jozef enfatiza,

O poeta como ordenador do caos surrealista, volta-se para a criação de um novo espaço literário, a que se alia a transcendência social. A dor passa a ser, aos poucos, a angústia de quem vive num mundo destroçado e desintegrado. A tristeza pessoal transforma-se em desespero cósmico. Mostra o caótico do mundo [...] tudo se acha em processo de destruição. (JOZEF, 1989, p. 202)

E em meio a esta destruição, Neruda apresenta sua primeira tentativa de organizar/definir seu fazer poético, através do poema "Arte Poética".

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores
- posiblemente de otro modo aún menos melancólico-,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.(NERUDA, 1994, p. 66)

O poeta, com um estilo sombrio, amargo, melancólico, destrutivo e vocabulário influenciado pelas vanguardas, apresenta este metapoema descritivo, que “assume la dupla función de ser definición y ejemplo” (MONDOÑEDO, 2004, p. 2). Este texto surrealista apresenta um eu-lírico que se relaciona com o ambiente de forma triste e dolorosa, mas que, gradativamente, encontra seu lugar em meio às “coisas” e descobre-se poeta/profeta.

O caráter profético/religioso da literatura e do escritor é um dos pontos marcantes da teoria de Vico, que será apresentada a seguir.

A TEORIA EXPRESSIVA DE VICO

Giambattista Vico nasceu em 23 de junho de 1668. O pai era dono de uma livraria, o que o despertou desde menino para a busca do conhecimento. Autodidata, não se adaptou à escola, mas estudou filosofia, teologia, história, filologia, metafísica, política e direito romano. Foi professor universitário de retórica e historiógrafo de Carlos III. Dedicou-se ao estudo das “coisas humanas”, conciliou o racionalismo e o empirismo e fundamentou o avanço das ciências sociais. Morreu em 20 de janeiro de 1744, vitimado por um câncer.

Enquadra-se na teoria expressiva de M. H. Abrams, defendida também por Longino e Boileau, na qual “a obra de arte é resultante do processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e concretiza as percepções, sentimentos e pensamentos do poeta” (RENAUX, 2007, p.1).

Sua obra *Princípios de (uma) ciência nova* revela-se de grande importância dentro da teoria poética, pois, na busca de entender os primórdios da civilização, ele dedica-se a definir a literatura associando aos primeiros sábios os “poetas teólogos”, que, na ânsia de explicar o mundo, construíram ficcionalmente as primeiras religiões pagãs: “A verdadeira sapiência deve, pois, ensinar a cognição das coisas divinas, para conduzir ao sumo bem as coisas humanas” (VICO, 1974, p.70).

Em determinado momento, portanto, contraria a origem da poesia segundo Platão e Aristóteles e coloca que

As três tarefas que deve cumprir a grande poesia: inventar sublimes fábulas, adequadas ao entendimento popular, e comovê-lo ao máximo, para ao fim e ao cabo, atingir o fim que a si próprio se prefixou, qual de ensinar o povo a agir virtuosamente, na mesma forma pela qual eles a si próprios se ensinaram.” (VICO, 1974, p.78)

No livro citado há um capítulo intitulado “Da lógica poética”, em que ficam muito claras suas concepções literárias e é nele que se concentram as idéias que depois serão retomadas por Pablo Neruda.

DIÁLOGO ENTRE NERUDA E VICO

No capítulo "Da lógica poética", citado anteriormente, Vico define poesia como metafísica e confere ao poeta a posição de teólogo, o que podemos associar ao fazer poético da fase residenciária de Neruda, em que a influência do surrealismo é óbvia, e ao verso de "Arte poética" que diz: "me piden lo profético que hay en mí, con melancolía".

No metapoema de Neruda, também aparece um eu-lírico incumbido de organizar o caos através da lógica. Lógica esta que Vico associa às próprias "coisas humanas", pois os poetas, "Com a sua lógica, precisaram compor os sujeitos para compor as formas" (VICO, 1974, p.92). Ainda ressalta que a palavra lógica tem como radical *lógos*, que significa idéia, palavra, mas também coisa. O falar fantástico e de imaginação divina do poeta, que contrapõe as coisas do espírito e as coisas humanas, está vinculado, em sua origem, à *onomathesía*, que é a imposição dos nomes às coisas, feita por Adão na criação do mundo, que só é possível ao "fingir delas [das coisas] imagens humanas" (VICO, 1974, p.89).

Neruda, após enunciar uma série de "coisas" que são "imagens de um mundo marcado pela feiúra e irrelevância do homem" (LAGMANOVITCH, 2004, p.2), como "garçon humilhado", "sino rouco", "espelho velho", "casa abandonada", termina seu poema com os versos: "y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos / hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso", que apontam ao chamado profético citado anteriormente.

Vico ainda ressalta que

os poetas deram aos corpos o grau entitativo de substâncias animadas [...] trabalho de mentes abstratas [...] O homem com o entender desenvolve a sua mente e compreende essas coisas, mas com o não entender ele se faz essas coisas, e, com o transformar-se nelas, torna-se elas próprias [...] E a ordem das idéias humanas é justamente de observarem-se as coisas semelhantes, inicialmente para expressar-se, depois, para provar." (VICO, 1974, p.91-92)

Portanto, estes objetos escolhidos por Neruda são reflexos do próprio poeta, de seu universo anterior, em um processo de auto-conhecimento e de formação, em que, em um primeiro momento, há a identificação do eu-lírico com os objetos e, posteriormente, um afastamento para poder executar sua função, cumprir o chamado dessas "coisas". Há um ciclo de renovação. O peso de tudo desaba sobre o poeta, que é forçado a se reorganizar. É um momento de ruptura para que ocorra o renascimento poético.

Este renascimento, que acontecerá em todos os setores artísticos, começa a ser realizado por este poeta que transcende, experimenta e inova, culminando na

produção que será chamada, posteriormente, de surrealista, transformando o poeta em referência para todos os escritores ocidentais.

REFERÊNCIAS

ALONSO, A. Presentación. In: **Poesia y estilo de Pablo Neruda**. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1940. Disponível em <<http://www.neruda.uchile.cl/critica/presentacionamado.html>>. Acesso em 27 de outubro de 2007.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BARCHINO, M. Introducción, notas y actividades. In: NERUDA, P. [Neftalí Ricardo Reyes Basoalto]. **Veinte poemas de amor y una canción desesperada**. 3. ed. Madrid: Bruño, 1994, p. 09-72.

IBAÑEZ LANGLOIS, J. M. **Três mestres da poesia contemporânea**. São Paulo: Nerman, 1988.

JOZEF, B. **História da literatura hispano-americana**. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

LAGMANOVICH, D. **Las "artes poéticas" de Pablo Neruda**. Argentina : Universidad Nacional de Tucumán, 2004. Disponível em <www.ucm.es/info/especulo/numero28/poetneru.html>. Acesso em 25 de abril de 2007.

MONDOÑEDO, M. **El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán**. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Disponível em <<http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/Inerudaborjesadan.htm>>. Acesso em 25 de abril de 2007.

NERUDA, P. [Neftalí Ricardo Reyes Basoalto]. **Residencia en la tierra**. Santiago : Universitaria, 1994.

La poesía no habrá cantado en vano: discursos de Neruda con ocasión del Premio Nóbel de Literatura, 1971. Santiago de Chile : LOM, 2001.

PREMINGER, A. and BROGAN, T.V.F., eds. **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton : Princeton University Press, 1974.

RENAUX, S. **Teorias da poesia**. Curitiba, 2007. Não Publicado.

TORRE, G. **História de las literaturas de vanguardia**. vol. 2. Madrid: Guadarrama, 1965.

VICO, G. **Princípios de (uma) ciência nova**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

DESVENDANDO A POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI: UMA BREVE ABORDAGEM DO CONTO "O LADRÃO HONRADO"¹³

Gisele Aparecida França
ggfrancagg@terra.com.br

RESUMO: O objetivo deste artigo é refletir sobre a elaboração e construção artística de Dostoiévski, no conto "O ladrão honrado" - que foi escrito em 1848 e pertence a sua fase juvenil - por meio dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin e Leonid Grossman, para identificar, ainda em sua fase embrionária, características fundamentais de sua obra como a dialogia, a carnavalização da literatura e a utilização de componentes da sátira menipéia.

ABSTRACT: The aim of this article is to discuss Dostoevsky's artistic elaboration and construction in his short-story "O ladrão honrado" (written in 1848 and belonging to his juvenilia stage), by way of the theoretical assumptions of Mikhail Bakhtin and Leonid Grossman, in order to identify, still in an embryonic stage, the fundamental characteristics of his work such as dialogism, the carnivalization of literature and the use of some characteristics of the Menippean satire.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski; dialogia; carnavalização; sátira menipéia.

KEY-WORDS: Dostoevsky, dialogism, carnivalization, Menippean satire.

¹³ Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Sigrid Renaux.

1 DO AUTOR

A Rússia presenteou o universo literário com grandes nomes como Puchkin, Gógol, Tolstoi, Turguenev, Chekov e, dentre todos estes autores, pode-se destacar a grande genialidade de Dostoiévski.

Fiódor Mikhailovich Dostoiévski nasceu em Moscou, em 11 de novembro de 1821, e veio a falecer na sua tão exaltada São Petersburgo, em 9 de fevereiro de 1881. Segundo Grossman (1967, p.12), foi aluno da escola militar, atingindo o posto de suboficial – *portupéi-iünker*. Por esta época, dedicava suas horas livres à leitura da “jovem crítica russa”, o que diferenciou, fundamentalmente, a sua formação enquanto escritor. Posteriormente, acabou sendo preso “como revolucionário (e para ser considerado tal, bastava que alguém fizesse uso do cérebro)” (MACY, 1967, p. 307) e condenado à morte, mas foi perdoado pelo czar.

Dostoiévski iniciou sua produção literária em 1840, na qual agregou à tradição russa valores ocidentais, em que os “Três gêneros fundamentais – a epopéia, a poesia lírica e o drama – fundem-se na forma complexa e coesa do novo romance” (GROSSMAN, 1967, p. 33). Foi influenciado por Puchkin e, principalmente, por Gógol, mas, apesar de ser considerado “herdeiro de tudo o que veio antes dele” (informação verbal)¹⁴, conseguiu manipular de tal maneira o instrumento literário que criou algo totalmente novo, a ponto de Bakhtin considerá-lo

um dos maiores inovadores da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo *polifônico*. Esse tipo de pensamento artístico encontrou expressão nos romances dostoiévskianos, mas sua importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange alguns princípios básicos da estética européia. Pode-se até dizer que Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo. (BAKHTIN, 1997, p. 1)

Este mundo de Dostoiévski está permeado de correntes filosóficas, princípios teológicos, visões metafísicas e fenômenos psíquicos, que fazem com que seus personagens, geralmente humildes e oprimidos, se deparem com situações extremas:

a característica fundamental de sua obra é precisamente a impossibilidade de se manterem seus personagens dentro de um limite, presos a uma medida. O limite é precisamente uma categoria central da sua poética. É através dele que realiza a ‘experimentação socrática’, colocando seus personagens em situações incrivelmente difíceis, fazendo-os revelar facetas do pensamento e do caráter que não revelariam em situações normais. (BEZERRA, 1982, p. 152)

¹⁴ RENAUX, S. Aula ministrada no curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos Andrade – UNIANDRADE, Curitiba-PR, 2006.

Como diz Bakhtin, há nas obras de Dostoiévski um novo tratamento da realidade, característico do gênero sério-cômico, baseado na experiência, na fantasia livre e na pluralidade e estilo de vozes, onde seus personagens não são “apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso” (1997, p. 4), inseridos em ambientes que proporcionam forte relação comunicativa, estabelecendo a chamada “dialogia”:

O diálogo não é um meio, mas um fim, pois o homem só pode ser representado em sua comunicação, na interação entre os homens é possível revelar o ‘homem no homem’, para si ou para outros (BEZERRA, 1982, p. 153).

Há, durante os diálogos, uma experimentação de idéias, “as ideologias aparecem para um confronto” (informação verbal)¹⁵ que acaba sem conclusão, gerando, então, a “polifonia”.

Além do emprego polifônico e da combinação dos gêneros, entre eles o Diálogo Socrático e a Sátira Menipéia que “se *renovaram* na obra de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1997, p. 121), encontramos também em suas obras a carnavalização da literatura:

Chamaremos *literatura carnavalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). (Ibid., p.107)

Esta carnavalização pode ser percebida através de uma série de elementos e situações que serão identificadas no decorrer da apresentação dos aspectos que compõe o conto objeto deste estudo.

2 DO CONTO

O conto “O ladrão honrado”, escrito em 1848, pertence às *Novelas da Juventude* de Dostoiévski e traz, de forma embrionária, algumas das características peculiares do autor. É interessante observar a relação existente entre as suas obras e a evolução temática e estrutural que elas sofrem progressivamente. Percebe-se que até os personagens perpassam de uma obra à outra. Como exemplo, encontra-se em “Pobre gente”, primeiro conto de Dostoiévski, um alcoólatra chamado Emielian, funcionário público demitido. Já em “O ladrão honrado”, temos Emiélia, ex-funcionário público e, também, alcoólatra. O mesmo acontece com o espaço, com a temática e com outros aspectos que serão abordados na seqüência.

¹⁵ BAKHTIN apud RENAUX, S. Aula ministrada no curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos Andrade – UNIANDRADE, Curitiba-PR, 2006.

2.1 ENREDO

Dostoiévski projeta no enredo de suas obras as condições psicológicas, sociais e culturais do ser humano:

O enredo [...] combina-se com uma problematicidade profunda e aguda [...] Coloca o homem em situações extraordinárias que o revelam e provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de experimentar a idéia e o homem de idéia, ou seja, o 'homem no homem'. (BAKHTIN, 1997, p. 105) (grifo nosso)

Muitas vezes estas situações e experiências são realizadas dentro de uma perspectiva carnalizada. No conto em questão, que se passa em São Petersburgo (como quase todos os demais), aparece como espaço a *taberna* e os *quartos de pensão*, que promovem o "livre contato familiar" em que, segundo Bakhtin (1997, p. 123), "elimina-se toda a distância entre os homens", não importando sua situação social. Isto acontece duas vezes em "O ladrão honrado", separando o conto em duas narrativas que se complementam.

2.1.1 Narrativas encaixadas

Como nos coloca Grossman, uma das leis fundamentais da composição de Dostoiévski é o princípio construtivo de suas narrativas. A independência entre as partes, as narrativas que se complementam, a variação das seqüências narrativas contribuem para a existência do dialogismo.

O conto "O ladrão honrado" se estrutura em duas narrativas: a primeira encaixante e a segunda encaixada, ou seja, a primeira contém a segunda. E estão assim dispostas:

Primeira narrativa - narrativa encaixante:

O narrador solitário recebe de sua empregada a notícia de que terá um inquilino/hóspede em sua casa. Este inquilino é Astáfi Ivânitch, um "bom narrador", que passa o tempo contando histórias e costurando. Um dia um ladrão rouba o sobretudo do narrador, o que leva Astáfi a contar-lhe a história de outro ladrão.

Segunda narrativa - narrativa encaixada:

O narrador (Astáfi) conhece em uma taberna um bêbado vagabundo (Emiélia Ilhitch) que, "como um cão", se apega a ele. Astáfi leva-o para casa e decide resgatá-lo. Trata-o como a um filho, impõe-lhe castigos por continuar bebendo, ensina-lhe sua profissão, conta-lhe seus segredos. Na noite de Natal, enquanto Astáfi vai à Missa do Galo, Emiélia rouba-lhe umas calças, mas quando é questionado sobre o desaparecimento diz não saber de nada. Astáfi zanga-se.

Emiélia some e depois de cinco dias retorna muito doente. Passam-se mais cinco dias e, nos seus últimos delírios, Emiélia confessa que roubou as calças e espera que Astáfi o perdoe. Este, em pensamento, afirma que Deus o perdoará, mas não consegue manifestar-se a Emiélia. O ladrão morre em seguida, esperando as últimas palavras do narrador.

2.1.2 O duplo tríptico temático

Segundo Grossman, a construção narrativa de Dostoiévski está dividida sempre em três momentos: “É como um *tríptico temático*, uno e inteiriço em três momentos fundamentais do desenvolvimento do drama” (1967, p. 49). No conto em questão, temos os três momentos de contato dos personagens nas duas narrativas.

O primeiro momento da primeira narrativa ocorre quando o narrador desconhecido (narrador 1) recebe Astáfi Ivânitch como seu hóspede:

na manhã seguinte o novo inquilino se apresentou no meu pequeno quarto de solteiro [...] O aluguel foi imediatamente ajustado. Astáfi Ivânitch começou a contar-nos histórias e episódios de sua vida de soldado (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 568).

Posteriormente, o narrador 1 estava provando uma jaqueta que Astáfi fizera para ele, quando ocorre o roubo do sobretudo:

O meu hóspede é que não conseguia compreender como é que aquilo podia ter acontecido. Largava o trabalho a todos os momentos e começava de novo a contar o episódio, a maneira como as coisas se tinham passado (Ibid, p.569).

No terceiro momento, que encerra a primeira narrativa e antecipa o tema da segunda narrativa, temos o diálogo entre o narrador 1 e Astáfi, no qual este lhe conta a história do ladrão honrado:

convidei-o para uma chávena de chá, pois sabia que êle havia outra vez de pôr-se a falar do roubo [...] — Ora esta, o que havia de nos acontecer, Astáfi Ivânitch! [...] — É claro, ninguém gosta de ser espoliado. Um ladrão não é um homem como os outros... Mas quer saber uma coisa, senhor, que eu uma vez conheci um ladrão, que, apesar de tudo, era uma pessoa honrada? (Ibid, p. 569-70).

Os três momentos da segunda narrativa estão relacionados ao convívio de Astáfi (narrador 2) com o ladrão Emiélia Ilhitch e as ausências deste.

No primeiro momento, Astáfi morava ainda com o patrão, Alieksandr Filipomônovitch, quando Emiélia lhe pede abrigo:

Que homem tão palerma! 'Deixe-me dormir em sua casa, esta noite.' Bem, consenti; [...] No dia seguinte... que o deixasse passar outra vez a noite em minha casa; ao terceiro apareceu-me mesmo de dia [...] 'Bem — pensava eu — vais ficar com esta carga nas costas (Ibid, p. 570).

Astáfi reluta em aceitá-lo, mas não tem coragem de enxotá-lo. Depois, o patrão de Astáfi morre e ele se muda para a casa de uma velhota. O segundo momento se inicia quando o ladrão aparece novamente:

Ao cair da tarde volto para casa, depois de ter visitado um velho amigo, e sabe quem é que eu vou encontrar? Ao bom do Emiélia, muito bem sentado em cima do meu baú e com a trouxa toda esfarrapada. (Ibid, p. 571)

Astáfi se apega a ele e resolve convertê-lo, transforma-se em seu protetor e os dois passam um longo tempo juntos, até que Emiélia o rouba e, pressionado, desaparece. Quando retorna, inicia-se o terceiro momento: "Até que no quinto dia, mal tinha amanhecido quando bateram à porta. Era Emiélia que voltava! [...] — O quê! Já não bebes? — Não, eu [...] nunca mais hei de beber..." (Ibid, p.578).

Um momento de redenção em que, através do sofrimento e do prenúncio de sua morte, Emiélia arrepende-se e, em seus últimos segundos, confessa o seu erro. E, finalmente, Astáfi descobre a verdade.

2.2 ANÁLISE DO TÍTULO

O título do conto, que se constitui em um paradoxo, revela outro aspecto da literatura carnavalizada: a *mésalliance*, que é a combinação entre elementos contrastivos como "o sagrado com o profano, o elevado com o baixo" (BAKHTIN, 1997, p. 123) e, no caso, o ser humano ladrão, que se preocupa apenas com o seu vício, e o ser humano honrado, preocupado em retribuir a confiança nele depositada e recuperar o respeito e a dignidade, inseridos na mente quase demente de um ébrio. Aqui se tem outra peculiaridade de Dostoiévski:

é fundamental no romancista: sua refinada capacidade de jogar com situações antagônicas, de operar um eterno jogo dialético no qual nada é insuperável, inclusive o limite entre o bem e o mal.(BEZERRA, 1982, p. 151)

Além disso, faz referência à situação degradante em que o personagem se encontrava, fazendo uma crítica à pobreza e ao vício, que o leva ao extremo de cometer o roubo.

É importante ressaltar, também, que o conto possui um final moralizante, pois o ladrão é punido com a morte e se arrepende no último momento: "Em seu comportamento, o homem está sujeito, antes de tudo, ao julgamento de sua própria consciência da responsabilidade moral" (BEZERRA, 1982, p. 150). Portanto, pode-se considerar o título "O ladrão honrado" até como paródia de uma parábola Bíblica, o que também se insere na carnavalização.

O conto ainda apresenta um subtítulo: Das memórias dum desconhecido. O uso de subtítulos é muito comum na obra de Dostoiévski. Segundo Grossman,

Um dos processos estruturais prediletos de Dostoiévski é a introdução no romance de apontamentos da personagem [...] Assim se introduz no romance uma espécie de *manuscrito alheio* – é o nome que o próprio Dostoiévski dá a este processo em 1879. [...] Daí provém a terminologia dos subtítulos [...] que logo classifica o 'manuscrito alheio' como gênero direto de narração ou de autodesvendamento. (1967, p. 53-54)

Já para Bakhtin este recurso recebe o nome de *gêneros intercalados*, e é utilizado para despertar o interesse do leitor, para afastá-lo da origem narrativa, aumentando, assim, a verossimilhança e, no conto em questão, o subtítulo pode ser utilizado para caracterizar o primeiro narrador, que permanece desconhecido: Sabemos de suas posses, de suas impressões da realidade, da sua solidão, mas não sabemos seu nome.

