

millenium

Journal of Education, Technologies, and Health

Corpo Editorial | Editorial | Consejo Editorial

Editor

Instituto Politécnico de Viseu, Centro de Estudos em Educação, Tecnologias e Saúde (CI&DETS)

Equipa Editorial | Editorial Team | Equipo Editorial

Editor Chefe | Chief Publisher | Editor Chefe

Maria Madalena Jesus Cunha Nunes

Editores Adjuntos | Assistant Publishers | Editores Adjuntos

José Luís Mendes Loureiro Abrantes

José Paulo Ferreira Lousado

Maria João Amante

Paula Maria dos Reis Correia

Editores das Seções | Section Publishers | Editores de Secciones

Ciências Agrárias, Alimentares e Veterinárias | Agricultural Sciences, Food and Veterinary | Ciencias Agrícolas, Alimentos y Veterinaria

Paula Maria dos Reis Correia - paulacorreia@esav.ipv.pt

Ciências da Vida e da Saúde | Life and Health Sciences | Ciencias de la Vida y la Salud

Maria Madalena Jesus Cunha Nunes - mnunes@essv.ipv.pt

Educação e Desenvolvimento Social | Education and Social Development | Educación y Desarrollo Social

Maria João Amante - majoa@esev.ipv.pt

Engenharias, Tecnologia, Gestão e Turismo | Engineering, Technology, Management and Tourism | Ingeniería, Tecnología, Administración y Turismo

José Luis Mendes Loureiro Abrantes - jlbrantes@estv.ipv.pt

José Paulo Ferreira Lousado - jlousado@estgl.ipv.pt

Conselho Editorial Internacional | International Editorial Board | Consejo Editorial Internacional

Madalena Cunha, PhD, Instituto Politécnico de Viseu (PT), Presidente
Ana Sofia Carvalho, PhD, Universidade Católica, Porto (PT)
Alessandro Gandini, PhD, Pagora School, Grenoble Polytechnic, France (FR)
António Boleto Rosado, PhD, Universidade Técnica de Lisboa (PT)
António Sérgio Alfredo Guimarães, PhD, Universidade de S. Paulo (BR)
Carlos Fernandes da Silva, PhD, Professor Catedrático, Universidade de Aveiro (PT)
Carlos Gutiérrez García, PhD, Universidade de León (ES)
Elisabeth Kastenholz, PhD, Universidade de Aveiro (PT)
Flávio Nelson Fernandes Reis, PhD, Universidade de Coimbra (PT)
Isabel Mateos Rubio, PhD, Universidade de Salamanca (ES)
João Carlos Matias Celestino Gomes da Rocha, PhD, Universidade de Aveiro (PT)
João Eduardo Quintela Varajão, PhD, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro UTAD (PT)
Javier Montero Martín, PhD, Universidade de Salamanca (ES)
José Luís Abrantes, PhD, Instituto Politécnico de Viseu (PT)
José Paulo Lousado, PhD, Instituto Politécnico de Viseu (PT)
Luís Saboga Nunes, PhD, Escola Nacional de Saúde Pública, Universidade de Lisboa (PT)
Maria dos Anjos Pires, PhD, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro UTAD (PT)
Maria João Amante, PhD, Instituto Politécnico de Viseu (PT)
Margarida Gomes Moldão Martins, PhD, Instituto Superior de Agronomia, Universidade de Lisboa (PT)
Oziris Borges Filho, PhD, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (BR)
Paula Correia, PhD, Instituto Politécnico de Viseu (PT)
Paulo Joaquim Pina Queirós, PhD, Escola Superior de Enfermagem de Coimbra (PT)
Paulo Providência, PhD, Universidade de Coimbra (PT)
Soner Soylu, PhD, Agriculture Faculty, Mustafa Kemal Üniversitesi (TR)
Wojciech Cynarski, PhD, Rzeszów University (PL)
Mohamed Samer, PhD, Universidade do Cairo (EG)

Ficha Técnica | Technical Sheet | Ficha Técnica

Propriedade | Property | Propiedad

Instituto Politécnico de Viseu (IPV)
Centro de Estudos em Educação, Tecnologias e Saúde
Unidade de I&D do Instituto Politécnico de Viseu

Av. Cor. José Maria Vale de Andrade
Campus Politécnico
3504 - 510 VISEU
Portugal

Telefs.: 232 480 700 (ext.2100)