2.3 PERSONAGENS

A obra de Dostoiévski está concentrada em seus personagens e na visão que estes têm da realidade. Como afirma Bakhtin,

A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, [...] não importa o que sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 1997, p. 46)

Mas, a visão crítica do autor contribui sensivelmente para a escolha de seus personagens: "Não existem 'heróis' na obra de Dostoiévsky; suas heroínas não cabem numa fita de cinema. Tudo muito patético, muito trágico, muito verdadeiro" (MACY, 1967, p. 307). Grossman adotou chamar este tipo de personagem de *homem do subsolo*: "figuras interiormente dilaceradas. [...] personalidade torturada pela existência" (1967, p. 143), envoltos em batalhas pessoais, em barreiras que devem ser vencidas em si mesmos. Assim complementa Bezerra:

essência do comportamento de todos os heróis de Dostoiévski que têm idéias: ultrapassar o limite, atentar contra os arraigados fundamentos e princípios morais, inabaláveis e sagrados, e assim obliterar a diferença entre o bem e o mal [...] O ser humano encerra em si uma profunda contradição entre o baixo e o sublime, o feio e o belo. (1982, p.153)

O que remete, novamente, ao título do conto: "O ladrão honrado".

É interessante, também, ressaltar o costume russo de sempre chamar as pessoas pelo nome completo, o que leva à exaustiva repetição dos nomes a cada fala dos diálogos, mas que, na língua original, soa de modo natural.

Na seqüência, os personagens serão apresentados divididos nos dois momentos narrativos da obra, ressaltando-se a relação que estabelecem entre si.

2.3.1 Personagens da 1ª narrativa:

[Narrador 1]

Sabe-se muito pouco deste personagem: funcionário público, em boa condição financeira, mas completamente solitário, nem a empregada lhe dirigia a palavra: “com grande surpresa minha, pôs-se a falar comigo. [...] quando muito talvez me tivesse dirigido apenas uma palavra no espaço de um ano” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 567). Insere-se na narrativa como narrador protagonista ou *autodiegético*, segundo a classificação de Genette (1979 apud FRANCO JUNIOR, 2005, p. 40), de maneira passiva, pois reconta a experiência do outro, o que remete, novamente, ao distanciamento implícito no subtítulo.

Também promove, através de seus comentários e diálogos com outros personagens, a comicidade da narrativa (gênero sério-cômico), como no fragmento abaixo:

sabia que ele havia outra vez de pôr-se a falar do roubo, o que, à custa de ser tão repetido e da profunda comoção que ele punha no relato, conseguia divertir-me de maneira extraordinária. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 569)

[Agrafiena]

Cozinheira, lavadeira e governanta, assume o posto de personagem auxiliar da narrativa. O que se sabe deste personagem é que é calada, determinada e “birrenta”, o que é visto através do discurso avaliativo do Narrador 1 e, junto com este, intensifica a comicidade da narrativa: “ — Mas quem é que quer alugá-lo? — Quem é que quer alugá-lo? Ora, um inquilino. Quem havia de ser?” (Ibid, p. 567).

O contraste existente entre os dois é muito nítido: além da diferença de nível social, observa-se que Agrafiena é mais prática, mais elementar, enquanto que o Narrador 1 é um sonhador. Nesta relação, pode-se apreender, também, uma sutil crítica social.

[Astáfi Ivânitch]

Hóspede/inquilino do Narrador 1, é apresentado por este como um “bom narrador”, o que antecipa sua função na segunda narrativa. Possuía, também, um aspecto “marcial”: este adjetivo se caracteriza como um indício do desenlace, pois remete à *corte marcial*, condenação, morte. E, em vários momentos de sua fala ao Narrador 1, antecipa o tema da segunda narrativa: “Não há coisa pior neste mundo do que um ladrão [...] Um ladrão não é um homem como os outros...” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 569).

Pode-se associar este personagem com o herói da Sátira Menipéia, pois este se preocupa em encontrar a verdade e transmiti-la ao Narrador 1:

Largava o trabalho a todos os momentos e começava de novo a contar o episódio [...] É claro que não há ladrões honrados. O que eu quero dizer simplesmente é que êsse indivíduo era um homem honrado, apesar de ter roubado. (Ibid., p. 569-70)

[Ladrão 1]

Personagem auxiliar que possui como característica estar "sem casaco". Através dele, insere-se na narrativa uma severa crítica social, pois possuir roupas é uma questão de sobrevivência no frio extremado da Rússia. Sua ação estabelece uma reincidência narrativa: este primeiro roubo leva Astáfi a contar a história de outro roubo. E este fato pode ser caracterizado, também, como uma das particularidades da Sátira Menipéia que apresenta "*situações extraordinárias* para provocar e experimentar [...] uma *verdade*" (BAKHTIN, 1997, p. 114).

2.3.2 Personagens da 2ª narrativa:

[Astáfi Ivânitch]

Nesta narrativa o personagem adquire o papel de narrador testemunha, ou *homodiegético*. Este tipo de narrador aumenta a verossimilhança da narrativa e, segundo Leite, recorre-se à testemunha para se encontrar a verdade (1985, p.37-38), o que reafirma o aspecto de Sátira Menipéia que o texto apresenta.

A crítica social está inserida fortemente neste segundo momento narrativo, através da situação de desemprego do personagem e do relato de suas refeições:

Pela manhã um naco de pão com duas cebolinhas, para ficar mais saboroso; depois, à hora do almoço, outro pedaço de pão duro e mais cebolas; e à noite, cebolas com *kvas* e também pão, se o pedir. De vez em quando uma sopa de couves até apanharmos uma indigestão. [...] não julgues que aqui em casa fizemos jejum, não, que até houve carne. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 571; 578)

Mesmo desempregado, Astáfi exercia o ofício de alfaiate e com o pouco que ganhava conseguia sustentar a si e a Emiélia: "Desde êsse instante propus-me seriamente tornar-me seu **pai** e **protetor**" (Ibid., p. 572) (grifo nosso).

Percebe-se que o personagem possuía uma forte religiosidade, o que se comprova com sua participação na Missa do Galo e nas invocações a Deus, principalmente quando Emiélia lhe pedia perdão. Mas, o que mais importava a ele eram as roupas. Portanto, foi a primeira coisa que Astáfi reparou em Emiélia e o que ele descreve em sua narrativa ao Narrador 1: "Que tipo mais pândego! Só Deus sabe do que ele andava vestido! Às vezes nem camisa trazia por debaixo da capa" (Ibid, p. 570).

E é o primeiro aspecto que Astáfi tenta modificar em Emiélia:

Ah, seu devasso, [...] Olha para a capa que trazes! Como se ainda não bastasse estar já feita num farrapo, ainda te pões a limpar o pó da escada com ela! Se ao menos pegasse numa agulha e cosesses esses buracos. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 573)

Mas Emiélia, devido a sua situação, não consegue nem colocar a linha na agulha.

[Emiélia Ilhitch - Ladrão 2]

É muito comum nas obras de Dostoiévski as "figuras que voltam e situações que se repetem" (GROSSMAN, 1967, p. 136), o que é chamado de *leitmotives*. No caso, temos Emiélia no papel do "bom ébrio". Este personagem, bêbado e vagabundo, traduz a forte ligação que os russos têm com a bebida. Muitos, tentando superar a situação precária em que vivem, encontram na bebida uma maneira de aplacar o frio intenso e acabam entregando-se ao vício.

Emiélia reserva em si uma série de conotações simbólicas: Não possui roupas e sim, farrapos, que representam a "pobreza material; por trás deles pode estar oculta [...] a riqueza interior: são símbolos da superioridade da essência sobre a mera aparência" (HERDER, 2000, p. 19). Portanto, todos os momentos de mudança (ou tentativas de mudança) na vida do personagem estão relacionados às roupas. Ele tenta costurar as vestes quando decide, por força de Astáfi, tornar-se novamente um ser social; rouba as calças que eram tão caras ao seu protetor; e, na hora de sua morte, arrepende-se de seus atos e oferece seu capote ao alfaiate.

Durante a apresentação do personagem, o narrador descreve-o como pacífico, amável, bonacheirão e, por duas vezes, caracteriza-o como "um cão":

Que homem aquele! Tal qual um cão, sempre atrás de uma pessoa! Fôsse eu para onde fôsse, lá ia ele atrás de mim. [...] É tão calado, tão manso, nunca faz uma pergunta, senta-se e põe-se a olhar para nós nos olhos, como um cão! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 570)

Segundo Herder, a imagem do cão está simbolicamente relacionada com a morte, como o guardião/intermediário entre o reino dos mortos e dos vivos; com a encruzilhada; com a impureza do vício e da baixaza; e com inveja e ira, fé e fidelidade (2000, p.44). O que realça os *contrastes* e o *limiar* da carnavalização da literatura e da Sátira Menipéia, pois o personagem encontra-se dividido entre ser um indivíduo ladrão e ser honrado, entre prevalecer-se e ser fiel ao seu protetor, ser ébrio e sóbrio, e antevê o desfecho que leva Emiélia de sua vida precária à morte.

Outro momento interessante na narrativa, que também pode ser associado à Menipéia, é um “rito de passagem” que é imposto ao personagem. Astáfi diz a Emiélia que se este voltasse a beber dormiria na escada:

Mais uma noite chegou e ele sem vir... Na manhã seguinte vou até à escada e que vejo eu? Pois tinha passado a noite ali... Tinha a cabeça sôbre um degrau e estava estendido ao comprido, enregelado de frio! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 573)

A escada “simboliza, das mais variadas formas, as relações entre o céu e a terra [...] símbolo da ascensão, de uma elevação gradual ou de uma evolução” (HERDER, 2000, p. 83). Na rua, Emiélia encontrava a perdição do vício, da miséria, da exclusão social; subindo a escada, na casa de Astáfi, estava o resgate de sua dignidade, a chance de mudar de vida. Mas, ele permanece no *limiar*, entre um e outro universo. Ele não consegue transformar-se totalmente, por isso acaba recaído, posteriormente, no roubo.

Em alguns momentos, principalmente quando está sendo repreendido por Astáfi, Emiélia se torna, também, narrador e conta pequenos episódios de fundo moral:

Um homem perdeu umas notas, na esquina da Gorókovaia para a Sadóvia. Um tipo qualquer encontrou-as e disse: ‘Eu encontrei isto.’ Mas um outro, que as tinha visto também, respondeu: ‘Não, quem as achou fui eu’. ‘Mas fui eu quem as viu primeiro!’ E começaram a questionar, Astáfi Ivânitch. Entretanto apareceu um polícia que pegou no dinheiro, foi devolvê-lo àquele que o tinha perdido, e aos tais ameaçou-os de levá-los ao Comissariado. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 572)

Estes episódios demonstram que o “bom ébrio” ainda enxerga a diferença entre o bem e o mal e utiliza essas histórias para comprovar a si mesmo e a Astáfi, que todos erram e que existem pessoas, aceitas socialmente, que cometem erros piores que os seus. Mesmo assim, não consegue superar seu vício e acaba lesando seu protetor através do roubo. Neste ato, além de traição, pode-se dizer que Emiélia comete a profanação, que é outro componente da carnavalização, pois o seu crime se realiza na Noite de Natal, justamente quando Astáfi assistia à Missa do Galo.

No roubo insere-se mais uma vez o elemento cômico, pois o produto do furto é uma calça imensa:

Eu tinha um esplêndido par de calças de montar, de riscas azuis, umas calças maravilhosas que me tinha mandado fazer um proprietário que mas deixou depois ficar, alegando que eu lhas tinha feito muito estreita [...] faço delas duas calças [...] e ainda me sobra um pedaço para fazer um colete. (Ibid, p. 574)

Emiélia não admite que roubou, o que irrita Astáfi, mas mesmo assim lhe pede perdão. Depois da confissão pede-lhe perdão, novamente, mas o narrador, nas duas ocasiões, apenas invoca a Deus:

Perdoe-me, Astáfi Ivânitch...
— Deus seja contigo — disse-lhe [...]

— As calças... Fui eu quem tas roubou, Astáfi Ivânitch.
'Bem — disse eu para comigo — Deus te perdoará infeliz; fica em paz...' Mas perdi o ânimo.
(Ibid, p. 577; 580)

No momento da confissão, o ladrão encontra-se em outro momento de *limiar*. Desta vez, é o limiar entre a vida e a morte, segundo a concepção de *diálogo no limiar* estabelecido pelo Diálogo Socrático, que segundo Bakhtin (1997) foi incorporado pela Sátira Menipéia. Neste momento, Emiélia descobre/revela a verdade a Astáfi. A relação do personagem com a busca da verdade transforma-o no herói da narrativa que, assim como na Menipéia, é um herói controverso, um herói pecador, um herói inacabado:

Ele [o herói] não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do seu caráter, tipo ou temperamento.(BAKHTIN, 1997, p. 102)

Portanto, este herói inacabado pode ser chamado de *Ladrão honrado*, o que é complementado pela fala de Astáfi, que se sentiu traído mas ainda lhe queria bem: "Mas a ele dizia-lhe outra coisa, pois bem sabia quem ele era e conhecia o seu excelente caráter". (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 579)

[A Velhota]

Encontra-se ainda, como auxiliar do enredo, a velhota, hospedeira de Astáfi, que esteve presente no momento da morte do Ladrão. Era uma ama aposentada, sozinha e, também, religiosa, pois emprestou uma Bíblia para Emiélia, ocasionando outro momento cômico da narrativa: "Até tinha conseguido que a velha lhe emprestasse a Bíblia e estava a lê-la, muito tranqüilo, mas com o livro de pernas para o ar!" (Ibid, p. 571)

Ainda são citados, para compor o cenário narrativo, o porteiro, na primeira narrativa, e o médico, na segunda.

2.4 TEMA

A temática de Dostoiévski está permeada de "idéias filosóficas" que, como todos os demais elementos, tornam-se constantes em sua obra. Segundo Bakhtin "a sede de personificação do 'sonhador' – gerado da idéia do 'homem do subsolo' –

e do 'herói da família casual' é um dos importantes temas de Dostoiévski" (1997, p. 101).

No conto ora estudado, pode-se destacar, entre outros, o "valor ético da confissão" (NUNES *in* DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 156. Prólogo), que ocorre nos últimos instantes da narrativa, a "apologia da fraternidade universal" (Ibid, p. 157), também categoria da carnavalização literária, que se apresenta quando os dois personagens, de situações econômicas diferentes, começam a viver como irmãos, ou melhor, como pai e filho. A situação também se caracteriza pela "compaixão pelo lado ridículo da humanidade" e pela "crítica social implícita ou não diretamente acusatória contra a injustiça social" (Ibid, p. 157), como já foi mencionado.

Discute-se, também, o ladrão com honra e o ladrão sem honra, representados pelos dois personagens ladrões, defendendo-se a tese de que o sofrimento purifica tudo, uma espécie de *catarse*, mas dentro de uma perspectiva carnavalizada e atentando para os princípios religiosos.

Justamente por esta diversidade e aplicabilidade de elementos e recursos é que Dostoiévski é considerado um grande gênio e continua sempre atual:

Essa presença constante de Dostoiévski se deve à riqueza temática de sua obra de grande realismo e humanismo, voltada para os destinos do homem na face da Terra [...] [Para Dostoiévski] a natureza do homem civilizado é uma grandeza imutável por ser a fusão de características opostas em constante luta entre si – o bem e o mal, um enigma complexo que não pode ser decifrado linearmente. (BEZERRA, 1982, p.150)

3 ESPELHAMENTO

Para a conclusão desta breve abordagem, pode-se sintetizar a estrutura do conto em uma espécie de "jogo de espelhos", como vemos na figura abaixo.

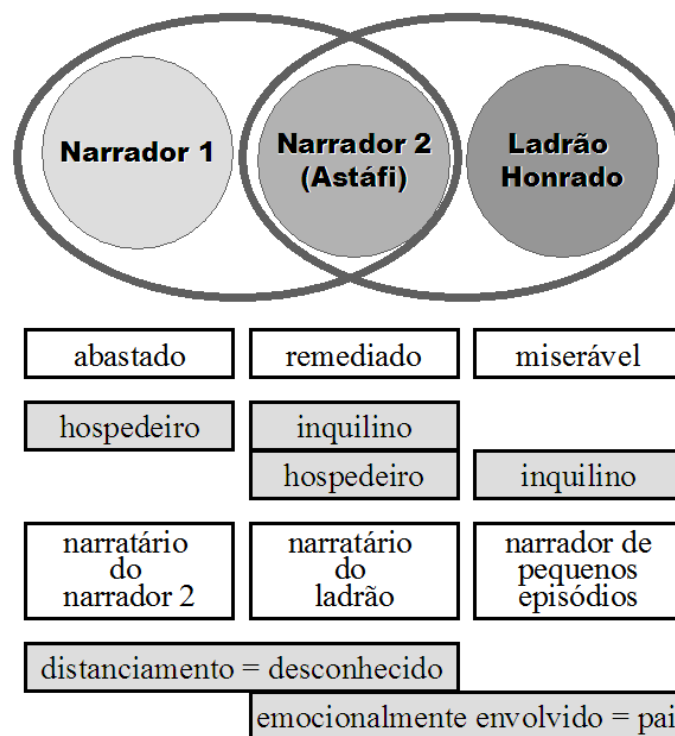


Figura 1 - Espelhamento narrativo do conto “O ladrão honrado”

A narrativa apresenta três personagens principais, em três situações sociais diferentes – Narrador 1 possui boa situação econômica, Astáfi possui o suficiente para sobreviver e Emiélia, não possui nada, levando uma vida miserável –, o que estabelece uma gradação. Estes personagens convivem dois a dois, relacionando-se como hóspede e inquilino sendo, no caso de Astáfi e Emiélia, uma relação íntima, familiar e, no caso do Narrador 1 e Astáfi, uma relação formal, desconhecidos, como reafirma o subtítulo da narrativa.

Os três também se alternam entre narrador e narratário, o que beneficia a *dialogia*, fazendo com que a verdade descoberta pelo ladrão honrado, também de forma gradativa, vá sendo transferida do seu íntimo ao ambiente familiar que o cercava, até chegar ao ambiente social, formal, da casa do desconhecido Narrador 1.

E assim o ciclo se completa. Como diz Bielínski (1955 apud GROSSMAN, 1967, p. 33), “... eis a verdade na arte! Eis o artista a serviço da verdade!”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2.ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1997.

BEZERRA, P. "A atualidade de Dostoiévski". IN: **Polêmica**: revista de crítica e criação. São Paulo, n. 4, p.150-154, 1982.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro : Aguilar, 1963. v. 1.

FRANCO JUNIOR, A. "Operadores de leitura da narrativa". In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (orgs). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2.ed. Maringá : Eduem, 2005. cap. 2. p. 33-56.

GROSSMAN, L. **Dostoiévski artista**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.

LEITE, L. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)

HERDER, V. **Dicionário de símbolos**. 4. ed. São Paulo : Cultrix, 2000.

MACY, J. **História da literatura mundial**. 5.ed. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1967.

O CALIBAN VOADOR¹⁶

Raquel Pereira Bittencourt
raquelpbittencourt@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo propõe analisar o personagem Caliban e sua complexa relação com seu mestre Próspero, na peça *A tempestade* (1611) de William Shakespeare, como metáfora da relação colonizador-colonizado, problematizada pela crítica pós-colonialista, que perdura ainda hoje no estado de submissão em que vivem os afro-descendentes e outras minorias, nas antigas metrópoles. Desde que Próspero assume total controle da ilha, Caliban sonha em recuperar a liberdade usurpada e imagina poder consegui-lo pela resistência à opressão, fingindo-se subjugado. Com base no Caliban de Shakespeare, examinam-se os Calibans da atualidade. No imaginário de alguns, Caliban tornou-se a metáfora para o negro colonizado, que, ao resistir à opressão vem a se tornar um nacionalista, o indivíduo que deseja levar em frente suas ideologias e separar-se do grupo. A partir dessa visão, procura-se discutir as várias nacionalidades de Caliban existentes no mundo, britânica, caribenha, norte-americana e brasileira, do ponto de vista de alguns estudiosos como Stuart Hall, Pepetela e Gregory Rabassa. Conclui-se que Caliban passa por mudanças neste processo, que o farão melhorar como pessoa, ao assimilar mesmo contra sua vontade propriedades do colonizador, sem deixar, porém, de ter personalidade própria.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze Shakespeare's Caliban and his complex relationship with his master Prospero, in *The Tempest* (1611), as a metaphor of the colonizer-colonized relationship, problematized by post-colonial criticism, still prevailing in the state of submission in which African descendants and other minority groups live in their former colonizer countries today. Ever since Prospero takes over the control of the island, Caliban dreams of winning back his lost freedom, which he imagines to achieve by pretending to be submissive, as a means of resisting oppression. Shakespeare's Caliban, is used as a starting point for the examination of today's Calibans, since for some critics Caliban has become a metaphor of the colonized negro, who resists oppression by becoming a nationalist, a man who wishes to fulfill his ideals of independence from the group. Thus this work discusses today's British, Caribbean, North-American, and Brazilian Calibans, among the various nationalities of the Black man, from the point of view of scholars such as Stuart Hall, Pepetela and Gregory Rabassa. This analysis reaches the conclusion that by assimilating some characteristics properties of the colonizer, however unwittingly, Caliban undergoes changes that allow for personal improvement, but does not relinquish his own personality.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare. Caliban, Afro-descendentes, Colonizador- colonizado.

KEY-WORDS: Shakespeare. Caliban, African descendants, Colonizer-colonized.

¹⁶ Trabalho elaborado sob a orientação do Prof. Dr. José Endoença Martins.

INTRODUÇÃO

As personagens da peça *A tempestade* (1611), de William Shakespeare, atravessaram a linha temporal, fixando-se como objeto de estudo na contemporaneidade. Destacam-se Caliban e Ariel na sua complexa relação com seu mestre Próspero. O poder deste sobre Ariel e Caliban e a ocupação da ilha em que se situa a estória foram problematizados pela crítica pós-colonialista. O objeto principal de desejo dos dois seres é retornar ao estado de liberdade, usurpada por seu mestre, que cada um deles imagina conseguir à sua maneira. Para Caliban a idéia de conseguir a liberdade é através da resistência contra a opressão imposta pelo mestre, fingindo-se subjugado. Para Ariel, a arma principal é a submissão, visando a liberdade prometida por seu senhor. Entretanto, Próspero julga-se um mestre benevolente, por impor ordens que podem ser cumpridas. Mas isso somente está implícito dentro de sua mente. Seus argumentos já não servem de persuasão para Ariel e Caliban, que o amaldiçoa, usando a língua do próprio opressor: "A falar me ensinaste, em verdade. Minha vantagem nisso é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem" (I.2.).

Revoltado contra o sistema, Caliban alia-se a pessoas que, semelhantes a ele de certa forma, também são perdedoras, e juntos arquitetam uma luta sorrateira para preservar sua ilha. Caliban reconhece seu estado de escravo, pois ao armar aliança com esses indivíduos não emprega palavras de um ser livre, mas sim de vassalo "Já não farei barragem para peixe, nem fogo irei buscar, quando ele me mandar. Não lavo prato nem carregue feixe. Bã, bã, bã, Caliban! outro mestre amanhã!" (II.2.). Assim, defende-se a tese de que ele deverá sofrer um refinamento ao passar por outras terras, obrigando-se a não deixar de lado totalmente seu nacionalismo, mas amenizando seu pensamento e tornando-se mais flexível.

Transferindo-se este quadro para a contemporaneidade, pode-se então, fazer uma leitura desta peça de Shakespeare que envolve uma relação entre dominador e dominado: Ariel e Caliban seriam personagens submissos a Próspero, sendo Ariel de origem não definida, talvez européia, e Caliban uma alegoria de afro-descendentes, indígenas, latino americanos ou grupos formados por minorias raciais, sexuais ou políticas. No entanto, qualquer que seja o enfoque, sempre será uma discussão ideológica, uma vez que não se tem a pretensão de discutir qual foi a idéia "original" aventada pelo autor. Pode-se afirmar que muitos grupos foram silenciados e excluídos pelo dominador e pela sociedade em geral. Segundo estas

perspectivas críticas, Caliban representa o líder daqueles que têm em seu coração a perspectiva de voltar às raízes, não se esquecendo de onde vieram e que desejam ter vez e voz, não temendo ser relegados e esquecidos, jogados no limbo da não referência.

A metáfora para o negro colonizado, detentor de resistência psicológica, e que vem a se tornar nacionalista é Caliban. Como o assimilacionista Ariel, ele é o oprimido dono da ilha na peça *A Tempestade*, de William Shakespeare (1982). Porém, diferente de Ariel, Caliban não só resiste à dominação cultural de Próspero sobre ele e a sua ilha, mas também ao direito de o europeu estar na ilha. (MARTINS, 2006, p. 12).

O personagem já nasceu na ilha e a considera herança de sua mãe Sicorax, que fora deportada da Argélia, quando estava grávida de Caliban, fato que lhe salvou a vida:

Próspero – (...) Essa bruxa maldita, Sicorax, por crimes horrorosos e terríveis feitiçarias que os mortais ouvidos não podem suportar, se viu banida, como sabes, da Argélia. Uma coisa – ia ser mãe – pôde salvar-lhe a vida. Não é verdade tudo?

Ariel – Sim, senhor. (I.2)

Ao chegar à ilha, Próspero destrói a bruxa, submetendo a todos que ali estavam como escravos. Caliban, sendo filho de Sicorax não tem alternativa, já nasce escravo. Utilizando-se da metáfora de Caliban, questionam-se suas origens, pois vindo sua mãe da Argélia, mesmo descrita como “megera de olhos azuis” (I.2) pressupõe-se que seja africana.

O CALIBAN AFRICANO

Ao discutir a problemática da deportação e escravidão de afro-descendentes para muitos continentes, tenta-se fazer uma viagem imaginária de retorno ao local onde seus ancestrais foram subjugados e de onde foram transportados para outros lugares, entre os séculos dezesseis e dezenove. Para que se possa discutir a identidade de Caliban, deve-se reinventá-la, na tentativa de resgatar sua origem que, segundo Appiah, “é de um tipo que devemos continuar a reformular. Ao refletir sobre como havemos de reformulá-la, seria bom nos lembrarmos de que a identidade africana é, para seus portadores, apenas uma dentre muitas” (1997, p. 246). O que Appiah nos diz é que os povos se tornaram mestiços e, portanto, nas várias etnias que se misturam, ser afro-descendente é apenas uma identidade em meio à diversidade.

Stuart Hall argumenta que “o termo ‘África’ é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e

línguas cujo ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos” (2003, p. 31).

Repensando a metáfora de Caliban e a hipótese de ser sua mãe Sicorax uma afro-descendente que foi exilada para a ilha, questiona-se como se deu essa diáspora dos africanos para o mundo. Para complementar o perfil do Caliban africano, foi-se buscar na literatura africana autores que descrevem alguns heróis que, por sua luta nacionalista, se identificam com o Caliban shakespeariano.

Chinua Achebe é um escritor nigeriano, negro, que escreve em inglês, a língua do colonizador da Nigéria. Em um de seus livros, *O mundo se despedaça* (1983), o protagonista, Okonkwo, pode ser identificado com um Caliban. Através dele, pode-se sentir o drama vivido por aqueles que tiveram de se sujeitar aos brancos, na figura de missionários europeus, como está descrito na contra-capa do livro:

O destino do herói oscila entre os dois mundos. Seu drama se torna tanto maior quanto mais o sentido da cultura ibo se caracteriza por um sistema de poder não centralizado, no qual cada indivíduo tem consciência de sua participação. Com a invasão de novos valores, essa consciência vai se perdendo e rompe-se o equilíbrio da sociedade tradicional. (Em ACHEBE, 1983, contra-capa)

Achebe descreve a vida dos ibos nas suas terras a sudoeste da Nigéria, antes e depois da chegada do homem branco, cuja influência se exerceu principalmente por meio da religião. Um dos primeiros a aceitar o novo conceito de divindade, tão diferente de suas crenças ancestrais, foi o filho de Okonkwo, Nwoye. O herói Okonkwo é nacionalista. Deseja manter os costumes de seus antepassados, mas com a chegada dos brancos, os valores do seu povo começam a mudar

E se, quando ele, Okonkwo, morresse, todos os seus filhos machos resolvessem seguir os passos de Nwoye e abandonar os ancestrais? Okonkwo sentiu um calafrio diante de tão terrível perspectiva que, para ele, significava total aniquilação. Via-se a si próprio e a seu pai, juntos, no santuário dos antepassados, a esperarem inutilmente pelo culto ou pelos sacrifícios de seus descendentes, nada restando ali senão as cinzas de antanho, enquanto seus filhos rezavam ao deus do homem branco. (ACHEBE, 1983, p. 141)

No entanto, com a vinda dos missionários, se estabeleceu também um governo. Aturdido, Okonkwo vê que há um processo de mudança em seu povo: “Talvez eu tenha ficado longe tempo demais (...) porém não consigo entender nada disso que você me está contando. O que foi que aconteceu com nosso povo?” (p. 160). Para não se submeter, o protagonista se suicida ao final da história.

Arthur Mauricio Pestana dos Santos (Pepetela) é um escritor angolano, branco, que ganhou o prêmio de literatura nacional. Em *Mayombe* (1982), descreve

problemas de guerrilheiros nas florestas de Cabinda. Como se lê na contra capa do livro:

Através das manifestações íntimas das personagens, que o autor procura dramatizar, são constantemente questionadas a função e o papel da guerra de guerrilhas (...) O racismo e o tribalismo são postos a nu, bem como as mistificações que surgem ao longo do discurso e da ação concreta. (Em PEPETELA, 1982, contra- capa)

Em alguns momentos, o autor dá voz aos seus personagens, fazendo com que exponham os seus pensamentos (fluxo da consciência). Como em outros romances, há heróis e heroínas, mas no geral os heróis são os próprios guerrilheiros, que lutam para que seu país seja libertado de um regime político opressor. Neste momento eles são calibans.

Um dos personagens, Muiatiânvua, expressa a dicotomia de preceitos que demoniza a sua alma. Mesmo sendo nacionalista, algumas mudanças acrescentadas pelo colonizador refletiram em sua personalidade

Querem hoje que eu seja tribalista! De que tribo? pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África? Não falo eu o swahili, não aprendi eu o haussa com um nigeriano? Qual é a minha língua, eu, que não dizia uma frase sem empregar palavras de línguas diferentes? E agora, que utilizo para falar com os camaradas, para deles ser compreendido? O Português. A que tribo angolana pertence a língua portuguesa? (PEPETELA, 1982, p. 133)

Assim como no romance de Chinua Achebe, o comandante da guerrilha, que é o protagonista da obra, morre no desfecho da história em sua terra natal, como prova de resistência.

CALIBAN NA TERRA DE SHAKESPEARE

No decorrer da diáspora negra, a Inglaterra foi um dos locais para onde os negros foram enviados. Shakespeare se inspirou para a escrita de *A tempestade* no naufrágio de um navio inglês que transportava escravos. Caliban, então, tornou-se no imaginário de alguns, uma raça formadora de um novo continente, justamente por esta imigração dos povos africanos. Stuart Hall e muitos outros teóricos empregam o termo diáspora para definir esta dispersão dos negros pelo mundo, muito embora este termo seja mais conhecido por ter sido empregado com referência à fuga do povo judeu da escravidão no Egito. Geralmente a diáspora simboliza a expulsão violenta de um determinado grupo de sua terra natal, para quem o sonho de retorno à terra-mãe coexiste com o esforço da coletividade em adaptar-se à cultura do colonizador, através de várias gerações, apesar das diferenças de religião, etnia e raça. Sobre a questão de miscigenação de raças, Hall diz o seguinte sobre os afro-descendentes ingleses:

Os negros da diáspora britânica devem, neste momento histórico, recusar o binário negro *ou* britânico. Eles devem recusar porque o "ou" permanece no local de *contestação constante*, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o "ou" pela potencialidade e pela possibilidade de um "e", o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária. Você pode ser negro e britânico, negra e britânica ... (2003, p. 345) (ênfase do autor)

E, mais claramente ainda, Stuart Hall nos amplia os horizontes para tal fenômeno:

Num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, as velhas certezas e hierarquias da identidade britânica têm sido postas em questão. Num país que é agora um repositório de culturas africanas e asiáticas, o sentimento do que significa ser britânico nunca mais pode ter a mesma velha confiança e certeza. (...) Os confortos da Tradição são fundamentalmente desafiados pelo imperativo de se forjar uma nova auto-interpretação, baseada nas responsabilidades da Tradução cultural. (1998, p. 84)

Ou seja, os negros ao chegarem a outras terras, começaram a formar uma outra identidade, ao se misturar quer por pressão ou por vontade própria, criando um povo duplo em si mesmo.

O CALIBAN CARIBENHO

A região do Caribe inclui os países e territórios (franceses, britânicos, holandeses e americanos) banhados pelo *Mar do Caribe*. Com a descoberta desta região pelos ingleses em 1605, houve uma nova diáspora de negros africanos trazidos primeiramente para o Caribe, e depois transportados para o restante das Américas, proliferando o tráfico de escravos no ocidente, como nos diz Glissant:

O Caribe foi o lugar do primeiro desembarque dos escravos vítimas do tráfico, dos africanos que vivenciaram o tráfico – e que depois eram orientados para a América do Norte, para o Brasil, ou para as ilhas da região. (2005, p.15)

Aimé Césaire, o conhecido autor caribenho, transforma Caliban em um escravo negro e Ariel em um escravo mulato, em sua versão do drama shakespeariano, intitulada *Une Tempête*. Acrescenta também o personagem Exu, entre os deuses do Olimpo, numa referência clara à literatura européia e colonizadora. Em seu livro, Caliban divide uma cena com deusas e diz para seu mestre Próspero:

A propósito tens a oportunidade
De acabar com isso,
Podes te mandar.
Podes voltar à Europa.
Quero que te danes!
Estou certo de que não irás!
Faz-me rir tua missão, tua vocação!
Tua vocação é de me encher o saco!
Eis porque permanecerás,

Como esses caras que vão colonizar
E que não podem mais viver em outro lugar
Um velho intoxicado é o que és! (1969 p. 89)

Segundo Bolívar Fernández Retamar, o nome Caliban em Shakespeare é anagrama de Canibal, que, por sua vez, deriva de uma deformação espanhola de Caribe. Não há dúvida para Retamar que Caliban se identifica com o povo e que este representa as massas sofredoras (Citado em MARSH, 1998) Sobre a luta contra o colonizador, novamente citamos Edouard Glissant em seu livro *O quarto século* (1986), que fala sobre as desventuras dos Calibans na figura das famílias de Loungoué e Béluse, na guerra entre colonizador e colonizado:

Os antigos escravos das plantações estavam lá, inclusive as mulheres. Mas também, majestosos em seus farrapos, arrastando como se fora um adorno de dignidade sua lama e sua nudez, e os únicos aliás armados com facão, os negros rebeldes (...) Os rebeldes se dividiam entre a satisfação daquele que vê legitimar sua existência ou ratificar seu passado, a curiosidade de ir e vir despreocupados no labirinto das ruelas que haviam percorrido outrora às escondidas, e a vaga saudade dos dias passados, quando o risco de viver os elegia para o nível mais alto da ordem da vida. (1986, p. 225)

Mesmo na subordinação, nota-se o orgulho de lutar pelas raízes e pelo que era para eles o direito supremo, a cidadania de africanos usurpada pelo conquistador.

O CALIBAN AMERICANO

Como se vê na citação de Glissant, primeiramente os escravos chegavam ao Caribe, de onde eram enviados para a América do Norte e depois para a América do Sul, principalmente para o Brasil. O início da colonização dos Estados Unidos se deu em 1619, quando os primeiros afro-descendentes chegaram a Jamestown. Em 1º de janeiro de 1863, o então Presidente Abraham Lincoln assinou um ato de emancipação que não foi necessariamente uma abolição da escravatura, mas que garantiu o recrutamento de negros para o exército.

Em 1903, notam-se as diferenças raciais que perduravam em alguns locais dos Estados Unidos, na fala calibanesca de Du Bois, - o primeiro intelectual negro graduado por Harvard, fundador de vários movimentos em prol da emancipação dos grilhões da pobreza e do preconceito -, que expõe o imenso véu que separava brancos e negros.

A todos do outro lado inclui no mesmo desprezo e vivi acima dele, em uma região de céu azul e de grandes sombras errantes. Esse céu tornava-se mais azul quando eu derrotava meus colegas nos exames ou em uma corrida, ou mesmo quando espancava suas cabeças pegajosas. (1999, p. 53)

Um dos que falou sobre a luta dos Calibans foi Cornel West , na questão do enfrentamento do racismo

Foi um ato de genialidade de nossos antepassados e antepassadas criar poderosos anteparos para se precaver contra a ameaça niilista, equipar os negros com uma armadura cultural para rechaçar os demônios da desesperança, da ausência de propósito e da falta de amor. Os anteparos consistiam em estruturas culturais de propósitos e sentimentos, que criavam e sustentavam as comunidades: as armaduras eram as formas de vida e de luta que incorporavam valores de serviço e sacrifício, amor e solicitude, disciplina e excelência. (1994 p. 31)

E, mais recentemente, Sidney W. Mintz e Richard Price falam dos sentimentos do povo afro-descendente com um certo grau irônico, sobre como eram tratados os escravos pelos seus senhores

Os animais não conseguem aprender a falar uma nova língua, a empregar ferramentas e máquinas na produção de açúcar (...) – ou, já que estamos no assunto, a se tornarem peritos em ridicularizar com impunidade as asneiras daqueles que os destratavam (2003, p. 45)

No entanto, erra quem pensa que Caliban se contentaria em ficar apenas na América mais conhecida, ele teria que vir para a América do Sul, para povoá-la e modificar toda uma burguesia e uma cultura reinante.

O CALIBAN BRASILEIRO

E Caliban, finalmente, desembarca no Brasil. Por várias razões os negros africanos foram trazidos para o Brasil, como os lucros provenientes do comércio escravagista, e a necessidade de mão de obra escrava para o cultivo do imenso território brasileiro. Mesmo sendo branco, o caliban Castro Alves falou contra a opressão exercida pelos homens brancos sobre os afro-descendentes, quando expressa em sua poesia a indignação perante a escravidão:

Existe um povo que a bandeira empresta
Pra cobrir tanta infâmia e cobardia!
E deixa-a transformar-se nessa festa
Em manto impuro de bacante fria!
Meu Deus! Meu Deus! Mas que bandeira é esta
Que imprudente na gávea tripudia?
Silêncio! Musa! Chora, chora tanto,
Que o pavilhão se lave no teu pranto...

Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra,
E as promessas divinas da esperança... (1972 p. 187)

Estes vários Calibans que povoaram e povoam o Brasil podem ser vistos na inconformidade da voz do mulato Cruz e Souza, um ícone na literatura brasileira, quando fala de sua revolta pela falta de reconhecimento artístico na sua época:

Desde que o artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa, lógica e inevitável revolta contra ele, num conflito perpétuo entre a sua natureza complexa e a natureza oposta ao meio, a sensação, a emoção que experimenta é de ordem tal que foge a todas as classificações e casuísticas, a todas as argumentações que, parecendo as mais puras e as mais exaustivas ao assunto, são, no entanto, sempre deficientes e falsas. (1965, p. 193)

Entretanto, para representar bem esta atitude calibanesca por alguns escritores afro-descendentes e sobretudo, de certa forma para conhecer o pensamento subjetivo de alguns deles, vale citar Abdias Nascimento que, no prólogo *Dramas para negros e Prólogo para brancos* de seu livro *Dramas para negros*, cita Jean Paul Sartre: "Integrando uma forma e uma substância, uma ética e uma estética, enfim, uma cosmovisão, a Negritude é algo de que "um homem branco não poderia falar convenientemente a seu respeito, porquanto não possui experiência interior dela" (Citado em NASCIMENTO, 1960, p. 130). Portanto, há de se presumir que, para entender a negritude, apenas negros podem fazê-lo, demonstrando claramente uma atitude caliban. Entretanto, mais à frente e talvez com certo pesar, afirma que

os empregados das feitoras portuguesas interpretaram, segundo as idéias em curso no seu país, as práticas dos negros. E após aquela conquista, mercê das condições históricas, os negros tiveram que aceitar a interpretação dada pelos escravagistas. Mas, quando se consegue eliminar essas capas impuras não-africanas, descobrem-se atrás dos fetiches, Deuses; atrás dos fetichistas, os verdadeiros sacerdotes dos deuses. (NASCIMENTO, 1961, p. 12)

Portanto, frente ao colonialismo, os que são colonizados tendem a incorporar valores que, em primeira mão, não lhes pertencem. Mas, com o tempo, tornam-se formadores de uma terceira cultura, a de mulatos e pardos que hoje povoam todo o território nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, desde o princípio Caliban é um nacionalista, que deseja levar em frente as suas ideologias e tornar-se separado do grupo. Para tanto, usa a linguagem que aprendeu, para disparar sua insatisfação contra o colonizador. No Brasil já houve vários movimentos separatistas, que tentam manter uma certa "nacionalidade" exacerbada. Mas retornando ao drama *A tempestade* de William Shakespeare, nota-se que, apesar de toda a revolução armada por Caliban, este

teve que mudar de postura, para conseguir o perdão e a benevolência de Próspero, como fica aparente neste diálogo:

Próspero – É tão disforme nos costumes como no feitio exterior. Ide, maroto, já para minha cela, acompanhado de vossos dois amigos. Se quiserdes ser perdoado, arrumai-a com zelo.

Caliban – É o que farei; e de ora avante quero mostrar-me mais razoável e obter graça. Mas que asno reforçado eu fui, tomando por um deus este bêbedo e inclinando-me diante deste imbecil! (V.1.)

Nossa América é uma mixagem de várias etnias, monstruosa aos olhos de Shakespeare, como demonstrou ao retratar a figura de Caliban. Entretanto, não se deve esquecer que a própria Europa provém de sangue misto. De fato, Caliban passa por mudanças, como todas as jovens nações, e encarna, sobretudo, a questão do colonizado frente ao colonizador. Como nos diz Elisa Narkin Nascimento:

A identidade de resistência, talvez o tipo mais importante de construção de identidade em nossa sociedade, é criada por atores pertencentes a grupos desvalorizados ou estigmatizados pela lógica da dominação. Construindo trincheiras de resistência a partir de valores distintos ou mesmo opostos aos que permeiam as instituições da sociedade, formam *comunidades*. (2003, p. 40)

Mas, ao assimilar uma outra cultura, Caliban não deixa de ser ele mesmo, ele o é, juntamente com muitos outros Calibans que se incorporam à sua cultura interior e exterior. Mesmo que apresente uma certa resistência, improvável será que prolongue essa resistência indefinidamente, uma vez que deverá adaptar-se mesmo entre os seus, aos valores da terra que habita.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça**. São Paulo: Ática, 1983.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**. A África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CESAIRE, Aimé. **Une Tempête**. Paris: Seuil, 1969.

DU BOIS, W.E.B. **As almas da gente negra**. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

GLISSANT, Edouard. **O quarto século**. Rio de Janeiro: Editora Guaranabara, 1986.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

_____. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MARSH, Rod. Lecture on Ariel (1900) and Calibán (1971). 1998.

MARTINS, José Endoença. **Roots and Routes**: Culturas viajantes, experiências diaspóricas e identidades afro-descendentes. Curitiba: Uniandrade, 2006.

MINTZ, Sidney W. & PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana**. Uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor**. Identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982

RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Meio século de história literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

SARTRE, Jean Paul. Reflexões sobre o racismo. In: NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para Negros**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p. 130

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SILVA, Francisco Pereira da. A vida dos grandes brasileiros. **Castro Alves**. São Paulo: Editora Três Ltda, 2001.

SOUSA, João da Cruz e. **Poesias completas de Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Editora, 1965.

WEST, Cornel. **Conservando a fé**: filosofia e raça na América. New York: Routledge, 1994.

DA TECHNÉ AO DOM: UM DIÁLOGO ENTRE LONGINO E DRUMMOND¹⁷

Luiz Roberto Zanotti
luizzanotti@terra.com.br

RESUMO: Este artigo analisa os conceitos apresentados na arte poética clássica de Longino, *Do sublime* (séc.I), em comparação com a arte poética de Drummond, "Procura da poesia" (1945), a fim de mostrar sua relevância na função que esta "nova" arte poética cumpre na obra de Drummond e, conseqüentemente, no contexto do Modernismo brasileiro. Longino e Drummond compartilham a firme convicção de prescrever regras em suas poéticas, – que, no entanto, possuem também elementos descritivos –, bem como a convicção de que, se o método (técnica) é de suma importância, não existe poesia sem o dom (inspiração).