E-mail: millenium@pres.ipv.pt (Revista Millenium)

URL: Revista Millenium

URL: Centro de Estudos em Educação, Tecnologias e Saúde - Unidade de I&D do Instituto Politécnico de Viseu (CI&DETS)

Ficha Catalográfica

Revista Millenium. / prop. Instituto Politécnico de Viseu, 1996 - 2016

Título da revista: Millenium - Journal of Education, Technologies, and Health

Título da revista abreviado: Rev. Mill

Sigla da revista: Mill

Depósito Legal: : 973 71/96

ISSNp (versão impressa): 0873-3015

ISSNe (versão eletrónica): 1647-662X

Indexação

DIALNET – <http://dialnet.unirioja.es/>

LATINDEX – Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal <http://www.latindex.unam.mx/index.html>

Avaliada por **QUALIS/CAPES**

Qualis 2012 - Área de Educação - B2

Qualis 2012 - Área de Filosofia/Teologia: subcomissão Filosofia - B5

Qualis 2012 - Interdisciplinar - B2

Qualis 2012 - Área de Letras/Linguística - B4

Qualis 2013 - Área de Ciências Agrárias - B5

Qualis 2013 - Área de Interdisciplinar - B3

Qualis 2014 - Área de Letras/Linguística B1

Qualis 2014 - Área de Medicina III C.

DOAJ - Directory of Open Access Journals – <http://www.doaj.org/>

Periodicidade

Quadrimestral, sendo editada em fevereiro, junho e outubro.

Editorial | Editorial | Editorial

A Escola Superior de Educação (ESEV) do Instituto Politécnico de Viseu, através do seu Departamento de Ciências da Linguagem, em colaboração com o *TOPUS - Grupo de Pesquisa sobre Espaço, Literatura e outras Artes*, constituído, na sua fundação, por investigadores brasileiros das universidades federais do Triângulo Mineiro, Brasília, Uberlândia e Goiás, organizou, nos dias 25, 26 e 27 de setembro de 2014, a *II Jornada Internacional de Estudos sobre o Espaço Literário* (JOEEL). Participaram nesta jornada professores e investigadores do ensino superior de Portugal e do Brasil que trabalham sobre a articulação do Espaço com a Literatura e com a Arte, docentes dos vários níveis de ensino interessados na reflexão e na discussão sobre esta temática, estudantes do ensino superior e, ainda, público com interesse nos temas em estudo.

Pretendia-se, com este evento científico, estimular e aprofundar o interesse dos participantes relativamente à questão da espacialidade na obra literária, bem como da sua articulação com outras manifestações artísticas, dando continuidade, em Portugal, à I JOEEL que tinha decorrido na Universidade Federal do Triângulo Mineiro (Brasil), em outubro de 2013. Era, também, objetivo da II JOEEL criar um fórum de debate, tanto de âmbito nacional, como internacional, facilitador da divulgação da investigação levada a cabo nesta área.

Dada a relevância de que se reveste a investigação sobre espaço, literatura e outras manifestações artísticas para os cursos de 1.º e de 2.º ciclos de estudos da ESEV, na sessão de encerramento da II JOEEL, a Comissão Organizadora lançou o desafio aos conferencistas, aos intervenientes nas mesas-redondas e aos autores que apresentaram trabalhos nas várias sessões de comunicações para disponibilizarem os seus textos para publicação.

Deste desafio e da resposta dada pelos participantes, resultou, em 2015, a publicação do livro *“Espaço e Literatura: perspetivas”*, organizado por Ana Maria Costa Lopes, Fernando Alexandre Lopes e Ozíris Borges Filho (Franca-SP, Brasil: Ribeirão Gráfica e Editora), em que foram incluídos dez textos com o resultado da investigação sobre o Espaço Literário realizada por nove autores portugueses e quatro brasileiros.

Agora, este número especial da revista *Millenium*, fruto de um conjunto de vontades e de esforços coletivos, nomeadamente dos autores das comunicações, da Comissão Organizadora e da Comissão Científica da II JOEEL, bem como do Departamento de Ciências da Linguagem e da Presidência da ESEV, é, assim, o resultado de uma aposta na produção e na partilha de conhecimento, em Português, na área das humanidades.