ABSTRACT: This article analyses the concepts in Longinus' classical poetics, *On the sublime* (Ist c. AD), in comparison with Drummond's poetic art "Procura da poesia" (1945), in order to show their relevance in the function that this "new" poetic art carries out in Drummond's work and, consequently, in the context of Brazilian Modernism. Longinus and Drummond share the firm conviction of prescribing rules in their poetics, - in spite of their descriptive elements -, as well as the conviction that, if the method (technique) is of utmost importance, there is no poetry without the gift (inspiration).

PALAVRAS-CHAVE: Longino, Drummond, Arte poética prescritiva, Modernismo Brasileiro.

KEY-WORDS: Longinus, Drummond, Prescriptive poetics, Brazilian Modernism

¹⁷ Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra Sigrid Renaux.

Hoje o termo “poética”¹⁸ vem sendo usado pelas mais diversas áreas do conhecimento humano com um significado que não vai muito além de “teoria”. Porém, no decorrer deste ensaio, o termo será focado como uma teoria geral de poesia que define a poesia, suas várias ramificações e subdivisões, formas e recursos técnicos, discutindo os princípios que a regem e a distinguem de outras atividades criativas (PREMINGER e BROGAN, 1974, p. 636). Dentro dessa concepção, pode-se notar a existência do que poderíamos chamar de duas correntes de “artes poéticas”: a que está mais focada em formular uma regra geral para a produção da poesia e, portanto, dá mais valor à sua definição, o que se denomina arte prescritiva, e a que dá mais ênfase à sua discussão, ou seja, a arte descritiva.

Sejam prescritivas, descritivas ou um meio termo entre essas vertentes, pode-se observar que as artes poéticas antigas ressoam nas poéticas concebidas posteriormente, às vezes se somando a estas, enquanto que outras vezes; colocam-se em absoluta contradição. Segundo Abrahms¹⁹, tais poéticas podem ser classificadas como teoria mimética – a arte como imitação de aspectos do universo – que está presente em Aristóteles; teoria pragmática – em que o poema é construído com o objetivo de surtir efeitos nos leitores – que pode ser encontrada em Horácio; teoria expressiva – a obra de arte como resultante do processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e concretiza as percepções, sentimentos e pensamentos do poeta – a poética de Longino; e ainda a teoria objetiva – a obra de arte como entidade autônoma, julgada somente por critérios intrínsecos a seu modo de ser – encontrada em Landino.

Apesar de essa classificação buscar estabelecer uma clara distinção entre as várias formas que as poéticas podem assumir, é preciso levar em conta que essas teorias não são mutuamente exclusivas. Abrahms sugere que o elemento básico para a classificação é o elemento dominante dentro de uma poética.

Neste ensaio, a proposta é buscar uma das diversas possibilidades da relação dialética entre uma poética antiga e uma atual, uma vez que, apesar de produzidas com quase vinte séculos de diferença, parecem compartilhar de uma poética prescritiva. Para isso, comparou-se a arte poética *Do sublime*, de Longino – que estudiosos acreditam ser datada do séc. I d.C. – com uma das diversas artes poéticas escritas por Drummond, *Procura da poesia*, publicada no livro *A rosa do povo* em 1945.

¹⁸ Usaremos durante este ensaio os termos “poética” e “arte poética” indistintamente, como sinônimos.

¹⁹ Essa classificação diz respeito à orientação que um autor dá para a sua obra como um todo (ABRAMS, 1953, p. 3-29)

Essas duas poéticas, além de possuírem um caráter prescritivo, apresentam com clareza a suma importância da *téchne* e do dom na elaboração de uma poesia. A *téchne*, ou seja, o método, apresenta-se como o caráter formal de uma criação artística, como uma espécie de contraponto ao dom, considerado a genialidade inata. Para os dois poetas, é impossível, sem uma perfeita harmonia entre a *téchne* e o dom, atingir o sublime, que pode ser designado como uma verdadeira criação literária aliada à grandeza da concepção e emoção.

Assim, apesar do caráter prescritivo das duas artes poéticas, a importância da *téchne* não elimina o dom, o outro lado da moeda para se produzir uma obra de arte. Essas artes poéticas prescrevem que o método e o dom sozinhos são insuficientes; portanto, é o poeta que, mediando as duas propriedades, vai produzir a obra de arte, o que permite inferir que essas duas poéticas – como representativas do conjunto da obra desses dois autores – têm uma predominância para a orientação dentro de uma arte poética expressiva.

O “sublime” de Longino²⁰ pode ser considerado como um conceito anticlássico e está associado à grandiosidade, elevação e transcendência. Esse conceito vai ser de grande importância na passagem do neoclassicismo para o romantismo, ocupando um local central na estética do século XVIII. Longino inicia a sua poética criticando o mestre da retórica, Cecílio, porque julgava a sua obra insuficiente, no que diz respeito à essência da arte, por haver apresentado o “sublime” somente através de exemplos, não se preocupando em estabelecer “como” e por quais métodos poderia ser obtido. Para Longino, Cecílio teria se limitado a mostrar o “sublime”, sem manifestar como a própria natureza chegaria a determinada elevação.

Desse modo, em seu tratado, Longino não pretende nem definir o sublime – uma qualidade inefável – nem apresentá-lo por meio de exemplos, mas sim identificar as suas fontes. Para o autor, tais fontes estão divididas em dois grupos de capacidades: as que dizem respeito ao gênio inato, e as capacidades ligadas às fontes práticas. No primeiro grupo, considera uma determinada elevação do espírito para formular elevadas concepções, e o afeto veemente e cheio de entusiasmo, capaz de provocar paixões inspiradas. No segundo, leva em conta a disposição das figuras de pensamento e de dicção, que seriam uma espécie de desvios

²⁰ Apesar da autoria de *Do sublime* ser ainda discutida, podendo ser atribuída a Cassius Longinus, Dionysius Longinus ou até mesmo Dionysius de Halicarnassus, entre outros, adotaremos Longino como o autor “anônimo” do tratado.

provenientes da imaginação e criatividade, a formulação nobre e a composição magnífica, dignificante e elevada (LONGINO²¹, VIII-1).

O sublime aparece como a principal virtude literária, como o eco da grandeza do espírito, o poder moral e imaginativo do escritor presente no seu trabalho, trazendo pela primeira vez a importância das qualidades inatas desse escritor (dom) e não somente as da sua arte (*téchne*). Longino constata ainda que, na criação da arte, existe natureza e técnica e que é preciso pensar no seu encontro, o que é corroborado por Pigeaud que, na introdução à *Do sublime* (LONGINO, 1996, p. 9-39), observa que o autor encontra, evidentemente, a questão da fronteira, da passagem entre o inato e o adquirido, entre o dom e a técnica, avatar da oposição entre *physis* e *nômos*, a natureza e a norma, o dom biológico e a regra. Elabora a sua questão teórica sobre como podemos estimular os dons naturais para a obtenção do sublime:

(...) se examinarmos a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método (...), compete ao método estabelecer âmbito e conveniência (...), os gênios correm perigo maior, pois se às vezes precisam de espora, muitas outras, de freio..(II,2)

Diferentemente de Longino, que contrapõe sua poética à de Cecílio, a arte poética de Drummond, um dos artífices do modernismo no Brasil, vai ser criada²² a partir de idéias que já tinham superado as poéticas românticas, parnasianas e realistas. E, num segundo momento, conforme Aschar (2000, p.11-12), vai se distinguir pela mistura de estilos, em que se combinam o elevado e o banal, o grave e o grotesco, pela aplicação da linguagem vulgar a assuntos sérios e vice-versa, pela renovação da temática existencial, ou seja, a busca de novos registros para temas como o tempo, o amor e a morte, pela elaboração de imagens surpreendentes, envolvimento do escritor nas questões sociais e pela reflexão da poesia sobre a própria poesia.

Esses novos registros se aproximam da poética de Longino, na medida em que recusam a simples imitação da realidade. A metapoética drummondiana, como pode ser verificado nos metapoemas *Procura da poesia*, *Consideração do poema*, *Poesia*, *O lutador* e *Segredo*, encontra-se, na maioria das vezes, intrinsecamente relacionada à confessada luta do escritor com as palavras, na busca de expressão (AGUILLERA, 2002, p.196).

²¹ As referências a Longino são todas da obra *Do sublime* e identificadas pelo algarismo romano que identifica a ordem do discurso.

²² É interessante notar que o termo poética, que vem do grego *poiien* (fazer, criar), é o estudo da criação poética em si mesma (KOSHIYAMA citado em BOSI, 2003).

Como já foi comentado, a poética *Procura da poesia* faz parte de um dos mais discutidos e apreciados livros da poesia moderna brasileira, *A rosa do povo*, obra em que Drummond, além de mostrar sua preocupação social numa época sombria, que foi a ditadura de Vargas, apresenta o seu entendimento sobre “o que é” e “como escrever poesia”. Esse tratamento assemelha-se muito à poética de Longino, no que diz respeito às capacidades necessárias para se criar o sublime. Também para o poeta mineiro, a poesia deve ser encontrada na relação dicotômica entre a *téchne* e o dom, uma vez que é, ao mesmo tempo, a linguagem de determinados instantes, sem dúvida os mais densos e importantes da existência – o que denota a importância da inspiração – e também o trabalho com palavras, com o compromisso com a linguagem, isto é, baseia-se num método.

Logo no início de *Procura da poesia*, nota-se que Drummond vai se utilizar de uma prescrição negativa, ou seja, como não se deve fazer poesia, quando da utilização de temas cotidianos na sua criação, podendo parecer, àquele a quem a poesia drummondiana não é familiar, que tal prescrição é um convite para não se escrever sobre a cotidianidade. No entanto, a obra de Drummond, assim como toda poesia moderna, traz um forte apelo à utilização de temas do dia-a-dia e da expressão verbal cotidiana que é transcrita para o plano das artes. Portanto, o que o poeta mineiro quer deixar claro é que a simples emoção que as coisas do dia-a-dia podem evocar no chamado poeta, ou seja, o simples falar das coisas do cotidiano, um falar que não é regido pelo método, não pode ser confundido com a verdadeira poesia:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica²³.

Drummond não busca relatar o ritmo cotidiano da vida e da morte, do calor e da luz, da confusão e tumulto, mas sim, como apresenta Costa Lima, através do verso “Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida²⁴”, indicar o tempo de gasto, de corrosão, a partir do qual sua obra será ladrilhada (COSTA LIMA, 1995, p.131):

²³ Todas as citações de “Procura da poesia” foram retiradas da obra *A rosa do povo*, conforme bibliografia.

²⁴ Verso do poema “Nosso tempo”.

Corrosão, como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou com absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se por com ela em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado. Em qualquer dos dois casos — ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta — o semblante da História é algo de permanente corroer. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz que irradia da percepção do que é contemporâneo (COSTA LIMA, 1995, p. 131).

Essa negativa de assumir um mero fato cotidiano como poesia também se apresenta como um elemento da mais profunda importância na obra de Longino: “Mas a propósito de todas as coisas desse tipo poderíamos dizer isso: o que é útil e mesmo necessário ao homem está ao seu alcance, mas o que ele admira sempre é o inesperado” (XXXV, 5). Aqui a “cotidianidade” pode ser confundida com o que “está ao seu alcance”, e o inesperado na construção da poesia não tem a finalidade de persuadir, e sim de trazer novos significados para os símbolos. O choque suspende o julgamento e nos faz sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase, tira-nos o fôlego, de emoção e de surpresa (PIGEAUD citado em LONGINO, 1996, p.37).

Com relação à emoção, a crítica que Longino faz à poética de Cecílio está baseada, sobretudo, no fato de Cecílio ter omitido a emoção em sua poética. Longino não deixa de advertir que a inclusão da emoção num poema pode ser vista como uma das inúmeras possibilidades de se obter o sublime; essa simples inclusão, porém, como se observou na “cotidianidade” em Drummond, não significa de forma alguma que o sublime e o patético devam andar sempre juntos como se fosse uma regra geral. Para o poeta da Antigüidade, algumas emoções estão separadas do sublime e são totalmente sem grandeza, tais como a pena, o sofrimento e os temores (VIII, 2). Essas emoções tão reais, tão “miméticas”, não são uma garantia para se atingir o sublime, o que também pode ser constatado em Drummond ao apresentar as suas prescrições poéticas:

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
são indiferentes.
Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Mais uma vez a advertência de que a simples emoção, sem estar fortemente apoiada no dom e no método, jamais atingirá o sublime se faz presente. Para Antonio Candido, essa mistura perfeita entre dom e método encontra-se na base do trabalho poético drummondiano, o que possibilita que em seus versos o lugar comum se torne uma revelação:

Para ele (o poeta), a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A idéia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. Tanto assim, que o poema é geralmente feito com o lugar-comum (...). Nas mãos do poeta o lugar-comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou (CANDIDO, 2004, p.92).

Outro importante aspecto em que ambos os poetas concordam plenamente é a importância da liberdade ao se formular outras inteligibilidades, novos sentidos para o lugar-comum, para a "mesmice" do pensamento:

Hoje em dia, porém, (...) desde a infância nos educam para uma escravidão; só falta enfaixarem-nos, desde os mais tenros pensamentos, nos mesmos costumes e cogitações; por não termos provado a mais bela e fecunda fonte de facúndia, refiro-me à liberdade, não passamos de bajuladores geniais. (...) a razão é que a falta da liberdade de palavra efervesce imediatamente e ele sente-se como um preso, acostumado aos murros no rosto. (LONGINO, XLIV, 3 e 4)

Essa "mesmice" causada pela escravidão do pensamento parece estar de acordo com a consciência de rebanho preconizada por Nietzsche (2001, p. 201), para quem: "(...) o pensamento consciente não faz parte propriamente da existência individual do homem, mas antes daquilo que nele é natureza de comunidade e de rebanho".

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

Assim, para Drummond, a "mesmice" do lugar-comum deve aparecer como algo novo dentro de uma poesia; este deve ser enunciado de uma forma muito mais clara e renovadora, como o preparo de "uma canção que faça acordar os homens e adormecer as crianças" (Citado em BRAYER, 1978, p. 101) ou ainda:

Entendo que a poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada

de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. (DRUMMOND citado em BRAYER, 1978, p.101)

Para Emanuel de Moraes (Citado em BRAYER, 1978, p. 101), a palavra drummondiana, longe do lugar-comum, apresenta-se como um instrumento de luta que mostra o seu posicionamento no mundo e na arte, e a sua função social:

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

O poeta lembra que o canto, no sentido de poesia, não é nem Natureza, o que pode ser configurado como dom, nem tampouco Sociedade, que assume o sentido de *téchne* ou método, visão esta que está de acordo com Longino ao prescrever:

(...) como na maioria dos casos, a impecabilidade se deve à correção da arte, enquanto o sublime, embora não mantenha um plano uniforme, é fruto da genialidade, convém, em tudo, pedir à arte que ajude a natureza, pois talvez consista a perfeição numa aliança estreita de ambas. (LONGINO, XXXVI, 4)

Nessa perspectiva, a poesia não pode ser criada apenas a partir de uma das variáveis mencionadas. Não se constrói só com o dom, nem tampouco só com o método (*téchne*), mas sim com o perfeito trabalho de harmonização entre ambos; ou, como nos ensina Drummond, na eterna luta entre a emoção e a razão, no conflito, na ambigüidade, numa guerra contínua, que acaba por partir o poeta ao meio:

De um lado, as palavras – e com elas, as idéias, a tradição poética, as teorias, o pensamento; de outro, as coisas, isto é, os elementos que se conectam com o real, sentimentos, paixões, os objetos do cotidiano. Drummond escreve entre um “Eu todo retorcido” e a busca de um “sentimento do mundo”. Assim é a poesia de Drummond, em dupla face, uma coisa e ao mesmo tempo seu contrário. (CASTELLO, 2007, p. 195)

Após as primeiras três estrofes e parte da quarta estrofe, que são construídas num paralelismo negativista, aparece um primeiro verso afirmativo: “a poesia (não tire poesia das coisas) elide sujeito e objeto”. A ressalva “(não tire poesia das coisas)” está relacionada ao fato de a poesia ser algo que se contém a si mesmo, um misto de conteúdo-contidente. Para Drummond, a poesia não pode ser vista como finalidade, como mero atributo circunstancial: “Não acho que a poesia seja meio para se comunicar qualquer coisa, senão que ela própria é algo que se comunica” (Citado em SANT’ANNA, 1992, p. 195).

Esse sentido “não-utilitário” da poesia, da poesia não como um meio e sim como a própria “coisa”, o sentido de uma poesia que não é um mero portador de

uma determinada comunicação e que não se constitui simplesmente em um instrumento para falar sobre qualquer assunto, contrapõe-se à sua real significação, ou seja, ser a própria forma que se reflete sobre si mesma, ser o seu próprio assunto, aquilo sobre o que versa. Essa mesma visão “não-utilitária” da poesia apresenta-se em Longino, em suas imagens e aparições, aparecendo concretamente aos “olhos” do auditório:

(...) se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório. (LONGINO, XV,1)

Seguindo esse raciocínio, em torno de uma poesia definida como a própria “poesia”, pode-se ainda constatar que, em relação à quarta estrofe de *Procura da poesia*, a elisão (“elidir”) do sujeito e objeto esclarece a posição da supressão do cogito cartesiano em sua relação sujeito-objeto. Essa relação sujeito-objeto é vista pela teoria do conhecimento em sua vertente cartesiana como a forma com que o sujeito deve buscar o conhecimento, ou seja, de uma maneira “objetiva”, acreditando na possibilidade de se conseguir uma exterioridade absoluta e livre de interferências subjetivas (ou uma subjetividade absoluta livre de interferências objetivas).

A fusão do sujeito e objeto proposta por Drummond elimina toda a possibilidade de uma leitura objetiva da realidade, e o coloca próximo a uma postura existencialista de Heidegger que, em seu conceito de “ser-no-mundo”, traz uma nova relação espacial e funcional entre o ser (sujeito) e o mundo (objeto). Tal relação elimina a relação de contenção do sujeito pelo mundo (como a relação da água com o copo), ou ainda a associação a uma posição de manipulação, transformação ou de interpretação do mundo, seja ela subjetiva ou objetiva (HEIDEGGER, 2001, p. 92).

Sant’Anna (1992, p.195) explica essa elisão através de algumas categorias de objetos que Bachelard apresenta em seu estudo *A poética do espaço* e que nomina como “objetos que se abrem”, “objetos-sujeitos” e “objetos-mistos”, cuja função é “guardar” outros objetos, ou seja, espaços que condensam outros espaços. Seguindo a linha proposta pelo crítico e poeta brasileiro e, ainda, calcando-se na concepção bachelardiana dos devaneios materiais, pode-se perfeitamente entender essa “fusão” através da imaginação material do fogo íntimo, em que aparece de maneira clara a elisão na dialética fundamental do sujeito e do objeto. “O ser amante quer, então, ser puro e ardente, único e universal, dramático e fiel; e por fim, instantâneo e permanente” (BACHELARD,

1999, p. 163). Também pode ser compreendida (a fusão) em relação ao elemento terra e suas cavernas, no sentido bachelardiano de “se perder”, no medo de se perder, perder a nós mesmos, a obliteração da relação sujeito e objeto (BACHELARD, 2003, p. 163).

Assim compreendida, a poesia é uma procura que se realiza enquanto procura, é um composto sujeito-objeto resultante do conflito inicial Eu versus Mundo. E como tal, ela se ergue como um produto autônomo, acabado, válido por si mesmo. (SANT’ANNA, 1992, p. 195)

A seguir, Procura da poesia volta a seu paralelismo sob uma prescrição negativa realçando-se a busca do sublime que, nessa poética, pode ser visto como a própria busca da verdade:

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Nessa estrofe, Drummond trata da inutilidade do lirismo exacerbado e do uso excessivo da linguagem figurada e rebuscada, que acabam por fenecer com o tempo. Essa posição ecoa na arte poética *Poética e lirismo*, de Manuel Bandeira, em que o poeta declara estar farto do lirismo comedido, comportado e de repartição pública, e na poética de Longino, que através de Platão critica o lirismo rebuscado e fútil:

Aqueles, diz ele, que não experimentaram a razão e a virtude, sempre metidos em banquetes e quejando deleites, são puxados por assim dizer, para baixo; por isso vagueiam vida em fora, sem jamais erguerem os olhos para a verdade (...) (PLATÃO citado em LONGINO, XIII,1)

Longino vai, ainda, além em sua reprimenda à utilização de palavras “ornamentais” para atingir o sublime, pois para ele esse excessivo embelezamento do estilo é o caminho mais curto para o malogro:

(...) nada é grande quando haja grandeza em desprezá-lo; por exemplo, riquezas, honrarias, fama, realeza, tudo mais que apresenta uma exterioridade teatral, ao sensato não pareceriam bens superiores, (...) mais ou menos assim se deve examinar se os passos elevados em verso e prosa não têm uma aparência de uma grandeza semelhante, a que se tenha juntado grande soma de elementos forjados ao acaso, removidos os quais, aliás, eles se revelam ociosos, havendo mais nobreza em desprezar do que em admirar. (LONGINO, VII,1)

Nesse direcionamento, não só para Longino e Drummond, como também para Bandeira, o sublime e a grandiosidade não coadunam com os “banquetes” e sim com aqueles que conheceram a razão e a virtude, tendo a capacidade de se desprender de si e de constituir outro corpo, essencial, desvencilhado do acessório,

do não-significante, do tumulto confuso. Para Drummond, mais do que a grandiloquência, a poesia está relacionada à destruição, ao tempo "corrosivo", a uma consciência espaço-temporal que, segundo Affonso Romano de Sant'Anna (1992, p.144), vinha se dilatando já nos primeiros escritos e que se expande amplamente sobre a cidade, o país, o mundo:

Seus poemas são depositórios vocabulares de um período da História, documento crítico de uma época. Por isso, não há de se estranhar que na expansão da consciência temporal viesse inserido o germe da destruição, que compromete e impulsiona a consciência em trânsito. (SANT'ANNA, 1992, p.144)

Drummond, assim como Walter Benjamin, toma o propósito de liberar a enorme energia da história confinada no "era uma vez" da narrativa histórica clássica: "(...) a história que mostrava as coisas como elas 'realmente foram' revelou-se o narcótico mais forte do nosso século" (BENJAMIN citado em TAUSSIG, 1993, p. 15). Esse germe da destruição parece querer levar a palavra à morte, pois como ainda expõe Benjamin, ao falar sobre a alegoria, "um objeto só assume um caráter novo, quando queremos expressar por meio dele não as suas características naturais, mas as que nós por assim dizer lhe atribuímos" (BENJAMIN, 1986, p.36).

Finalizando o primeiro movimento do poema, Drummond continua aludindo a um dos seus repertório mais constantes; ou seja, o desdobramento do seu próprio "eu interior" numa outra pessoa, "tu"; ordenando a esse "tu" que não faça versos sobre ele próprio, sobre a sua própria história – "Não recomponhas tua sepultada e merencória infância"– o que, como já foi visto, aparenta, num primeiro momento, contradizer a sua própria obra (memórias, cotidiano, etc.).

A ênfase histriônica ou fanática no lado misterioso do misterioso não nos leva longe; penetramos no mistério apenas na medida em que o reconhecemos no mundo cotidiano, graças àquela ótica dialética que percebe o cotidiano como algo impenetrável e o impenetrável como algo cotidiano. (BENJAMIN,1986,p. 29)

Ainda, segundo Marlene Correia (2002, p.41): "Essa intertextualidade paradoxal e dramática mobiliza a expectativa do leitor, inseguro diante desta 'pedra no meio do caminho' entre ele e o poema, que lhe lança o desafio de um entendimento adequado do paradoxo".

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Após esse primeiro movimento, na procura pela “verdadeira” poesia, em que trata de alertar para a problemática da suficiência poética em relação aos assuntos a serem abordados e da profunda necessidade do dom, o poeta retorna, num segundo movimento do poema, a sua busca pela poesia, afirmando que o seu traço definidor – a poeticidade propriamente dita – radica no nível material, e sua específica manipulação no “reino das palavras”. Para Correia (2002, p.41) esse procedimento “(...) convence mais eficazmente o leitor, antes submetido à difícil prova da perplexidade, solucionado-lhe o impasse e devolvendo-lhe a distensão”:

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 intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Nessa estrofe encontramos um paradoxo, pois se as palavras estão mudas, o poeta está surdo e não há nenhum movimento, como se pode “colher” os poemas que repousam calma e frescamente? Para Antonio Candido a solução está na inspiração:

O trabalho necessário a isto é grande parte do que chamamos inspiração. Consiste na capacidade de manipular as palavras neutras, “em estado de dicionário” (que podem servir para compor uma frase técnica, uma indicação prática ou um verso) e quebrar o seu estado de neutralidade pelo discernimento do sentido que adquirem quando combinadas, segundo uma sintaxe especial. Inicialmente, é preciso rejeitar os sistemas convencionais, que limitam e mesmo esterilizam a descoberta dos sentidos possíveis. (2004, p.92)

De forma semelhante, Longino, na sua busca pelo sublime, concorda que a inspiração é chave para a colheita dos poemas e, portanto, do sublime:

(...) educar as almas em direção ao grande e torná-las prenes, se pode assim dizer, de uma exaltação genuína. (...) De que maneira dirás? Escrevi em algum lugar: o sublime é o eco da grandeza da alma. Disso decorre que mesmo sem voz seja admirado às vezes o pensamento totalmente nu, em si mesmo, pela própria grandeza da alma (...) (LONGINO, IX, 1 e 2)

Assim, a ligação entre o sublime e a inspiração se apresenta na forma de um eco, pois conforme Pigeaud no prefácio de *Do sublime*:

(...) o eco é aquilo que ressoa sem expressão. O sublime pode ser aquilo que não se diz, que não se enuncia, mas que se pode ter contato. Essa admiração bruta é o encontro com o pensamento nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento. Pode-se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio. Ele tem força suficiente para se fazer ouvir sem voz, por sua própria grandeza. (In LONGINO, 1996, p. 19)

O poeta mineiro mostra a importância da imaginação na utilização das palavras em suas relações umas com as outras, a necessidade de ordenar estruturas e de associar vocábulos que transformam o lugar-comum em revelação,

o que, segundo Candido (2004, p.93), faz com que se perceba que a germinação do poema como um todo é o que guia o leitor nessa aventura órfica:

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.

Ainda, segundo Candido:

(...) o poema é, para além das palavras, uma conquista do inexprimível que elas não contêm e diante do qual devem capitular, mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam, uma vez combinadas adequadamente; e que, indo perder-se nas áreas de silêncio que as cercam e se insinuam entre elas, são uma propriedade do poema no seu todo. A obsessão mallarmeana da palavra como violação de um estado absoluto, que seria a não-palavra, a página branca, mas que ao mesmo tempo é nosso único recurso para o naufrágio no nada, se insinua neste poema decisivo e explica o recolhimento, a cautela com que o poeta segue na busca do equilíbrio precário e maravilhoso, o arranjo da estrutura poética, que só pode ser obtido ao fim de um empenho de toda a personalidade. (2004, p. 93)

Para fazer frente a toda essa forma (espaço) inexprimível e torná-la definitiva e concentrada, Drummond mais uma vez recorre a um tempo que também não pode ser contabilizado, pois é um tempo de convivência, um tempo de paciência, que encontra eco na arte poética de Horácio, para quem não se deve contrariar Minerva, a deusa da sabedoria: "Se (...) escrever algo, sujeite-o aos ouvidos do crítico Mécio, aos de seu pai e aos meus e retenha-o por oito anos, guardando os pergaminhos; o que você não tiver publicado poderá ser destruído; a palavra lançada não sabe voltar atrás" (HORACIO, 1992, p .67).

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?

No entanto, mesmo com o domínio da paciência, para se obter essa forma no espaço – a configuração objetiva que encerra o sentido global também exige que cada palavra seja escolhida, entre tantas outras possibilidades de metáforas (o poeta tem que se ver frente a frente às mil faces das palavras), e incluída dentro

da cadeia sintagmática do poema; numa combinação perfeita entre o dom e a techné:

Como entidades isoladas, as palavras espreitam o poeta e podem armar-lhe tocaias. Ele então as propicia, renunciando ao sentimento bruto, à grafia espontânea da emoção, que arrisca confundi-las num jorro indiscriminado; elas capitulam e deixam-se colher na rede que as organizará na unidade total do poema. Obra difícil, perigosa, pois essa exploração depende da sabedoria do poeta, único juiz no ato de arranjá-las. (CANDIDO, 2004, p. 94).

Essa obra perigosa só pode ter êxito se, como já foi destacado, for usada a chave da inspiração, única possibilidade para adentrar o reino das palavras e obter o sublime:

(...) as mais das vezes o pensamento e a linguagem se implicam mutuamente, (...) a escolha dos vocábulos próprios e magníficos maravilha e fascina os ouvintes e constitui a máxima preocupação de todo orador e todo escritor, porque florindo de per si, depara aos discursos, como esculturas belíssimas (...). Realmente a beleza das palavras é a luz do próprio pensamento. (LONGINO, XXX, 1)

Na passagem a seguir, Drummond alerta que a poesia é frágil e relativa, pois as palavras estão prontas a cada instante para escapar ao comando e se recolherem à ausência de significado poético, ao limbo do cotidiano, onde são veículos sem dignidade especial. Também adverte da possibilidade de elas permanecerem no universo inicial do sonho e do inconsciente em que se encontravam, tornando infrutífero o trabalho de colheita do poeta, avaliando-o como quem falhou, como quem não soube dispô-las na unidade expressiva. "O gelo do malogro, na fímbria entre a deliberação e o acaso, passa nos versos finais deste poema, um dos mais admiráveis da literatura contemporânea" (CANDIDO, 2004, p. 94).

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Para trazer um pouco de luz aos últimos versos, cabe recorrer novamente à imaginação bachelardiana, ao comparar o "rio difícil" à figura de um calabouço: "O calabouço é um pesadelo e o pesadelo é um calabouço" (BACHELARD, 2003, p. 172). Ainda, considerando-se a imagem de calabouço e de rios subterrâneos, é fácil imaginar a presença do frio (do gelo, do malogro), que se apresenta como uma das maiores proibições para a produção imaginária em sua busca pelas imagens dos símbolos e das poesias. "Enquanto o calor faz nascer imagens, o frio cadavérico é um obstáculo a elas" (BACHELARD, 2003, p. 204, 207).

Tal dificuldade na busca do sublime se encontra nas duas artes poéticas analisadas: a mesma preocupação que Drummond apresenta em forma de um fio tênue que separa a conquista de um espaço elegantemente preenchido pelas palavras e a frieza de palavras ermas de melodia e conceito pode ser encontrada em Longino:

(...) Difere Cícero de Demóstenes nas passagens grandiosas. Este, com efeito, eleva-se ordinariamente a um sublime alcantilado. Cícero se espalha. O nosso orador (Cícero), visto como, por assim dizer, queima e juntamente despedaça tudo com a sua violência e mais a sua rapidez, o seu arroubo, o seu engenho, pode ser comparado a um tufão ou um raio; Cícero, creio, é como uma queimada alastrada, que grassa por toda parte, devoradora, de fogo abundante e duradouro, sempre a arder, distribuindo aqui e acolá e realimentando espaços. (LONGINO, XII,4)

Após essa análise, pode-se afirmar que esse compartilhamento de idéias contidas nas poéticas de Longino e Drummond pode contribuir, sobremaneira, não só para o entendimento da importância da poesia – nos seus aspectos culturais, sociais, e por que não dizer existenciais –, como também para fazer um alerta aos poetas pós-modernos da fundamental importância da dialética entre o dom e a *téchne*. Além disso, o estudo realizado pode ainda evidenciar a extrema dificuldade que o poeta encontra ao escrever o poema, seja pela necessidade de tornar o arranjo das palavras sublime, seja para evitar cair no campo do patético ou na “mesmice”.

Enfim, as poéticas de Longino e Drummond parecem trazer em seu cerne a mensagem preconizada por Zaratustra” (NIETZSCHE, s/d, p.49): “Uma nova altivez ensinou-me o meu eu, e eu a ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestes, mas sim, trazê-la erguida e livre, uma cabeça terrena, que cria o sentido da terra. (...) Assim falou Zaratustra”.

REFERÊNCIAS

- ACHAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- ABRAMS, M.H. **The mirror and the lamp**: Romantic theory and the critical tradition. London: Oxford University Press, 1953.
- AGUILLERA, Maria Verônica. **Carlos Drummond de Andrade**: a poética do cotidiano. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Afonso, 1999.
- _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Afonso, 2001.

_____ **A terra e os devaneios do repouso.** São Paulo: Martins Afonso, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura/Documentos de barbárie.** São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia.** São Paulo: Ática, 2003.

BRAYNER, Sonia (org). **Carlos Drummond de Andrade.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. **O espírito e as letras: estudos de critica literária.** São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos.** Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

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

COSTA LIMA, Luiz. **Lira e anti-lira.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **A rosa do povo.** São Paulo: Record, 1984.

GONÇALVES, Magali. **Teoria da literatura revisitada.** São Paulo: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** v. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

HORÁCIO. **Arte poética.** São Paulo: Cultrix, 1992.

LONGINO. **Do sublime.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. . **Assim falou Zaratustra.** São Paulo: Clube do Livro. s/d.

_____ **Gaia Ciência.** São Paulo: Cia das Letras. 2001.

PREMINGER, Alex & BROGAN, T.V.F.(Eds.). **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Princeton: Princeton University Press, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Drummond: o Gauche no tempo.** Rio de Janeiro: Record, 1992.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem.** São Paulo: Paz e terra, 1993.

**BONECAS JAPONESAS:
O JOGO ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO EM
MEMÓRIAS DE UMA GUEIXA E
*O SOL SE PÕE EM SÃO PAULO*²⁵**

Paulo Roberto Pellissari
parpe@terra.com.br

RESUMO: A partir de construções narrativas ficcionais da poética contemporânea, discutidas por teóricos como Gérard Genette, Linda Hutcheon e Patrícia Waugh, este trabalho pretende comparar/contrastar *Memórias de uma gueixa* (2006, 1.ed.1997), do escritor estadunidense Arthur Golden, e *O sol se põe em São Paulo* (2007), do brasileiro Bernardo Carvalho. Enquanto no primeiro romance, a narradora/gueixa conduz o leitor para dentro de uma narrativa com características tradicionais, ao contar a sua história ambientada no Japão, antes e depois da guerra, Bernardo Carvalho remete o leitor a um terreno pantanoso, onde todo cuidado é pouco, pois o narrador é enredado em uma estranha história da reconstrução de um triângulo amoroso no Japão devastado pela guerra. Cabe ao leitor participar do jogo literário, enveredar por histórias dentro de histórias, dobraduras temporais, perdas de referências, jogos de espelhos e tramas que dão várias reviravoltas para, então, perceber que o imaginado nunca será o que fora.

ABSTRACT: Based on the discussions of narrative fictional constructions in contemporary poetics by literary critics such as Gérard Genette, Linda Hutcheon and Patricia Waugh, this work aims to compare/contrast *Memoirs of a Geisha* by the American author Arthur Golden, and *O sol se põe em São Paulo* (2007) by the Brazilian writer Bernardo Carvalho. Whereas in the first novel, the narrator, a geisha, leads the reader into a narrative conceived in traditional terms to tell her story in pre and post World War II Japan, Bernardo Carvalho leads the reader into dangerous ground, where meanings blur, as the narrator is involved in a strange story of a love triangle, in war-ravaged Japan. As an important piece in the narrative game, the reader must wind his way in and out of stories within stories, temporal convolutions, loss of references, games with mirrors and work his way along a narrative line that twists and turns upon itself, only to realize that imaginary creation will never be what it had been before.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção. Narrativa. Arthur Golden. Bernardo Carvalho.

KEY-WORDS: Metafiction. Narrative. Arthur Golden. Bernardo Carvalho.

²⁵ Trabalho elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

Assim, quando capaz, manifeste incapacidade.
Quando ativo, manifeste inatividade.
Quando próximo, manifeste-se longe.
Quando longe, manifeste-se próximo.
Assim quando ele buscar vantagem, desoriente-o.
Quando estiver no caos, tome-o.
Quando for substancial, prepare-se contra ele.
Quando for forte, evite-o.
Quando estiver irado, atormente-o.
Ataque quando estiver despreparado.

A arte da guerra, Sun Tzu.

Se os ensinamentos de Sun Tzu, general chinês, aplicarem-se como ensinamentos táticos para um dos mais tradicionais jogos do Japão, o *Go* ou *Igo*, em que o adversário deve agir com muita cautela e sutileza de pensamento podemos, então, buscar essa mesma aplicação na relação entre narrador e narratário em *Memórias de uma gueixa* (2006, 1.ed. 1997), do escritor estadunidense Arthur Golden, e *O sol se põe em São Paulo* (2007), do brasileiro Bernardo Carvalho. Cada qual busca conduzir o leitor/jogador para dentro de suas narrativas para, em seguida, estabelecer regras, demarcar seus territórios no jogo que ora se inicia e levar esse leitor/jogador a um final talvez inesperado.

Recursos utilizados na literatura contemporânea, que rompem com o modelo tradicional de narrativa e desestabilizam o leitor diante do texto, dão a sensação de incapacidade de lidar com esse novo tipo de organização. Nenhum desses recursos é novidade na literatura, mas são retomados com mais ênfase na contemporaneidade.

Em *Narcissistic narrative* (1984), Linda Hutcheon descreve um conjunto de formas e técnicas da ficção encontrados em vários autores e textos e usa, além disso, *insights* de várias teorias da estética da recepção, a fim de explorar o paradoxo criado pela metaficção: o leitor é ao mesmo tempo co-criador do texto auto-reflexivo e distanciado dele por causa de sua própria auto-reflexividade. Com esse propósito, Hutcheon descreve uma poética da chamada metaficção contemporânea. Entende-se por poética “toda estrutura teórica em desenvolvimento, pela qual ordenamos tanto nosso conhecimento estético quanto nossos procedimentos críticos” (1984, p. xi). Afirma que “metaficção é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua identidade narrativa e/ou lingüística” (1984, p. 2).

Ainda segundo Hutcheon, a linguagem do romance, em toda ficção, é representacional. Na metaficção este fato é tornado explícito. Enquanto lê, o leitor

vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também requer que ele participe, que se envolva intelectual, imaginária e efetivamente na re-criação deste texto. Esse é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é todo narcisisticamente auto-reflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. Alguns textos são diegeticamente autoconscientes, outros o são em sua constituição lingüística (Citado em REICHMANN 2006, p. 335).

Para Patrícia Waugh (1984, p. 2), metaficção é um termo dado a escritos ficcionais que autoconsciente e sistematicamente dirigem a atenção para seu *status* como um artefato a fim de apresentar perguntas sobre o relacionamento entre ficção e realidade. De posse dessas explicitações teóricas, afirma-se que a metaficção tende a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar o espaço literário e o espaço evocado pelo romance, participa de sua produção.

Na metaficção, o artista está presente, não como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais através de seus leitores. Exige, portanto, a liberdade do leitor, pois o papel desse leitor começa a se alterar e a leitura deixa de ser uma tarefa fácil e harmoniosa, como outrora. O leitor passa a ser tão responsável pela composição quanto o autor.

Hutcheon aponta ainda a existência de textos diegeticamente autoconscientes, ou seja, conscientes de seu próprio processo narrativo e de textos lingüisticamente auto-reflexivos, que demonstram sua consciência tanto dos limites como dos poderes de sua própria linguagem. Cada um desses tipos pode apresentar pelo menos duas modalidades –explícita e implícita. As formas explícitas estão presentes em textos nos quais a autoconsciência e a auto-reflexão são evidentes de modo geral, explicitamente tematizadas e mesmo alegorizadas dentro da ficção. Em sua forma implícita, no entanto, esse processo seria internalizado, formando parte de sua estrutura e realização. Tal texto seria auto-reflexivo, mas não necessariamente autoconsciente.

Há quatro modalidades de narrativa narcisista, embora Hutcheon afirme que estes quatro modelos não são exclusivos e completos. Nas duas primeiras modalidades, **diegéticas explícitas** e **lingüísticas explícitas**, a autoconsciência de um texto se caracteriza como tematização aparente, por meio da alegoria, da metáfora narrativa ou do comentário narratorial. Na modalidade diegética explícita, as técnicas utilizadas são várias; entre elas, a perspectiva em abismo/representação especular (*mise en abyme*), a alegoria, a metáfora, o

desenvolvimento de um microcosmo para mudar o foco da ficção para a narração, ou pelo uso da narrativa como substância do romance, ou pelo enfraquecimento da coerência tradicional da própria ficção (Citado em REICHMANN, 2006, p. 338). Nessa modalidade, o leitor tem consciência de que ao ler está ativamente criando um universo fictício, geralmente um código narrativo de fundo.

Na modalidade lingüística explícita, o texto explora seus blocos de construção – a própria linguagem, cujos referentes servem para construir aquele mundo imaginário. O leitor deverá compartilhar como autor certos códigos em comum – social, literário, lingüístico. Em ambas as modalidades, a focalização se volta tanto para o processo criativo do escritor como para o processo recreativo do leitor.

As demais modalidades, denominadas **diegéticas implícitas** e **lingüísticas implícitas**, pressupõem que o leitor saiba quais são seus deveres e responda de modo apropriado. A ênfase se desloca do desenvolvimento do leitor tematizado ao ato da leitura realizada, em progresso. Neste tipo de narcisismo, a auto-reflexão é estruturada, internalizada no texto e a narrativa não é, portanto, necessariamente autoconsciente; ao contrário de narcisismo explícito, o autor não se dirige diretamente ao leitor. Na modalidade diegética implícita, as técnicas utilizadas são várias, entre elas a história de detetive, a fantasia, a estrutura do jogo, o erótico. Na modalidade lingüística implícita, encontram-se técnicas tais como o trocadilho, o anagrama, o enigma e a brincadeira lingüística, com o fim de atrair a atenção do leitor para a linguagem.

Nas narrativas metaficcionalis, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção.

Na investigação a que se propõe este estudo entre *Memórias de uma gueixa* e *O sol se põe em São Paulo*, consideraremos as seguintes questões: Como essas narrativas dialogam? Que regras estão dispostas entre narrador e narratário? Como os autores se utilizam da metaficção?

UM DIÁLOGO ENTRE BONECAS JAPONESAS

Em *Memórias de uma gueixa* (2006), Arthur Golden revela a trajetória de uma gueixa, repleta de lirismo, da sexualidade e da alma dessa mulher, em um Japão distante e cheio de mistérios. Embora escrita por um homem, a narrativa

transborda sensibilidade e feminilidade com as memórias daquela que passa a ser a protagonista do romance.

A diegese se inicia quando o biógrafo chamado Jakob Haarhuis, professor de História Japonesa na Universidade Arnold Rusolf, de Nova Iorque, desperta no narratário a curiosidade em conhecer as memórias registradas por ele daquela que por muito tempo fora objeto de desejo e cobiça de muitos homens, a gueixa Nitta Sayuri, e adverte: **“O leitor que decida se seus motivos [de Sayuri] foram realmente tão simples assim”** (GOLDEN, 2006, p. 8) (minha ênfase).

Pouco a pouco, alguns anos antes de sua morte, a narradora-protagonista, moradora de um hotel de luxo de Nova Iorque, desvenda ao leitor as suas memórias, expõe aquilo que por muito tempo fora segredo e mistério no mundo das gueixas e mergulha na tradicional cultura japonesa.

Imagine que você e eu estamos sentados em um quarto sossegado que dá para um jardim, conversando e bebericando de nossas taças de chá verde enquanto falamos de algo passado há muito tempo, e eu lhe diga: “Aquela tarde, quando encontrei Fulano de Tal, foi a melhor tarde de minha vida e também a pior...” Eu esperaria que você baixasse sua taça e dissesse: “E afinal como foi? A melhor ou a pior? Porque é impossível que tenha sido as duas coisas!” Habitualmente eu teria rido de mim mesma, concordando com você. Mas a verdade é que a tarde em que conheci o Sr. Tanaka Ichiro foi realmente a melhor e a pior de minha vida. Ele me pareceu tão fascinante que até o cheiro de peixe em suas mãos foi uma espécie de perfume para mim. Se não o tivesse conhecido, tenho certeza de que não teria me tornado gueixa.” (GOLDEN, 2006, p. 11)

É com essa sutileza que o narratário entra no universo ficcional do mundo de uma gueixa, cheio de mistérios, no Japão antes da Segunda Guerra.