Os treze artigos ora publicados foram sujeitos a um processo de revisão por pares, em sistema de *blind-review*, e correspondem a 62% das propostas submetidas. Ao mesmo tempo que evidenciam uma aplicação rigorosa das ferramentas da topoanálise, também fazem jus ao apelo deixado pelo protagonista do *The Dead Poet’s Society*, que é o de resgatar as lições de vida legadas pelos artesãos da tela e da palavra, pintores, poetas, romancistas, escultores, pois é na sua manifestação artística que resplandecem as afeições da Humanidade, como tão bem exemplificam o artigo que celebra o maior cantor do Douro, António Cabral, e o texto

dedicado a José Saramago ou, ainda, o estudo onde é dilucidada a forma como, tanto no domínio das Artes Plásticas como no da Literatura, ocorreu a consecução dos ideais do surrealismo, quer num espaço de conjugação quer de disjunção.

A topoanálise a que procedem os autores destes artigos incide sobre um conjunto alargado de autores e temáticas, tanto de expressão portuguesa como em outras línguas, desde Machado de Assis ou Henry James – figuras representativas do Realismo brasileiro e americano – à escrita de Lygia Fagundes Telles e a António Gedeão, entre outros, num espectro onde cabem e interagem a literatura de potencial receção infantil e juvenil e a “dita” literatura para adultos.

A partir dos ensinamentos proporcionados pelos artigos publicados, certamente poderemos nós, homens e mulheres de Letras ou de Ciências, colher os ingredientes capazes de dar sabor à vida, associados ao conhecimento da Literatura e das diversas manifestações artísticas sem o qual a nossa existência perde sentido. Por outras palavras, destes ensinamentos devemos retirar as ilações necessárias para corresponder ao vocativo “*oh captain, my captain*”, como o formulou Walt Whitman e como Mr. Keating tão bem o soube atualizar no filme “*O Clube dos Poetas Mortos*.”

João Paulo Balula

jpbalula@esev.ipv.pt

Membro da Comissão Organizadora e da Comissão Científica da II JOEEL

Sumário | Sumario | Summary

EDITORIAL	5
<hr/>	
A EXPRESSÃO DO ESPAÇO NA POESIA DE ANTÓNIO CABRAL	
THE EXPRESSION OF SPACE IN THE POETRY OF ANTÓNIO CABRAL	
Henriqueta Gonçalves	9-31
<hr/>	
A INSÓLITA “CADEIRA” DE JOSÉ SARAMAGO: QUASE OBJETO?	
JOSÉ SARAMAGO’S UNUSUAL “CHAIR”: ALMOST OBJECT?	
Marisa Martins Gama Khalil	33-44
<hr/>	
A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO HETEROTÓPICO NO CONTO “VENHA VER O PÔR-DO-SOL” E O ESPAÇO DA ESCRITA ONÍRICA EM “DÉDALO”	
THE REPRESENTATION OF THE HETEROTOPIC SPACE IN THE SHORT STORY “VENHA VER O PÔR-DO-SOL” AND THE DREAMLIKE WRITING SPACE IN “DÉDALO”	
Fátima Leonor Sopran	45-55
<hr/>	
A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO DISCURSIVO EM ANTÓNIO GEDEÃO: DA DELIMITAÇÃO REFERENCIAL DA CIÊNCIA À SINGULARIZAÇÃO VITAL DA ARTE	
THE TRANSFORMATION OF THE DISCURSIVE SPACE IN ANTÓNIO GEDEÃO: FROM THE BENCHMARK DEFINITION OF SCIENCE TO THE VITAL SINGLING OF ART	
Igor Rossoni	57-67
<hr/>	
“ARQUITECTURA(S)” DA CASA NA NARRATIVA PARA A INFÂNCIA	
HOUSE ARCHITECTURE(S) IN NARRATIVES FOR CHILDREN	
Sara Raquel Duarte Reis Silva	69-78
<hr/>	
ESPAÇO E MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	
SPACE AND MEMORY IN CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	
Moema de Souza Esmeraldo	79-94
<hr/>	