Na continuação da narrativa, agora toda em *flashback*, Sayuri retorna ao tempo de infância, quando ainda menina de nove anos, moradora de uma pequena vila de pescadores, no Japão, em 1929, fora retirada de casa e vendida por seu pai. Sayuri naquela época chamava-se Chiyo-chan, seu verdadeiro nome. Só mais tarde seria conhecida como Nitta Sayuri. Após ser vendida, é levada a Kyoto, onde passa à condição de escrava até tornar-se uma das mais famosas gueixas do Japão.

Conduzidos por essa voz, entramos em um mundo de aparências em que mulheres são treinadas para se tornarem gueixas e enfeitarem os homens mais poderosos. As gueixas são treinadas desde jovens nas artes da dança, do canto e da conversação para entreter os fregueses de casas de chá e de banquetes, especialmente os do sexo masculino. Aprendem também que o amor deveria ser desprezado como uma ilusão.

Nas décadas de 1920 e 1930, época em que se localiza parte da narrativa, o Japão passava por um período de grande prosperidade econômica e o nacionalismo exacerbado era incentivado e enfaticamente alimentado pelo governo, pois tudo

aquilo que representasse "tradição" era valorizado. Políticos, industriais, banqueiros, empresários e a ascendente classe dos militares de alta patente tornaram-se assíduos e generosos clientes de gueixas, formando uma elite vista pela sociedade japonesa como mecenas das artes. É importante que o leitor ocidental compreenda que gueixas não são prostitutas. São elas próprias quem tomam a decisão livre de rejeitar ou acolher um homem, decidindo sempre as fronteiras de compromisso e envolvimento, nunca sendo forçadas a nada.

[...] o status que a gueixa tinha e dava aos clientes inspirava muitas mulheres a seguir a profissão, embora poucas efetivamente conseguissem entrar para o reservado mundo. Mesmo assim, em 1920, havia 80 mil gueixas registradas ainda nos moldes do *kenban* no Japão. Foi o auge da população de gueixas no país. A demanda por gueixas era tão alta, que gerou práticas perversas. Casas de gueixas administradas por *okaasans* ("mães", modo pelo qual as gueixas mais velhas administradoras das casas são chamadas) gananciosas e interesseiras, tornaram-se senzalas douradas para meninas e adolescentes. (SATO, 2006)

Um dos acontecimentos mais importantes na vida de uma gueixa era a concretização do *mizuage*, cerimônia que consistia na venda da sua virgindade. Esse ritual poderia chegar a preços exorbitantes, pois podia cimentar muito da reputação e prestígio da gueixa. Sayuri não foi nenhuma exceção a esta regra e também foi submetida a esta cerimônia. Sempre lembradas do enorme investimento que representavam para a *okiya*, como se tivessem assinado uma dívida pelo resto da vida, as *maikos* eram exploradas pelas *okaasans*, que para sugar ao máximo seus ricos clientes criaram os chamados "leilões de virgindade" (SATO, 2006).

De todos os momentos mais importantes da vida de uma gueixa, o *mizuage* certamente é um dos mais altos. O meu ocorreu no começo de julho de 1935, quando eu tinha quinze anos de idade [...] Quando o Doutor desamarrou o cinto de seu robe fechei os olhos e tapei a boca com a mão, mas no último instante pensei que não devia causar má impressão, e deixei a mão ao lado de minha cabeça. [...] É esquisito e muito difícil de explicar, mas o mundo me parecia diferente depois do *mizuage*. [...] agora eu ostentava uma etiqueta com alto preço. (GOLDEN, 2006, p. 299-304)

Nos anos 40, à medida que o Japão mergulhava na Segunda Guerra e aumentava a escassez de produtos básicos e alimentos, as gueixas continuavam com seu trabalho e estilo de vida glamoroso - as *okiyas* mais prósperas eram justamente as que tinham como clientes empresários ligados ao governo e membros dos altos escalões militares. Isto certamente contrastava com a austeridade e os sacrifícios impostos ao resto da população civil, conclamada ao esforço de guerra "pela pátria e pelo Imperador". De súbito, em 1944, o governo determinou o fechamento de casas de chá e de bares, e proibiu as gueixas de trabalhar como gueixas. Todas as mulheres - inclusive as gueixas - tiveram que ir

trabalhar nas fábricas pelo esforço de guerra. Esta situação durou até outubro de 1945, quando o governo de ocupação americano autorizou a reabertura das casas de gueixas. O período do governo de ocupação americano (1945-1952) trouxe uma série de novos desafios para a gueixa. A derrota na guerra causou, além da falência das instituições, a falência de boa parte dos clientes das gueixas. Uma nova clientela teve de ser conquistada, e elas procuraram os oficiais americanos. Se antes as gueixas desprezavam tudo o que representava o ocidente, agora elas procuravam aprender inglês e músicas americanas. O choque de culturas foi inevitável, e chegou a ser objeto de filmes produzidos em Hollywood nos anos 50, como *A casa de chá do luar de agosto* (SATO, 2006).

Se os primeiros anos de guerra tinham sido como uma excitante viagem pelo mar, pode se dizer que depois de meados de 1945 todos percebemos que as ondas eram altas demais para a nossa equipe. Pensamos que íamos nos afogar, todos. E muitos se afogaram. Não apenas a vida cotidiana estava cada vez mais miserável. Ninguém se atrevia a admitir, mas acho que todos agora nos preocupávamos com o fim da guerra. Ninguém mais se divertia [...] (GOLDEN, 2006, p. 356)

Enquanto espreitamos o mundo das gueixas por entre as janelas secretas, transportamo-nos a um outro universo ficcional e vamos ao encontro de um outro Japão em *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho. Neste romance o narratário também transita em uma atmosfera oriental. Boa parte da diegese se passa entre o Japão pós-guerra, a Tóquio pós-moderna e o bairro da Liberdade, em São Paulo. A diegese se inicia com o personagem-narrador, sansei, antigo freqüentador de um restaurante japonês no bairro da Liberdade, com as suas lembranças do tempo em que ainda era universitário e almejava ser escritor.

Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo. É como se tudo estivesse na sombra. Houve um tempo em que eu freqüentava um restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa rua mal-afamada da Liberdade. A comida era boa, o preço honesto e o serviço simpático, para dizer o mínimo, já que nunca nos expulsaram. Quase sempre havia lugar, e não passava pela minha cabeça, nem pela dos meus colegas de faculdade que a algazarra que costumávamos fazer depois de uns copos de sakê e de cerveja pudesse incomodar os outros clientes [...] Só dez anos depois de uma daquelas noites, na qual a discussão tinha girado em torno da minha pífia ambição de escritor (que hoje me causaria grande embaraço se por uma infelicidade eu viesse a reencontrar um daqueles colegas e lhe fosse permitido constatar o que virei [...]) (CARVALHO, 2007, p. 10-11)

Dez anos após, desempregado e divorciado, voltava de vez em quando ao Seyioken e numa dessas idas ao restaurante é abordado pela idosa proprietária do local, uma japonesa, que lhe pergunta "**o senhor é escritor?**" Não, ele não é, tenta lhe dizer. "Na verdade nunca escrevi nada." Ela não acredita e diz "**o melhor**

escritor é sempre o que nunca escreveu nada." (CARVALHO, 2007, p. 11-12) (minha ênfase).

A partir desse momento, Bernardo Carvalho reforça seu rótulo de o mais pós-moderno dos autores brasileiros ao estabelecer, por meio dessa diegese, uma desconfiada relação entre narrador e ouvinte e ao dispor as peças do jogo que se inicia. "Não vejo nenhuma metáfora no que eu digo. É como se tudo estivesse na sombra." (CARVALHO, 2007, p. 9).

Naquele encontro, a velha japonesa revela que gostaria de lhe contar uma história, o que faz alguns dias mais tarde. Primeiramente, certifica-se de que o ouvinte não tinha ouvido falar de outro escritor japonês. Tudo deveria ser novo. De todo modo, o Japão da sua história já não mais existia. Setsuko, esse era o seu nome, volta ao passado no Japão recém saído da Segunda Guerra, impedida de se casar porque uma irmã mais velha ainda não conseguira um pretendente. Sai de casa para estudar e é deserdada pela família.

Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças? "O Japão que eu conhecia não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha. Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. **Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi.** Antes da guerra, a música mais tocada no Japão era o jazz. E isso eu tenho certeza de que você não podia imaginar." (CARVALHO, 2007, p. 30) (minha ênfase)

Dessa maneira, o narrador, e com ele o narratário, entra nesse mundo de mistérios e num labirinto de sombras, simulacros, mentiras e mal-entendidos, com personagens desenraizados em busca de uma verdade que sempre lhes escapa, deixando em seu lugar a versão, o texto. Ou lacunas.

Algumas páginas adiante, a diegese se complica e se desdobra em outras mais, passadas e presentes, e o narrador percebe que se envolveu em uma trama na qual deve desempenhar o papel de detetive para completar a história em que se viu enredado. Em uma oficina de bonecas japonesas, Setsuko conhece Michiyo, filha de família tradicional, noiva de um herdeiro promissor, Jokichi, e amante de um ator de Kyogen, Masukichi. Setsuko torna-se espectadora do trio amoroso.

[...] para o pai a oficina de confecção de bonecas numa Osaka devastada significava uma esperança de salvação em meio ao caos, a miragem de um passado idílico de tradições em meio à desilusão do presente [...] E ficava irritada (Michiyo) quando Setsuko não lhe dava ouvidos, quando percebia que a colega procurava se concentrar no trabalho para o qual ela própria não tinha nenhum talento, além de não ver nele nenhum sentido. Tentando desmerecê-la com o que primeiro lhe vinha à cabeça, Michiyo dizia: "as bonecas japonesas são muito inferiores às francesas. **Veja! Não têm orelhas**". (CARVALHO, 2007, p. 36) (minha ênfase)

Bernardo Carvalho prepara surpresas e a diegese cada vez mais se desdobra. Uma trama gera outra, entrelaçando tempos e espaços, que o narratário, inicialmente, tomaria como distintos.

O narrador, na seqüência da diegese, acaba deparando-se com um Japão que não lhe pertence e que ele sempre negou, pois segundo Hall (2002, p. 13) “um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”.

Por estar representado em azul-claro, o canal era a minha única referência num mapa todo escrito numa língua de que sempre tentei escapar, **por achar que ela pudesse me condenar a ir aonde eu não queria** [...] Esbarrei em dois ou três pedestres (em Osaka). Em geral desviaram-se de mim como do demônio. Eu estava perdido [...] Desviavam-se, olhavam para o chão, fingiam que não me viam, que **não me ouviam**... Eu era a lepra [...] (CARVALHO, 2007, p. 106) (minha ênfase)

No decorrer da narrativa, o romance mostra um Japão ocidentalizado, retrata a perda diante da infinidade de dados do mundo. Trata também do sujeito contemporâneo, da descentração dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, o que constitui uma crise de identidade para o indivíduo na contemporaneidade.

UMA TENTATIVA DE APROXIMAÇÃO POR MEIO DAS CONSTRUÇÕES NARRATIVAS

Como afirmado anteriormente, a metaficção tende a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo narratário que, convidado a adentrar o espaço literário e o espaço evocado pelo romance, participa de sua produção.

A diegese de Arthur Golden se organiza dentro de uma estrutura arquitetônica de característica tradicional, na construção do enredo com trinta e cinco capítulos, que se inicia no presente e remete o narratário ao passado, por meio de *flashbacks*, em uma linearidade temporal de aproximadamente sessenta anos. No início da narrativa de Bernardo Carvalho, cuja estrutura arquitetônica está dividida em dezoito capítulos, o narratário aparentemente também se depara com as lembranças do narrador sansei da época em que freqüentava o antigo bar restaurante Seiyogen. Isso pode levar o jogador/leitor a caminhos errôneos.

Neste ponto, fazemos uma tentativa de aproximação das duas construções narrativas, dentro das modalidades diegéticas e lingüísticas apontadas por Htucheon. Em *Memórias de uma gueixa* tem-se uma narradora-protagonista autodiegética, ou seja, que narra a sua própria vida. Em *O sol se põe em São Paulo* há várias diegeses com narradores autodiegéticos, a exemplo do sansei e da japonesa, entre outros: "Era uma velha discreta, que uma noite saiu do seu canto debaixo da escada, como uma aparição, para me impor o mistério de seu recolhimento" (CARVALHO, 2007, p 11).

Outros pontos de aproximação entre as duas narrativas são a visibilidade/invisibilidade, o não-pertencimento e as perdas de referências. Tais elementos representam as próprias modalidades explícita e implícita da metaficcionalidade nas duas narrativas. Em *Golden*, a gueixa por si só deveria parecer invisível, pois era preparada para proceder dessa maneira, uma exigência cabível dentro do mundo das gueixas. Em *Bernardo*, o narrador diz

[...] até então eu não a percebera (Setsuko), era porque ela não se fazia ver" [...] O sobrado era só fachada, uma caixa vazia, um galpão" [...] Estavam completamente protegidas de toda a violência, isoladas por trás da simulação da fachada de um sobrado, como se vivesse, numa antiga casa de Kyoto [...] Durante muito tempo, eu tentei fugir como o diabo da cruz de tudo o que fosse japonês (vinha daí minha repulsa e a minha ignorância da literatura japonesa). (CARVALHO, 2007, p. 11-27)

Essas surpresas demonstram a própria condição de perda de referência, a que Carvalho submete o narrador e o narratário, e obriga-os a refazerem caminhos. Temos, então, duas narrativas em que as protagonistas, ao mesmo tempo em que se propõem a contar suas histórias, devem tornar-se invisíveis quando lhes convém, pois essa era a condição imposta em suas vidas. Compete ao narratário avançar com a peça correta nesse jogo, tentar perceber e traçar o recaminho desse universo-simulacro.

Na *Liberdade*, nem mesmo um bêbado, ao sair trôpego de um restaurante, acreditando que é escritor, pode achar que está numa viela tranqüila dos subúrbios de Tóquio e não numa megalópole violenta do Terceiro Mundo. E, no entanto, é disso que as ruas de São Paulo tentam convencer quem passa por elas: que está em outro lugar, num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é." (CARVALHO, 2007, p. 14-15)

As demais modalidades implícitas apresentam-se de maneiras quase distintas. Em *Golden*, a narrativa apresenta-se em forma de dobraduras ou *origami*. O autor nos fornece uma falseta quando no epílogo introduz Jakob Haarthuis, um renomado professor de arte japonesa em Nova York, e nos faz crer que aquilo é uma biografia. O próprio nome do "renomado professor" provoca no narratário uma grande confiabilidade em se tratando de alguém de destaque no mundo acadêmico.

Basta, portanto, confiar no autor – que assim o deseja –, e seguir a narrativa na tentativa de dobrar ou desdobrar o passado daquela mulher até se deparar, em uma situação frustrante, com a jogada final preparada pelo autor, que rompe os horizontes de expectativa do leitor com seus agradecimentos, o que leva este a perceber que o imaginado nunca será o que fora. “... **a personagem e sua história são totalmente inventadas, os fatos históricos não são**” (GOLDEN, 2006, p. 457) (minha ênfase).

Esse mesmo sentimento de frustração ocorre em *O sol se põe em São Paulo*, no décimo capítulo, quando inesperadamente o narrador nos prepara uma surpresa e comenta “agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. **O meu romance começa aqui**” (CARVALHO, 2007, p. 93) (minha ênfase). Nesse momento, Carvalho brinca com a narrativa que contém outras narrativas. Para tanto, faz uso do recurso denominado **caixa chinesa** ou ***mise en abyme*** para criar identidades que se confundem, dualidades e jogos de espelho. Por meio de caixas chinesas, ou seja, a idéia de uma caixa dentro de outra caixa, e dentro dessa caixa outras tantas caixas, coloca enredos dentro de enredos, discursos dentro de discursos, que podem ser vistos como uma exploração da natureza da textualidade e um artifício para lembrar o leitor da condição lingüística do texto.

Tudo muda na narrativa de Bernardo. Setsuko nunca existiu, apenas Mychio era real. Tudo não passou de um simulacro criado pela própria japonesa.

Em vários momentos em *Memórias de uma Gueixa*, o autor adverte o narratário de que não se deve acreditar em tudo, quase como um sinal de advertência. Na voz de Sayuri afirma: “Há muito tempo desenvolvi um sorriso muito treinado que chamo meu “sorriso *Nô*”, porque se parece com uma máscara *Nô* de sorriso congelado. A vantagem é que os homens o podem interpretar como quiserem: e você pode imaginar quantas vezes recorri a ele [...] Às vezes quase me faz acreditar que suas pequenas anedotas são verdadeiras” (GOLDEN, 2005, p. 12).

Em *O sol se põe em São Paulo*, o autor também alerta o leitor, para o que se utiliza de *flashforward* em algumas passagens: “Ela recebera a pior notícia de sua vida” (CARVALHO, 2007, p 12). Entretanto, o leitor só vem a entender a razão do comentário bem mais tarde na narrativa, mais de cem páginas depois. Chama, ainda, a atenção do leitor com outros usos de *flashforward* quando simplesmente coloca na narrativa: “o homem de lábio leporino terminou de ler a carta” (CARVALHO, 2007, p. 13), mistério que só será desvendado depois da leitura de

120 páginas. Para um leitor menos atento, podem passar despercebidas essas interferências dentro da narrativa.

As narrativas *Memórias de uma gueixa* e *O sol se põe em São Paulo* demonstram o jogo entre narrador e narratário encontrado na produção contemporânea. Como afirma Eco

Para ler uma obra de ficção é preciso ter alguma noção dos critérios econômicos que norteiam o mundo ficcional. [...] Por essa razão, ler é como uma aposta. Apostamos que seremos fiéis às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo [...] Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. (ECO, 1994, p. 118; 93)

A narrativa de Arthur Golden, embora mais próxima dos paradigmas convencionais, apresenta peculiaridades no método de concepção, conforme já apresentado. Em contrapartida, a narrativa de Bernardo Carvalho nos conduz a um terreno pantanoso, onde o sentimento de incerteza e de ambigüidade põe à prova conceitos de identidade, realidade e nacionalidade, pilares que, de forma convencional ou não, formam a essência de um indivíduo.

Conforme Bernardo Carvalho afirma em entrevista, "A desconfiança de minha literatura, se é que ela tem alguma coisa de política, é em relação à hipocrisia das construções que tentam se impor como absolutas" (CARVALHO, 2006, p. 22). Em Bernardo Carvalho não há ordem a ser restabelecida. O mundo é uma desordem.

Da terra do sol nascente à terra do sol poente, somos conduzidos pelas mãos de uma gueixa que nos fez adentrar em um mundo desconhecido e misterioso de um Japão que não mais existe. Em seguida, entramos em um terreno movediço, em um mundo caótico e misterioso, cujas identidades se misturam, se confundem e se transformam. Neste mundo fomos levados a crer que ora somos seres impossibilitados de ouvir, da mesma forma que as bonecas japonesas que não têm orelhas, ora somos alguém que só podíamos ser o que era não sendo, como a alma de uma gueixa.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Bernardo. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. "Eu queria saber o que os meus personagens buscam". *Entrelivros*, São Paulo, n.13, maio 2006. p. 20-25. Entrevista.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOLDEN, Arthur. **Memórias de uma gueixa**. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

JAPÃO. Guia visual. Folha de São Paulo. 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP& A, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

NETO, Benedito. A história editada – O novíssimo romance histórico. Curitiba, 2007, 186 f. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Humanas, Letras e Artes, UFPR.

REICHMANN, Brunilda. "O que é metaficção?" *Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 4, 2006. p. 333-347.

SATO, Cristiane. Gueixas. Disponível: <http://www.culturajaponesa.com.br/htm/gueixa.html> Acesso em: 14 out. 2007.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. New York: Methuen, 1984.

ANÁLISE DA NARRATIVA NO CONTO "O SENHOR PROKHÁRTCHIN" DE DOSTOIÉVSKI²⁶

Antonio Crul

antoniolurc@yahoo.com.br

RESUMO: Dostoiévski, no conto "O Senhor Prokhártchin" aprofunda vários temas: a miséria material como indissociável da miséria moral, as aspirações dos homens que colidem com as restrições mesquinhas da realidade e os limites a que todos os homens são submetidos, inclusive em suas próprias consciências. Este trabalho visa apresentar uma leitura do conto, tendo como embasamento teórico algumas teses apresentadas por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Se, num primeiro momento, notamos o conto como de denúncia social, Dostoiévski, através da exposição realista dos problemas humanos, comunica-nos, também, a angústia de seus dilemas morais e metafísicos. Prokhártchin é puro caos, ao apresentar a antinomia entre o mundo e o eu, ou seja, o aniquilamento do homem em favor de forças invisíveis.

ABSTRACT: Dostoevsky, in his short-story "Mr. Prokharchin", delves deeply into such themes as material misery as never dissociated from moral misery, men's aspirations clashing with the petty restrictions of reality, and the limits to which all men are subject to, including in their own consciousness. This work presents a reading of this short-story by way of some of Bakhtin's concepts in *Problems of Dostoevsky's Poetics*. If in a first moment we view the story as one of social indictment, we realize that Dostoevsky also expresses the anguish of man's moral and metaphysical dilemmas, through his realistic exposure of human problems. Prokharchin is pure chaos, as he represents the antinomy between the world and the I, that is, man's annihilation in favor of invisible forces

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski. Bakhtin. Angústia.

KEY-WORDS: Dostoevsky. Bakhtin. Anguish.

²⁶ Trabalho elaborado sob orientação da Profa. Dra. Sigrid Renaux.

Contar fatos, descrever seres, expressar emoções ou expor idéias são necessidades comuns a qualquer um de nós. Na linguagem do Antigo Egito, a expressão que designa a linguagem escrita significa literalmente “a fala dos deuses”. Já na Grécia Antiga, Aristóteles assinala que dentre os animais apenas o homem possui razão e é dotado de linguagem, o que lhe permite comunicar-se com seus semelhantes, compartilhar pensamentos e idéias, reconhecer e expressar valores que viabilizam a vida social e política.