ESPAÇO LITEROLINGUÍSTICO EM <i>DOM CASMURRO</i> DE MACHADO DE ASSIS	
LITEROLINGUISTIC SPACE IN MACHADO DE ASSIS'S <i>DOM CASMURRO</i>	
Jorge Leite de Oliveira	95-107
<hr/>	
O DRAMA DA GEOMETRIA ÍNTIMA EM <i>O AGRESSOR</i>, DE ROSÁRIO FUSCO	
THE DRAMA OF INTIMATE GEOMETRY IN <i>O AGRESSOR</i>, BY ROSÁRIO FUSCO	
Marta Dantas da Silva	109-122
<hr/>	
O ESPAÇO ÍNTIMO EM <i>VIAGEM A PORTUGAL</i>, DE JOSÉ SARAMAGO	
THE INTIMATE SPACE IN <i>VIAGEM A PORTUGAL</i>, BY JOSÉ SARAMAGO	
Daniel Cruz Fernandes	123-130
<hr/>	
PAISAGENS DO ONTEM E DO HOJE: A QUEDA DO MUNDO RURAL E PATRIARCAL E O CRESCIMENTO DA CIDADE EM <i>ADEUS, VELHO</i>, DE ANTÔNIO TORRES	
LANDSCAPES OF YESTERDAY AND OF TODAY: THE FALL OF THE RURAL AND PATRIARCHAL WORLD AND THE GROWTH OF THE CITY IN <i>ADEUS, VELHO</i> BY ANTÔNIO TORRES	
Regina Célia dos Santos Alves	131-149
<hr/>	
REFUNDAÇÃO DA NAÇÃO POLONESA E A REINVIDICAÇÃO SIMBÓLICA DE UM TERRITÓRIO NA FAZENDA "POLÔNIA" NO SERTÃO DE GOIÁS, INTERIOR DO BRASIL	
REFOUNDING OF THE POLISH NATION AND THE SYMBOLIC REVINDICATION OF A TERRITORY ON THE FARM "POLÔNIA" IN THE COUNTRYSIDE OF GOIÁS, BRAZIL INLAND	
Jucelino de Sales	151-177
<hr/>	
ELOS E DISSONÂNCIAS: ESPAÇOS FANTÁSTICOS NA PINTURA E EM TEXTOS DO SURREALISMO	
LINKS AND DISSONANCES: FANTASTIC SPACES IN PAINTING AND IN SURREALIST TEXTS	
Maria João Albuquerque Figueiredo Simões	179-194
<hr/>	
THE EARLY MODERNISM OF HENRY JAMES: EPIPHANY AND SPATIAL INTRODUCTION IN <i>THE AMBASSADORS</i>	
O MODERNISMO PRECOCE DE HENRY JAMES: EPIFANIA E INTRODUÇÃO ESPACIAL EM <i>THE AMBASSADORS</i>	
Natasha Vicente da Silveira Costa	195-209

A EXPRESSÃO DO ESPAÇO NA POESIA DE ANTÓNIO CABRAL¹

THE EXPRESSION OF SPACE IN THE POETRY OF ANTÓNIO CABRAL

HENRIQUETA GONÇALVES ¹

¹ Doutora em Literatura Portuguesa, professora catedrática na Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro.
(e-mail: hgonalv@hotmail.com)

Resumo

No presente estudo, três eixos propiciar-nos-ão um entendimento do modo como o espaço está representado na poesia de António Cabral: tratando-se de um estudo que se centra no âmbito de uma produção poética, importa conhecer o pensamento de António Cabral sobre a Poesia, o fenómeno da criação e da receção; em seguida, através do cruzamento dos dados obtidos com as noções de país, paisagem e território, poderemos compreender, à luz de um exercício hermenêutico, a forma como o espaço se expressa na Poesia do maior cantor do Douro.

Palavras-chave: António Cabral, Poesia, país, paisagem, território

Abstract

In this study, three axes will provide us an understanding of how space is represented in António Cabral's poetry: once this study arises within the context of a poetic production, it is important to know António Cabral's view on Poetry, the phenomenon of creation and reception; then, by crossing the data with the notions of country, landscape and territory, we can understand, in the light of a hermeneutical exercise, how space is expressed in the Poetry of the greatest of Douro's chanters.

Keywords: António Cabral, Poetry, country, landscape, territory

¹ Conferência de encerramento da II Jornada Internacional de Estudos sobre o Espaço Literário.

António Cabral, escritor transmontano-duriense, nasceu em Castedo do Douro, a 30 de abril de 1931, e faleceu em Vila Real, a 23 de outubro de 2007. Diplomado em Teologia e Licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto, foi professor e investigador no domínio dos jogos populares e ludoteoria.