Contar histórias e narrar fatos sempre foi inerente ao homem. Narração é o tipo de texto em que se relatam mudanças progressivas de estado que vão ocorrendo com as pessoas e as coisas através do tempo. Nesse tipo de texto, os episódios e os relatos estão organizados numa disposição tal que entre eles existe sempre uma relação de anterioridade ou posteridade. Essa relação de anterioridade ou posteridade é sempre pertinente num texto narrativo, mesmo quando ela venha alterada na sua seqüência linear por alguma razão. Nenhuma narração é em vão. Sabe o leitor que está procurando algo mais que uma história, sabe o autor que, através do narrador, conta além do narrado. Um texto vai muito além de suas linhas impressas e mortas. Com os comentários, digressões e interferências do autor recebemos um convite para a reflexão. Existe uma relação entre autor e leitor que nunca deixará de existir enquanto houver alguém que escreva para outro que leia.

O conto é o herdeiro direto e natural das fábulas, mitos e lendas como gênero narrativo. Não só pela forma como também pela impressão causada no leitor. O conto é uma forma de narrativa curta onde os fatos são condensados e o número de personagens é reduzido, em relação ao romance. Mesmo assim, sendo uma história curta, podemos “desmontar” o texto e analisá-lo minuciosamente.

Iniciaremos nossa análise citando o texto “Destrinchando um boi” de Chuang Tzu:

O cozinheiro do Príncipe Wen Hui
Estava destrinchando um boi.
Lá se foi uma pata,
Pronto, um quarto dianteiro,
Ele apertou com um dos joelhos,
O boi partiu-se em pedaços.
Com um sussurro,
A machadinha murmurou
Como um vento suave.
Ritmo! Tempo!
Como uma dança sagrada,
Como a “floresta de arbustos”.
Como antigas harmonias!

“Bom trabalho!” exclamou o
Príncipe
“Seu método é sem falhas!”
“Método?”, disse o cozinheiro
Afastando a sua machadinha,
“O que eu sigo é o Tão,
Acima de todos os métodos!
Quando primeiro comecei
A destrinchar bois
Via diante de mim
O boi inteiro
Tudo num único bloco.
Depois de três anos

Nunca mais vi este bloco
Via as suas distinções.”
“Mas, agora, nada vejo
Com os olhos. Todo o meu ser
Apreende.
Meus sentidos são preguiçosos. O
espírito
Livre para operar sem planos
Segue o seu próprio instinto
Guiado pela linha natural,
Pela secreta abertura, pelo espaço
oculto,
Minha machadinha descobre seu
caminho.
Não corto nenhuma articulação,
não
Esfacelo nenhum osso.
Todo bom cozinheiro precisa de um
novo facão,
Uma vez por ano- ele corta.
Todo cozinheiro medíocre precisa
de um novo
Cada mês- ele estraçalha!
Eu uso a mesma machadinha
Há dezenove anos.
Cortou mil bois.
Sua lâmina é tão fina
Como se fosse afiada há pouco.
Não há espaços nas articulações;
A lâmina é fina e afiada:

Quando sua espessura encontra
Aquele espaço
Lá você encontrará todo o espaço
De que precisava!
Ela corta como uma brisa!
Por isso tenho esta machadinha há
19 anos
Como se fora afiada há pouco!
Realmente, há, às vezes,
Duras articulações. Vejo-as
aparecendo

Vou devagar, olho de perto,
Seguro a machadinha atrás, quase
que
Não movo a lâmina,
E, vapt! A parte cai
Como um pedaço de terra.
Então retiro a lâmina,
Fico de pé, imóvel,
E deixo que a alegria do trabalho
Penetre.
Limpo a lamina
E ponho-a de lado.”
Disse o Príncipe Wan Hui:
“É isso mesmo! Meu cozinheiro
ensinou-me
como devo viver
A minha própria vida!” (Merton,
2002, 75-78)

O que devemos fazer é destrinchar o texto. Devemos ser machadinha e cozinheiro, numa relação intrínseca e harmoniosa. Narrador, leitor, cenas, herói, tema, trama, flexão gramatical, tempo, espaço, núcleo temático, história, diálogos, e tantos outros procedimentos que encontramos justapostos, muitas vezes em poucas linhas, mas que formam a beleza e a arte do texto. Quantas vezes estas linhas defraudam-nos como em tantas outras nos convencem. Identificamos a formação de um par indissoluto e dinâmico entre leitor e texto. Por vezes temos dificuldade em compreender o que está escrito, mas o texto deve ser comparado ao boi que estava sendo destrinchado pelo cozinheiro do príncipe Wen Hui: ritmo, tempo, lido e apreciado como uma “dança sagrada”. Ao ler e analisar um texto como nos comportamos? Como o príncipe Wen Hui ou como o cozinheiro? Um texto, que num primeiro momento não apresenta muitas possibilidades de análise, esconde grande riqueza, entre suas articulações.

Vamos fazer o trabalho do cozinheiro com o conto “O Senhor Prokhártchin” de Dostoievski. O conto foi escrito em 1846 e tem intenção social. A caricatura do avarento é um subterfúgio literário, um disfarce que, mesmo assim, foi descoberto pela censura. E são também as mutilações que esta lhe imprimiu que explicam a forma caótica resultante:

Há quem pense que este conto, antes dos cortes da censura, devia ter sido uma história muito mais ampla, na qual o Senhor Prokhártchin era uma figura de muito maior densidade. Dostoiévski, depois de ler o conto após os cortes da censura afirmou: Resta apenas o esqueleto daquilo que fiz. (1963, p. 391-392)

Mesmo após ler estas palavras de Natália Nunes notamos que aquilo “que ficou” é um verdadeiro tratado sobre a angústia humana: o mundo em que Prokhártchin vive é um mundo que se tem vindo a desumanizar, consentindo cada vez mais numa vida sem lustro, mecânica, habitada pela solidão, pelo silêncio e pela ganância.

Iniciarei minha análise comentando o enredo de “O Senhor Prokhártchin”. O conto narra a história de um modesto funcionário público que vivia no mais sombrio e humilde canto da pensão de Ustínia Fiódorovna. Os outros hóspedes pagavam o dobro do valor do aluguel, mas mesmo assim o Senhor Prokhártchin era o favorito de Ustínia Fiódorovna. Todos os hóspedes da pensão reparavam na avareza sórdida de Prokhártchin que, para poder economizar e não pagar o justo pelo aluguel, afirmava, sempre que questionado sobre suas supostas economias, que tinha uma cunhada que dependia dele para viver com mais dignidade, a quem enviava cinco rublos todos os meses. Apenas um subterfúgio para que os outros hóspedes não

questionassem sua avareza. Mesmo durante as refeições o Senhor Prokhártchin comia apenas o necessário para se manter vivo:

Jamais concedia a si próprio a totalidade da refeição ordinária de Ustínia Fiódorovna. Como o seu preço global era de cinqüenta copeques, Siemion Ivânovitch apenas consumia o valor de vinte e cinco copeques, contentando-se com sopa de couves, um pouco de empada ou um prato de carne, mas a maior parte das vezes, não comia nem sopa de couves nem carne, contentando-se em comer o seu pão com cebolas, ou queijo branco, ou pepinos salgados, ou qualquer outro alimento de preço baixo, e não se decidia a exceder a metade do preço da refeição, a não ser que estivesse morto de fome. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 394)

O senhor Prokhártchin viveu durante vinte anos no "canto" da pensão de Ustínia Fiódorovna e esta nunca o vira usar lenços, meias ou outros "ornatos vãos", o que comprova ao espiar o hóspede pelo buraco do velho biombo que protegia o pequeno pedaço da pensão que pertencia ao senhor Prokhártchin, na realidade seu verdadeiro e único mundo. Quando o senhor Prokhártchin ficou doente e começou a delirar por causa da febre, os outros hóspedes descobriram que ele tinha muito medo de perder o emprego e de ficar desamparado. O único objeto onde supostamente estariam escondidas todas as suas economias era um velho baú, sempre trancado com um cadeado alemão. Quando Prokhártchin morreu abriram o baú:

(...) ali estavam duas rodilhas, um par de meias, metade dum lenço, um chapéu velho, vários botões, umas solas gastas e os contrafortes dumas botas; numa palavra: um amontoado de trapos que cheiravam a bafio. Além do cadeado alemão, não havia nada de valor. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 412)

Todas as economias do senhor Prokhártchin estavam escondidas dentro do colchão: dois mil quatrocentos e sete rublos e cinqüenta copeques.

Para se entender a organização dos fatos no enredo não basta perceber que a história tem começo, meio e fim. É preciso compreender o elemento estruturador: o conflito. O conflito é a tensão que nos prende aos fatos da história. No caso de "O Senhor Prokhártchin", o conflito é o que ele guardava dentro do baú, sempre fechado com o cadeado alemão. Segundo Cândida Vilares Gancho (2004, p. 11), o conflito determina as partes do enredo. Primeiro temos a exposição que apresenta a obra ao leitor (é o começo da história, onde são apresentados os fatos iniciais e os personagens). No caso de "O Senhor Prokhártchin", a exposição é a caracterização minuciosa de Prokhártchin, dos outros hóspedes, da pensão e da doentia avareza do protagonista. Em segundo lugar, temos a complicação ou desenvolvimento, que é a parte da narrativa onde se desenvolve o conflito (O senhor Prokhártchin fica doente, começa a delirar e os hóspedes o chamam de louco e esperam a oportunidade para abrir o baú). Num terceiro momento temos o

clímax, que é o momento culminante da história. É a morte do senhor Prokhártchin e a abertura do baú: "o baú violado revelava o mistério repugnante das suas entranhas, o cobertor e o travesseiro jaziam no piso, debaixo do recheio arrancado do colchão" (1963, p. 413) E, por último temos o desfecho, que é a solução do conflito. Boa ou má. O senhor Prokhártchin morreu, teve seu baú violado, foi criticado pela dona da hospedaria, todos os seus véus foram arrancados, mas mesmo assim ironiza no final: "- Bem, não achas que já choraste bastante, seu pateta? Trata de ir dormir, ouves? Eu estou morto e já não preciso de mais nada. Ah! Como é bom estar assim deitado... Repito-te que estou morto. Parece impossível, mas sem dúvida alguma, se eu não estivesse morto e me levantasse de repente, julgas que aconteceria qualquer coisa?" (1963, p. 415)

Quanto à caracterização, identificamos no conto uma mudança significativa em relação aos personagens utilizados nas narrativas até então: Dostoievski consegue penetrar na dimensão psicológica destes personagens.

Cabe observar, porém, que se trata mais de uma independência em face de definições exteriorizantes e conclusivas que não levariam em conta a interioridade das personagens e suas individualidades, enquanto sujeitos dotados de consciências diversas; que procurariam resolver tudo no âmbito de uma única consciência – a do autor – e tornariam estas personagens simples marionetes e objeto da ação do autor, carentes de iniciativa própria no plano da linguagem, surdas às vozes que não fossem mera irradiação. Ora, Bakhtin mostra com plena clareza que a representação das personagens em Dostoievski é, acima de tudo, a representação de consciências; que não se trata da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências isônomas e plenivalentes que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas evasivas deixadas por seus interlocutores; mantêm-se imiscíveis enquanto consciências individuais que não se objetificam, i.e, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que ele chama de grande diálogo do romance" (Bakhtin, 1997, p vii).

Os personagens criados por Dostoiévski são cheios de vida e questões existenciais, por isso são densos. O senhor Prokhártchin, por exemplo, personagem principal, homem intratável e inacessível, vivia no mais humilde e sombrio canto da residência (pensão) de Ustínia Fiódorovna. Era um homem maduro e sensato, que não bebia, e não usava roupas de "baixo", lenço, meias ou ceroulas. Ao final do conto percebemos que, mais do que um estereótipo do avarento, Dostoievski nos quis apresentar a imagem de um homem perseguido pelo terror de se ver um dia na miséria:

- Muito bem - disse ele, - está entendido: eu sou bom e amável, virtuoso, fiel e dedicado; derramaria o meu sangue até a última gota, ouve bem... para conservar o meu emprego; mas sou pobre e se a ...ah!... cala-te...Ela, agora, ainda existe mas, depois, de repente, acabou-se... Compreendes? Então, eu,. Eu terei de ir pelos caminhos, com um saco às costas, entendeste?" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 408-409)

Os personagens que viviam na pensão trabalhavam na mesma repartição pública e eram completamente diferentes de Prokhártchin:

- Mark Ivânovitch: o mais notável e versado nas letras;
- Oplevaniev Pripolovienko: homem cheio de brandura e simplicidade;
- Iefímovitch: homem silencioso e calvo. Viveu vinte anos ao lado de Prokhártchin;
- Zinóvi Prokófitch: homem que deseja pertencer à alta sociedade;
- Okieânov: escrivão;
- Srídvin: burguês;
- Ustínia Fiódorovna: mulher ambiciosa, a dona da pensão, mulher ambiciosa, já com "certa idade" mas que se autodenomina órfã, e que precisa de atenção;
- Zimoviéikin: mendigo e bêbado. Este não morava na pensão com os outros.

Mesmo sendo um conto curto, a relação das personagens com o senhor Prokhártchi é fundamental para o desfecho da história. Diferentes entre si, as personagens prendem o leitor e com maestria o conduzem ao inesperado final. Num primeiro momento não questionam e até "aceitam" o jeito de ser de Prokhártchin, mas no final, quando cansados de esperar por ele, o recebem na pensão, doente e com delírios, a situação começa a mudar. Por meio destes delírios descobrem, assim como o leitor, que não existia cunhada: descobrem o medo de Prokhártchin de perder o emprego, e, principalmente, ficam afoitos com a possibilidade de enfim descobrir o que havia no verdadeiro mundo de Prokhártchin: o velho baú de cadeado alemão.

Em relação ao tempo, os contos de um modo geral apresentam uma duração curta em relação aos romances, nos quais o transcurso do tempo é mais dilatado. Em "O Senhor Prokhártchin" os fatos narrados se passam em São Petersburgo, em aproximadamente doze dias. O ambiente é muito frio e chuvoso, fato importante para o desenvolvimento do enredo, pois o protagonista adocece devido à chuva e ao frio. Os incidentes ocorrem geralmente à noite quando os moradores da pensão voltam do trabalho. O tempo neste conto transcorre na ordem natural dos fatos, em desenvolvimento linear, ou seja, do começo para o fim.

O espaço é o lugar onde se passa a ação narrada. No caso do nosso conto a ação acontece, num âmbito geral, na pensão de Ustínia Fiódorovna. Ali ocorrem os fatos psicológicos, econômicos, sociais dos personagens. Também podemos denominar este espaço de ambiente, que é o próprio espaço, mas carregado de características socio-econômicas, morais e psicológicas. O psicológico, neste caso, não é apenas uma técnica ou um descobrimento científico que vai auxiliar na caracterização do personagem. O psicológico é o aflorar da individualidade, é o apontar para os valores intimistas, é o chamar da atenção para uma realidade que estava atrás das fisionomias que se movem num mundo onde o valor de troca se impõe, onde o trabalho, como no caso de Prokhártchin, aliena, a produção em série se acelera e os choques sociais se aguçam. O psicológico é uma resposta do romance e do conto à era industrial e aos novos valores burgueses-aristocráticos de honra, beleza, essência, pátria e dignidade.

Segundo Cândida Vilares Gancho (2004, p. 24) o ambiente tem quatro funções: 1º) situar os personagens no tempo, no espaço ou no grupo social; enfim, nas condições em que vivem: no caso do conto analisado, fatos que ocorrem numa pensão, geralmente à noite, por pessoas de classe social baixa); 2º) ser projeção dos conflitos vividos pelos personagens: o mais sombrio e humilde canto da residência de Ustínia Fiódorovna era ocupado por Siemion Ivânovitich Prokhártchin; junto dele ficava um baú com cadeado alemão que nunca fora aberto aos olhos de outras pessoas; 3º) estar em conflito com os personagens: tanto quanto os hóspedes da pensão, nós, leitores, vivemos um grande conflito ao tentar desvendar os mistérios do baú; 4º) fornecer índices para o andamento do enredo.

Ao concluir a descrição do ambiente no conto, afirmamos que nada do que foi tratado até agora seria possível sem a presença do narrador. O narrador é o elemento estruturador da história, que faz com que o leitor "monte", com as vozes que ouve ou com o pouco que vê, uma história que pode ter várias versões. Nenhuma narração é em vão. Sabe o leitor que está procurando algo mais que uma simples história; sabe o autor que, através do narrador, conta além do narrado. Segundo Gancho (2004, p. 28), a voz narrativa compreende o narrador em terceira pessoa, que é o narrador que está fora dos fatos narrados, e o narrador em primeira pessoa, que é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem da história. No caso específico de "O Senhor Prokhártchin", identificamos um narrador em terceira pessoa e onisciente (pois conhece claramente os meandros e o desenrolar dos fatos).

BAKHTIN, CARNAVALIZAÇÃO E SÁTIRA MENIPÉIA

Neste momento, após a análise dos elementos teóricos da narrativa, como proposta por Cândida Gancho, iniciamos uma análise mais complexa, através de elementos da sátira menipéia e da carnavalização bakhtiniana.

Mikhail Bakhtin nasceu em Orel, localidade a sul de Moscovo, de família aristocrática em decadência. Estudou filosofia e letras na Universidade de São Petersburgo, abordando em profundidade a formação em filosofia alemã. Viveu em Leningrado após a vitória na Revolução em 1917. Entre os anos 24 e 29 conheceu os principais expoentes do Formalismo Russo e publicou *Freudismo* (1927), *O método formal nos estudos literários* (1928) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), sendo esta última a sua obra mais célebre. Seu trabalho é considerado influente na área da teoria literária, crítica literária, sociolinguística, análise do discurso e semiótica. Bakhtin é na verdade um filósofo da linguagem e sua linguística é considerada uma “trans-linguística” porque ela ultrapassa a visão de língua como sistema. Isso porque, para Bakhtin, não se pode entender a língua isoladamente, mas qualquer análise linguística deve incluir fatores extra-linguísticos como contexto de fala, relação do falante com ouvinte, momento histórico, etc.

A obra ensaística e crítica de Bakhtin produziu um grande impacto nos estudos de teoria literária quando passou a ser conhecida no Ocidente, a partir de meados da década de 70. Nos Estados Unidos, criou-se, já na década de 80, uma verdadeira escola bakhtiniana, que revolucionou as maneiras de se conhecer o romance e sua situação no contexto mais amplo da história da literatura e da cultura. Alguns desses pressupostos de Mikhail Bakhtin, principalmente os inseridos na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* serão utilizados agora para análise do conto.

A SÁTIRA MENIPÉIA

A sátira menipéia tem suas raízes no folclore carnavalesco e seu nome surgiu em homenagem ao filósofo Menipo de Gadare (do século III a.C.) por ter-lhe dado a forma clássica, mas sua introdução na literatura se deve ao erudito romano Marco Terêncio Varron (século I a.C.) que a denominou de *saturnae manipea*. Como exemplos de sátiras menipéias clássicas, podemos citar o *Satiricon*, de Petronio; as Sátiras Menipéias de Luciano e *Metamorfoses (O asno de ouro)* de Apuleio.

É importante ressaltar que a sátira menipéia influenciou as literaturas cristã antiga e bizantina e a escrita russa antiga. Desenvolveu-se na Idade Média, no

Renascimento e na Reforma Moderna, evoluindo até nossos dias. Há catorze particularidades que caracterizam o gênero:

- a) O elemento cômico salienta-se mais na sátira menipéia, se for comparada ao diálogo socrático.
- b) Excepcional liberdade de invenção temática e filosófica.
- c) Criam-se situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica como uma palavra ou uma verdade materializada na imagem do sábio que a procura: "Os heróis da sátira menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias" (Bakhtin, 1997, p. 114).
- d) Combinação orgânica do fantástico livre, do simbolismo e, às vezes, do elemento místico religioso com o naturalismo de um submundo extremado e grosseiro.
- e) Ousadia da invenção do fantástico, afinada com o universalismo filosófico. A síncrize é utilizada e nesse confronto são apresentadas palavras decisivas, os atos do homem, revelando-o, em cada um deles, bom como a vida humana na sua totalidade.
- f) A sátira menipéia baseia-se na estrutura triplanar, em que a ação e as síncrizes dialógicas deslocam-se da Terra para o Olimpo e Inferno.
- g) Surge um fantástico experimental desconhecido da epopéia e da tragédia antiga.
- h) Experimentação moral e psicológica, como casos de loucura, dupla personalidade, suicídios, entre outros. Bakhtin cita como exemplo a obra de Varron (Bakhtin, 1997, p. 117), Bimarcus (Duplo Marco), em que o herói Marco se encontra com seu duplo (uma espécie de consciência do herói) com quem dialoga de forma cômica.
- i) Há, por vezes, cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunos.
- j) Uma das características mais fortes da sátira menipéia são os jogos de oxímoros, os contrastes agudos.

- k) São incorporados com freqüência elementos da utopia social, introduzidos na forma de sonhos, viagens misteriosas e países misteriosos. Esta é outra característica que será bastante útil em nossa análise.
- l) Uso extensivo de gêneros intercalados (novelas, cartas, discursos, entre outros)
- m) Multiplicidade de estilos e pluritonalidade.
- n) A sátira menipéia funcionava como um gênero jornalístico da Antigüidade, uma vez que enfoca, em tom mordaz, problemas da atualidade ideológica (Bakhtin, 1997, p. 118).

Bakhtin ressalta, ainda, que a sátira menipéia tinha a capacidade de se inserir nos grandes gêneros. Como o gênero evolui, o autor considera que a menipéia é um estágio inicial, de que a obra de Dostoiévski é o apogeu, com o seu caráter polifônico, ausente da menipéia.

Todas as características que observamos acima, tanto as gerais do campo cômico-sério, como as do diálogo socrático e da sátira menipéia, foram expostas como preliminares para que Bakhtin desenvolvesse suas reflexões sobre a importância da carnavalização na literatura, o que destacaremos a seguir.

A CARNAVALIZAÇÃO NA LITERATURA

O carnaval mostra um conjunto de formas de festividades, rituais e desfiles ornamentados por figuras complexas, mas não se constitui em um fenômeno literário. De um ponto de vista universal e histórico, pode-se dizer que o carnaval é uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritualístico que assume múltiplas e estranhas manifestações, dependendo da época, dos povos e de festejos particulares.