Como escritor, publicou cerca de meia centena de livros, usando todos os modos literários; no entanto, é a Poesia que o imortaliza, dando voz ao “paraíso do vinho e do suor”. Liderou o Movimento Setentrião, movimento neorrealista tardio que reuniu, na década de 60, em Vila Real, homens como António Barreto, Nuno Barreto, Carlos Loures, Vasconcelos Viana, Eurico Figueiredo, Gonçalinho de Oliveira, Eduardo Guerra Carneiro, entre outros. O principal objetivo do Movimento é de natureza cultural: “o nosso fito final é fomentar em diferentes cidades e vilas trasmontanas o aparecimento de núcleos culturais semelhantes, com os quais, uma vez formados, iniciaremos a melhor camaradagem”, como se pode ler no primeiro número da Revista Setentrião que divulgou o ideário do Movimento.

A sua atividade literária iniciou-se com a publicação do livro de poesia *Sonhos do Meu Anjo*, em 1951, seguindo-se, no âmbito da poesia, *O Mar e as Águias* (1956), *Falo-vos da Montanha* (1958), *A Flor e as Palavras* (1960), *Poemas Durienses* (1965), *Os Homens Cantam a Nordeste* (1967), *Quando o Silêncio Reverdece* (1971), *A Hierarquia dos Na(ba)bos* (1976), *Aqui, Douro* (1979), *Entre o Azul e a Circunstância* (1983), *Bodas Selvagens* (1997), *Antologia dos Poemas Durienses* (1999), *O Peso da Luz nas Coisas* (2000), *Ouve-se um Rumor e Entre Quem É* (2003), *O Rio que Perdeu as Margens* (2007), *A Tentação de Santo Antão* (2008). Alguns dos seus poemas encontram-se interpretados por Adriano Correia de Oliveira, Manuel Freire, Francisco Fanhais, e, mais recentemente, pelos Xícara.

Em *A Expressão do Espaço na Poesia de António Cabral*, seguiremos três eixos que nos permitirão compreender o modo como está representado o espaço na poesia do Autor: porque se trata de um estudo que se centra no âmbito de uma produção poética, tentaremos conhecer o pensamento de António Cabral sobre a Poesia, o fenómeno da criação e da receção; em seguida, cruzaremos os dados obtidos com as noções de país, paisagem e território, noções que nos permitirão compreender, à luz de um exercício hermenêutico, a forma como o espaço se expressa na Poesia do maior cantor do Douro.

1. António Cabral deixa gravadas, ao longo dos seus textos poéticos, algumas incursões metaliterárias que nos permitem perceber como entendia a criação literária, a Poesia e a sua receção.

No poema «JÁ OS GALOS PRETOS CANTAM,/JÁ OS ANJOS SE ALEVANTAM»², de *Antologia dos Poemas Durienses*, em que ecoa a influência de Rilke, no último andamento do poema, o sujeito poético manifesta uma profunda reflexão sobre o fenómeno da criação literária, entendendo-a, na esteira dos clássicos, como epifania: o poeta é um segundo Deus que, ao reinventar ou recriar o mundo, reclama, desta forma, a imortalidade:

Os poetas gostam muito de falar de anjos,
falando de si próprios. Os anjos são uma espécie
de vampiros que entram nos olhos e levam, roubam
o que conseguem de lume. Depois atravessam
as paredes da cólera, voam sobre o telhado
e pousam em qualquer ramo, acendendo-o.
É estranho, sem dúvida, voltar o poeta de uma vinha,
pálido e triste, acompanhar a cabra

selvagem nos penhascos, descer ao fundo de si
e colher o que resta de uma tarde,
como se fossem morangos ríspidos.

Os anjos gostam de se ver
Ao espelho. A solidão, o gesto inóspito
E um pouco de música foram os teus anjos, ó Antero.

(Cabral, 1999, pp. 154-155)

Dois elementos são centrais no excerto selecionado para o entendimento da conceção do Autor: a referência ao vampiro e ao morango. O vampiro só desaparece quando aceita o seu destino de morte: o verdadeiro poeta aspira à imortalidade e por isso “pousa[r] em qualquer ramo, acendendo-o”, “desce[r] ao fundo de si/e colhe o que resta de uma tarde,/como se fossem morangos ríspidos”. A alusão ao hino homérico a Deméter³ através da referência ao morango adjetivado de “ríspido” por ser um fruto proibido aos mortos permite compreender a aspiração, a sede do poeta de imortalidade.