Quanto à carnavalização na literatura, Bakhtin define:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais, simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. [...] É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura." (Bakhtin, 1997, p. 122)

Segundo Bakhtin (1997, p. 123), durante o carnaval são revogadas todas as leis, proibições, restrições, sistemas hierárquicos, formas conexas do medo,

reverência, devoção, etiqueta e quaisquer desigualdades entre os homens, que se aproximam por meio de quatro categorias de cosmovisão carnavalesca:

- a) A primeira e principal ação carnavalesca é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval. Assim, o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.
- a) A segunda é a coroação-destronamento, que se constitui num ritual ambivalente biunívoco, ou seja, as imagens carnavalescas englobam dois pontos de mudança e crise, como a morte e o nascimento, a tolice e a sabedoria, o pobre e o rico, entre outros. Expressa-se a criatividade de mudar, renovando a relatividade alegre de um regime. Nesta ação, já se prepara uma destronização futura ao coroar um escravo ou o bobo da corte.
- b) A última é a cerimônia de destronamento. Com o encerramento da coroação já se vislumbra outra entronização. O novo rei recebe símbolos de poder como uma coroa, um manto, um cetro, enquanto o antigo rei é despido de seus símbolos e de suas vestes, é surrado e ridicularizado.

É preciso destacar que as imagens carnavalescas são transpostas para a linguagem da literatura por caracterizarem uma personalidade biunívoca, como já dissemos, uma vez que abarcam campos de oposições como mutabilidade/imutabilidade, nascimento/morte, bênção/maldição, elogio/impropério, mocidade/velhice, entre outros. O mesmo ocorre com o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, sapatos nas mãos, utensílios domésticos sendo utilizados como armas, entre outros.

Para Bakhtin, o próprio riso carnavalesco é ambivalente, pois nele se fundem a ridicularização e a alegria:

Este antiqüíssimo sentido ritual da ridicularização do supremo, (da divindade e do poder) determinou os privilégios do riso na Antigüidade e na Idade Média. O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes, das verdades, para a mudança da ordem mundial. (Bakhtin, 1997, p. 127)

Segundo o autor, a paródia é um elemento inseparável da sátira menipéia e está relacionada á cosmovisão carnavalesca desde a Antigüidade, pois também é ambivalente no processo de criação do duplo destronante, que leva tudo para um mundo ás avessas.

Para Bakhtin, as paródias do Renascimento, como as de Erasmo, Rabelais e outros, eram bastante carnavalescas e ambivalentes, uma vez que apresentavam uma forte relação entre a morte e a renovação.

Ao analisar as características da sátira menipéia, proposta por Bakhtin verifica-se que várias delas estão em "O Senhor Prokhártchin" como, por exemplo, o aumento do peso específico do elemento cômico, uma vez que a própria avareza mórbida do protagonista, que não usava roupas íntimas, torna-se cômica por causa dos detalhes corriqueiros. A excepcional liberdade de invenção do enredo está evidente na criação de um conto, onde se percebe uma crítica veemente aos departamentos públicos da Rússia. (Tratar da pobreza do povo no contexto histórico em que estava inserido não foi somente liberdade, mas além disso muita coragem por parte de Dostoievski - não podemos esquecer que Dostoievski foi condenado à morte, mas na hora da execução foi perdoado). Outra característica encontrada no conto é a grande experimentação moral e psicológica: em seu delírio febril, Prokhártchin cita Voltaire, cuja influência na política russa foi marcante, Napoleão, o invasor rechaçado, e, também, o diabo. Na última parte do meu trabalho voltarei à característica da experimentação moral e psicológica, pois analisarei o conto sob o prisma da filosofia da existência: a angústia exasperada de Prokhártchin nos remete a questionamentos de nossa própria vida. É a luta por parte do homem no sentido de conquistar uma dignidade e um lugar que sejam reconhecidos e respeitados. Não se trata da idealização de um mundo perfeito, pois isso seria a total utopia, não se trata de banir o "mal", mas tão somente de o minorar.

Outra característica da sátira menipéia relevante no conto são as cenas de escândalo. Quando Prokhártchin volta da rua com febre e, principalmente, quando morre, os demais hóspedes da pensão, como aves de rapina, procuram afanosamente as "supostas" economias do velho "amigo". Durante a busca, o corpo do infeliz é derrubado duas vezes no chão, sem a menor preocupação dos atentos e ambiciosos caçadores do tesouro.

Tais situações extraordinárias, como na menipéia, são criadas para provocar uma idéia filosófica, ou seja, a experimentação da verdade, materializada no sábio/herói que procura essa verdade. A história da suposta avareza de Prokhártchin e, principalmente, a cupidez dos hóspedes da pensão, ao final do conto, faz-nos repensar o mundo, provocando questionamentos filosófico-antropológicos em relação ao ser humano. É a experimentação da verdade, esta primeiramente caracterizada por Prokhártchin como medo e economia, mas também a experimentação da verdade do leitor que, à semelhança das outras

personagens, busca saber qual a “verdade” escondida no baú do nosso herói, que se revela posteriormente ser a verdade da desumanização.

A FILOSOFIA DA EXISTÊNCIA NO CONTO “O SENHOR PROKHÁRTCHIN”

Ao analisar o conto de Dostoievski notamos uma nítida influência do existencialismo em seu texto ao nos depararmos com uma figura angustiada, sem perspectivas e muito triste. A tristeza é apreendida como qualidade do mundo, como uma modalidade de consciência das coisas, como uma maneira original e específica de apreender a realidade. Entre outros, Heidegger investigou o sentido e o valor referencial do sentimento. Também Sartre, considerado por muitos “pai do existencialismo”, procurou explicitar o alcance cognitivo das emoções, como por exemplo em *A náusea*. Pode-se falar numa “metapoesia” no sentido de uma ontologia, não tanto de conceitos, mas da sensibilidade poética. Reproduzo agora um pequeno trecho desta linda e instigante poesia existencial:

Para que o homem em nós se liberte um dia há somente um meio: perguntar a todo instante se somos homens, responder a todo instante que não! Somos o mal delineado esboço do homem a ser desenhado. Nada mais que um pobre pano de boca para a grande canção. Chamais-nos de homens? Esperai mais um pouco. (Sartre 1978, p.147)

Durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, o mundo estava em crise e a filosofia também. O sonho por um mundo mais livre e mais justo não se concretizava, trazendo consigo a descrença na política e, principalmente, na idéia de história como progresso. Freud explora o inconsciente e diversos pensadores passam a questionar o sentido da vida. Atenta às complexidades do mundo, a filosofia incorpora discussões sociais, éticas e existenciais do período.

Deste contexto surge o Existencialismo, que é a visão dramática e angustiada do destino do homem. Denominamos esta corrente filosófica de existencialismo porque as teorias filosóficas utilizadas em suas reflexões têm na existência humana o ponto de partida e objeto fundamental de seus estudos. O existencialismo também partiu do espanto e da admiração para perceber e mergulhar na aventura do existir. O existir tem sua origem etimológica na palavra latina “ex-sistere”, que quer dizer “estar em pé, fora de”. Isto é, poder observar o próprio ser como se estivesse fora dele. Assim, pode-se dizer que só o homem existe, porque somente ele é capaz de distanciar-se de si mesmo e de seus atos para examiná-los, criticá-los ou valorizá-los. Existir implica a relação do homem com os outros seres humanos, com as coisas e com a natureza. Relações múltiplas concretas e dinâmicas. Enfim, relações determinadas e indeterminadas, isto é, possíveis de acontecer ou não. Não há propriamente o existencialismo como se

fosse uma escola definida. É mais correto falar-se em “clima existencialista”, já que cada pensador dessa corrente tem uma abordagem muito própria, original. Mas há um núcleo de preocupações e temas fundamentais, comuns à maioria dos existencialistas: a razão humana é impotente para resolver todos os problemas da existência; o homem está sempre se fazendo e desfazendo; o ser humano é frágil; a realidade nos aliena, nos torna estranhos a nós mesmos; a morte é uma presença constante na vida; não se pode fugir da solidão; a existência é um mistério; o Nada provoca o ser humano a avançar; o ser humano representado como realidade imperfeita; a liberdade humana nunca foi plena e sim condicionada às circunstâncias históricas da existência.

Antes de ser uma filosofia do mundo ou das coisas, as idéias existencialistas pretendem ser uma filosofia do homem. Não são reflexões de um homem perfeitamente organizado, ideal, passível de ser analisado e compreendido. Trata-se de uma filosofia de um homem misterioso, surpreendente, dilacerado por contradições insolúveis.

Aqui está o objetivo desta análise de “O Senhor Prokhártchin”: homem misterioso, surpreendente e, principalmente dilacerado pelos mistérios da vida e pela sua visão dramática do destino:

Ficou assim deitado dois ou três dias atrás do biombo, afastado do mundo e todos os seus ruídos vão. A partir do dia seguinte, já ninguém pensava nele. No entanto, o tempo seguia o seu curso e as horas sucediam-se às horas, os dias aos dias. Uma espécie de torpor delirante invadira a cabeça escaldante e pesada do doente. Mas ele não se movia, não se queixava. Pelo contrário, estava mergulhado num silêncio feroz e contraía-se sobre a cama, tal como uma lebre assustada que se aperta de encontro à terra com a aproximação do caçador. (Dostoiévski, 1963, p. 401).

Uma questão importante a ser colocada em relação ao existencialismo é que o querer não se identifica ao poder. A vida humana não é um caminho linear em direção ao progresso, ao êxito e ao crescimento. Ao contrário, é marcada pelo sofrimento, doenças, dor, injustiças, a luta pela sobrevivência, o fracasso, a velhice e, principalmente, a morte. Podemos “enquadrar” o senhor Prokhártchin em várias destas condições relativas à vida: o sofrimento vivido durante toda a vida economizando por medo de chegar à velhice desamparado e desempregado; adoece, pois o que comia e vestia não era suficiente para mantê-lo saudável e “forte”; sofre as injustiças do capitalismo pois neste a luta pela sobrevivência tem um preço muito alto.

Segundo Schopenhauer, o destino, a angústia e o pessimismo caminham junto com o ser humano:

Deve-se manter viva a noção do tempo e da mutabilidade das coisas e sempre imaginar o contrário do que está acontecendo. Por exemplo, imaginar a infelicidade no meio da felicidade, a inimizade no seio da amizade, o tempo ruim ao invés do tempo bom, o ódio no lugar do amor, a traição e o arrependimento substituindo a confiança e assim por diante(...) Em qualquer situação devemos evitar as manifestações de júbilo ou de lamentação, em parte pela mutabilidade das coisas que se reorganizam a cada momento e em parte pela ilusão do nosso julgamento sobre o que nos é ou não vantajoso (Shopenhauer s/d, p.131-133).

Notamos em "O Senhor Prokhártchin" uma grande angústia em relação à sua própria existência, preocupação em relação ao destino e incerteza perante o futuro. O filósofo estoíco Epicteto dizia que a "filosofia é a experiência que fazemos de nossa fraqueza". Para tentar superar esta fraqueza e angústia em suas personagens Dostoiévski utiliza o próprio discurso: "As palavras concludentes estariam fora do todo dialógico, coisificariam e humilhariam o ser humano enquanto indivíduo, razão por que se faz necessário escutá-lo, deixá-lo falar, provocá-lo socraticamente para que externar em seu discurso e como discurso a sua visão de mundo" (Bakhtin 1997, p IX).

A angústia educa e ensina. Nela aprendemos a nos predispor à possibilidade. Estar aberto e disposto à possibilidade torna-se mais angustiante do que estar disposto e aberto à realidade.

Num conto de Grimm, fala-se de um jovem que saiu à aventura para aprender o que era a angústia. Deixemos o aventureiro seguir seu caminho sem nos preocupar se encontrou ou não algo que o tivesse angustiado. Por outro lado, quisera advertir que aprender a angustiar-se é um risco que todos devem correr; quem não aprende sucumbe por nunca sentir angústia ou por nela afogar-se; quem, pelo contrário, aprendeu a angustiar-se na devida forma, aprendeu o que de mais elevado se deve aprender. (Kierkegaard 1946, p.174)

O senhor Prokhártchin, dostoiévskiano imerso num vazio existencial, onde tudo, inclusive ele, passa a ser objeto de análise científica (loucura, doença, febre), refugia-se na angústia e na solidão. Notamos no senhor Prokhártchin a destruição do eu, pois no momento em que busca realizar seu projeto (economizar para ter segurança no futuro), ele sofre a interferência de uma série de fatores adversos que o desviam de seu caminho existencial. É o confronto entre o eu com os outros. Neste confronto o senhor Prokhártchin foi derrotado. O seu eu é destruído, arruinado, dissolve-se na massa humana. Em vez de tornar-se si-mesmo, o homem torna-se aquilo que os outros desejam. O único sentimento que faz o homem despertar para a existência é o da angústia, pois ela revela nossa impessoalidade no cotidiano, o abandono do nosso próprio eu diante da opressão do mundo como um todo. O mundo para o Senhor Prokhártchin é a aniquilação de todas as coisas que o rodeiam e, portanto, apontam para o nada. O senhor Prokhártchin sente-se um ser-para-a-morte. Isto fica mais claro quando Bakhtin afirma:

No pensamento artístico de Dostoiévski, a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo o que ele é como ser material que pode ser espiado, definido e previsto, à revelia, a despeito de sua vontade. A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente. (Bakhtin 1997, p.59)

Este responder-se por si mesmo e revelar-se livremente é a angústia, pois nela o ser que somos se revela naquilo que ele é em sua originalidade: nada, pura possibilidade. Nós somos envolvidos numa pura ameaça do nada. A existência humana é trágica, como a do senhor Prokhártchin, porque todas as nossas possibilidades (geradas pela angústia) são possibilidades-de-sim, mas também possibilidades-de-não. O possível nunca ofereceu nenhuma garantia. Era possível que o senhor Prokhártchin pudesse viver melhor com suas economias: não deu. Debaixo de toda possibilidade humana se esconde sempre a ameaça do insucesso, do fracasso e, principalmente, da morte. Não existe situação humana que possa proteger-se de uma tal ameaça; nem um baú fechado com um cadeado alemão.

A morte nos dá a conhecer a possibilidade privilegiada da existência. O esforço empreendido pelo senhor Prokhártchin para sair da angústia gerava sempre mais angústia. Angústia essa, que notamos cada vez maior ao se tratar de uma civilização capitalista e técnica. É a civilização do auto-asseguramento. Esta lógica tecnicista que tudo quer enquadrar em seus domínios, segundo Nietzsche, fez desaparecer o sentido da vida, uma vez que tudo passou a ser previsível. Tudo é igual, tudo tem o mesmo valor, é o que ele reconhece como niilismo:

(...) e vi uma grande tristeza descer sobre os homens. Os melhores deles cansaram-se de suas obras. Proclamou-se uma doutrina, que uma fé acompanhava: tudo é vazio, tudo é igual, tudo foi (...) Tornamo-nos todos secos, seríamos reduzidos a cinza:-sim, cansamos o próprio fogo. Todas as fontes se nos enxugaram, também o mar retirou-se. O solo quer fender-se, mas o abismo não nos quer tragar! Ah, onde há um mar, ainda, no qual possamos afogar-nos? assim soa o nosso lamento- correndo por sobre brejos de águas pouco profundas. Em verdade, já estamos cansados demais para morrer; agora continuamos acordados e vivendo, em câmaras mortuárias. (Nietzsche s/d, p. 145-146)

Angústia, morte e possibilidade fazem parte da nossa vida.

Gostaria de finalizar meu trabalho com um poema de Fernando Pessoa e, assim, deixar em aberto mais uma possibilidade de angústia:

BICABORNATO DE SODA

Súbita, uma angústia...
Ah, que angústia, que náusea do estômago à alma!
Que amigos que tenho tido!
Que vazias de tudo as cidades que tenho percorrido!
Que esterco metafísico os meus propósitos todos!
Uma angústia,
Uma desconolação da epiderme da alma,

Um deixar cair os braços ao sol-pôr do esforço...
Renego.
Renego tudo.
Renego mais do que tudo.
Renego a gládio a fim todos os Deuses e a negação deles.
Mas o que é que me falta, que o sinto faltar-me no estômago
E na circulação do sangue?
Que atordoamento vazio me esfalfa no cérebro?
Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me?
Não: vou existir. Arre! Vou existir.
E-xis-tir...
E--xis--tir...
Meu Deus! Que budismo me esfria no sangue!
Renunciar de portas todas abertas,
Perante a paisagem todas as paisagens,
Sem esperança, em liberdade,
Sem nexo,
Acidente da inseqüência da superfície das coisas,
Monótono mas dorminhoco,
E que brisas quando as portas e as janelas estão todas abertas!
Que verão agradável dos outros!
Dêem-me de beber, que não tenho sede!

O poeta canta a angustia que Prokhártchin vive. Ele, Prokhártchin, tem a consciência aguda da morte, dá à liberdade o seu profundo significado (foi sendo livre que escolheu ficar preso às regras capitalistas e aos seus medos); pois o que é absurdo e angustiante senão esta aprendizagem da solidão individual? O que é a morte senão a mais pura expressão desta solidão individual? Como afirma Ernani Reichmann: "Os homens inconscientes de si mesmos são joguetes passivos das circunstâncias" (2006, p.38).

As circunstâncias e os medos é que fizeram de Prokhártchin um homem morto mesmo estando vivo. Ou ao contrário, parecendo vivo quando morto:

O seu rosto exprimia uma meditação profunda e os lábios comprimiam-se num ar de gravidade, de que nunca ninguém o teria julgado capaz enquanto vivo. Parecia ter ganho muito em inteligência e conservava o olho direito meio fechado, como se tivesse querido agarrar à pressa alguma idéia muito importante que não tivera tempo de desembrulhar. (Dostoievski 1963, p. 415)

É pois a morte que marca ao homem absurdo o limite do seu conhecimento, e o próprio desconhecimento de Deus, a sua ausência inegável, ou pelo menos questionável, e o início do desconhecido. Quanto às palavras de Ernani Reichmann, que chama carinhosamente a morte de "o sem-tempo", notamos o homem passeando com o sem-tempo num como que único processo de vivência e aprendizado para a alma:

Quando sem-tempo vier... Darei grandes passeios, não só aos domingos, todas as tardes, carregando o meu não-ser para que os outros que for encontrando em meu caminho, as coisas, as sombras, os perfumes (os perfumes e orquestrais), tudo e todos possam ser recebidos por mim em meu sem-tempo. Minha noite também será minha tarde e quando meus olhos caírem

exaustos, deixarei que se feche a cortina que me separa da platéia, eu mesmo o palco e a platéia ou tudo e todos a platéia e o palco, onde representaremos o auto sacramental da receptividade (encanto do homem do futuro, farsa do homem do presente, que teima em não existir; mas de outro modo, esmagado por toneladas de signos e estruturas, etc). [...] Quando o sem-tempo vier... O transparente e o opaco já não terão sentido algum. As formas e as sombras, o fantasmagórico e o transparente, o impalpável, o difuso, tudo receberá a minha forma, ao ser recebido por mim. A forma de minha subjetividade, não a minha verdade, mas a verdade de tudo e de todos, desvelada não por mim, mas por eles mesmos, a verdade do ser próprio que passaram a ser (recebidos por mim). [...] Quando o sem-tempo vier... Serei novamente uma obra de arte, tudo e todos recebidos pelo não ser (que passarei a ser). E que voltará a ser enquanto obra de arte. [...] Quando o sem-tempo vier... Não haverá guerra, mas quietude, paz. Não a paz de Tolstoi. Ninguém será um sonâmbulo, nem Hermann Bloch. Nem a estrela, da redenção ou de Franz Rosenzweig. Não haverá temor e tremor, nem alternativa, nem etapas nos caminhos da vida. Nem Zaratustra soltará o seu verbo contra o Verbo. Tudo e todos recebidos por mim. (Reichmann, 2006, p. 82-83)

Notamos aqui uma reflexão sobre a morte. O que distingue uma ação livre de uma ação simplesmente espontânea é a possibilidade de refletir sobre ela, e essa possibilidade é dada apenas aos seres racionais. Os homens têm a capacidade de pensar em sua ação e saber por que agem, por que escolhem o que efetivamente escolhem. Na maior parte do tempo, agimos sem pensar, seguindo nossas inclinações naturais, mas temos sempre a possibilidade de esclarecer os motivos de nossa ação, as causas que determinam nosso desejo. Como há uma infinidade de movimentos e uma infinidade de disposições e inclinações da alma que causam a nossa ação presente, a reflexão poderia ir ao infinito e seríamos condenados à inércia. O momento da decisão é também uma interrupção do movimento que faz o pensamento dobrar-se sobre si mesmo para buscar os motivos do desejo. Jamais poderíamos iluminar as razões obscuras de nossos desejos, mas pela reflexão temos a possibilidade de esclarecer em parte nossas inclinações e, sobretudo, nos propor novos fins para nossas ações. O fim que buscamos é a felicidade, mas há muitas maneiras de pensar a felicidade, muitas vezes ao procurá-la encontramos a morte.

Ao nos apresentar "O Senhor Prokhártchin", Dostoievski nos remete à análise sobre a angústia humana e seus dilemas morais e metafísicos: "O Senhor Prokhártchin" é puro caos ao apresentar a antinomia entre o mundo e o eu, ou seja, o aniquilamento do homem em favor de forças invisíveis."

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *Obra Completa*. Vol I. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.

GANCHO, Cândida Villares. **Como analisar narrativas**. Col. Princípios, São Paulo: Editora Ática, 2002.

KIERKEGAARD, Soren – **El Concepto de La Angustia**. Buenos Aires, 1946.

MERTON, Thomas. **A via de Chuang Tzu**. 10ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**: poética. Seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho. 26ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s/d.

REICHMANN, Ernani. *Ser e Sismar VI e VII*. Curitiba: Arte e texto, 2006.

REICHMANN, Ernani. *Cadernos PS III*. Curitiba: Arte e texto, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Aforismos sobre filosofia de vida**. Disponível em <http://www.wikipedia.org>. Acesso em: 02/03/2008.