² Este poema aparece incluído na secção Outros Poemas (1998 e 1999). Em *Tradições Populares II*, também de 1999, publicação de Inatel, pp. 102-103, existe uma referência à variação da oração popular Padrenosso Pequenininho, registando duas variantes, a de Alijó e a de Seixal, chamando a atenção para outras variantes da mesma oração no espaço linguístico português.

³ Cf. Hinos II e XIII.

Num outro momento, na abertura de *Quando o Silêncio Reverdece* (Cabral, 1971), dir-nos-á que “A poesia reparte-se/entre a água e o ombro/com suas línguas/de fogo, erguendo/a fecunda vertigem/de ser em relação.”. As “línguas de fogo”, manifestação do Espírito Santo, correlacionam poeta e Deus, sendo a Poesia a manifestação do dom da clarividência de que o poeta se reclama. O destinatário do poeta iluminado/árvore da criação há de ser mencionado no poema de abertura da obra *Entre o Azul e a Circunstância* (Cabral, 1983), sugestivamente intitulado «ARTE POÉTICA», preenchendo também parte da capa do livro:

Palavra que não se invente
não é quente

Palavra que não tem dente
não é gente

Flor que (fruti)fique no ramo
todo o ano

e o vergue para o chão
ao alcance da mão

O poeta/árvore gera os seus frutos e oferece-os ao leitor; mas o gerar, o criar o fruto exige calor e resulta de uma recriação ou reinvenção do mundo como se de uma segunda natureza se tratasse: “Palavra que não se invente/não é quente”, dirá o poeta; mas também se refere à função ou missão da poesia quando diz que a palavra poética se “não tem dente/não é gente”, ou seja, serve para combater o real que aos olhos do poeta deve ser combatido. É por esse facto que no poema «Petição», de *O Mar e as Águias* (1956) e que serve de abertura a *Antologia dos Poemas Durienses* (1999), o sujeito poético pede inspiração, não explicitando o sujeito a quem faz o pedido, que lhe permita “contactos de sangue/Com as coisas”:

Dai-me contactos de sangue
Com as coisas que me dais.
De contrário não me deis nada.
Vale mais.

A exortação do pedido está expressa no ditongo oral aberto, combinando rimas internas e externas e aproximando, no plano das ideias, este poema do referido

anteriormente, deixando pressuposta para a criação uma íntima relação com o real⁴ e uma missão interventiva, poeta que aspira a que as suas flores frutifiquem junto do leitor. Em *Arte Poética IV*, Sophia de Mello Breyner (2010) afirma também: “O poema nasce a partir de uma forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas”. Em «Poesia e Realidade», texto publicado em *Colóquio Artes e Letras*, n.º 8, abril, 1960, a Autora refere: “o poema é mais do que uma expressão da poesia. É uma realização, uma forma de transformar em coisas o nosso amor pelas coisas.” E em *Arte Poética III*, publicada pela primeira vez na *Revista Vértice* em Set-Out de 1964: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real [...] a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética”.

Em entrevista dada ao *Diário de Notícias*, em 25 de agosto de 1991, à pergunta “Escreve porquê, para quê e para quem?”, António Cabral responde:

Não é nada fácil a quem escreve em áreas diversificadas indicar as razões da sua escrita, tal é a complexidade das motivações em que se enredam impulsos inatos e adquiridos. Cícero dizia mais ou menos isto: “Se o escritor não tivesse sede de glória, não assinava as suas produções.” Não sei se será bem assim: ao impulso lúdico e à necessidade de contacto junta-se de facto a autoafirmação, motivo que se tem julgado importantíssimo na conduta humana em geral, mas a raiz da escrita, sobretudo literária e ensaística, bebe mais fundo – o ludismo expansivo e participativo, enquanto procura de valores, é talvez a força motivadora principal. Dizer que o escritor escreve primeiro para si próprio é iludir a questão, confundindo o primeiro e natural beneficiário (ele, escritor, de facto) com o horizonte recepcional implicado no acto social da escrita, a menos que esta seja jogo puro: escrever para destruir o que se escreve, uma vez consumado o prazer da escrita. Mas isto é raro. A destruição dos próprios textos pode ter outros motivos como o egocentrismo e o pavor da crítica.⁵

A posição de António Cabral face à criação literária parece aproximá-lo também de Eugénio de Andrade, na viva consciência de que o poema é fruto gerado e colhido pelo leitor, pois a escrita é um “ato social”. Ouçamos Eugénio de Andrade:

⁴ É essa relação com o real que é expressa no discurso sentencioso com que A. C. abre *Os Homens Cantam a Nordeste* (1967): “O pensamento/é uma ilha/rodeada de olhos/por todos os lados” (p. 8)

⁵ Consultado em <http://www.antoniocabral.com.pt/cronologia/#ixzz2QWDenkkF>.
O sublinhado é da nossa responsabilidade.

As palavras

São como um cristal,
as palavras.
Algumas, um punhal,
um incêndio.
Outras,
orvalho apenas.

Secretas vêm, cheias de memória.
Inseguras navegam:
barcos ou beijos,
as águas estremecem.

Desamparadas, inocentes,
leves.
Tecidas são de luz
e são a noite.
E mesmo pálidas
verdes paraísos lembram ainda.

Quem as escuta? Quem
as recolhe, assim,
cruéis, desfeitas,
nas suas conchas puras?
(Andrade, 1980)⁶

A matéria-prima do poeta é a palavra e é pela palavra que a Poesia se singulariza dado que a palavra poética tem um sentido-outro, reinventado e, portanto, repleto de conteúdos afetivos: “O frondoso amieiro oculta o riacho, mas não/a tua mente que o reinventa” (Cabral, 1999, p. 154).

No primeiro poema de *A Flor e as Palavras* (1960), deixa já registada esta conceção que não abandona a Poética do Autor:

Reinvento as palavras.
Flor, nuvem, estrela...

⁶ No poema «Conselho», dirá: “Sê paciente; espera/que a palavra amadureça/e se desprenda como um fruto/ao passar o vento que a mereça.”

Receptáculos puros.
[...]
Reinvento as palavras.
A flor não é já flor
É o pensamento ali.

Receptáculo puro,
A flor é tudo, aquilo
Que acende o sonho e o sela.

No poema «20. Posfácio» de *A Tentação de Santo Antão* (Cabral, 2008), o poeta considera: “Entre a ciência e a poesia há pelo menos/esta diferença abissal: a ciência fica do lado de/Cá e a poesia do lado de lá, sobre as árvores/Ver ondular os trigais no pão que se come.” (*Op. Cit:* 87). É por isso que Sophia de Mello Breyner em «Poesia e Realidade» dirá: “a finalidade do poeta não é acrescentar objectos à natureza. O mundo não precisa nem de retratos que o repitam nem de ornamentos que o enfeitem”.

Encarada a capacidade transfiguradora da palavra em Poesia, a palavra como esfera afetiva que se ajusta ao pensamento como sua expressão plástica, o sujeito poético não pode deixar de considerar a Poesia como jogo, ainda no poema anteriormente referido:

A poesia é um jogo e os poetas sentem-no
bem, quando efectuam sobre o abismo que ela
nos abre, um salto mortal.
Um riso de vogal a subir a uma consoante
exemplifica o jogo como alegria.
(*Idem, Ibidem*)

O material fónico da palavra, aqui referido através de um feliz processo figurativo metafórico, e também personificado, de ressonâncias sensuais – “Um riso de vogal a subir a uma consoante”, e o trabalho com ele envolto dão prazer ao poeta, encarando-o como atividade lúdica. Esta posição do Autor revela uma consciência que se filia na posição da personagem Crátilo do Diálogo «Crátilo» de Platão que defende a relação de pertinência significativa do material linguístico, contrariando, portanto, a arbitrariedade do signo defendida por Hermógenes.

A palavra em Poesia esclarece o pensamento do poeta sobre o mundo sendo para ela reclamada a transparência e por isso dirá em *Ouve-se um Rumor* (2003), no

último poema: “Não há palavra que não seja borboleta/Não há borboleta que não seja/um voo pousado na luz” (p. 59). É essa atração pela transparência/clarividência da palavra como capaz de refletir a relação do poeta com o mundo que o fazem ter o sentimento órfico da perseguição da Poesia: “A POESIA/ não me larga: percorre-me/sem dó nem piedade, até as coisas trocarem/definitivamente de sítio” (*idem*: 32), esclarecendo o último verso num outro poema da mesma obra, onde propõe uma definição de Poesia: “A POESIA/ é um brilho/que fica/das coisas/quando elas/já não/ estão/nos olhos”.

Também a este propósito, ao responder à questão “Onde escreve e como escreve?”, na entrevista dada ao *Diário de Notícias*, António Cabral dirá:

Geralmente, encerro-me no escritório de minha casa e escrevo diretamente à máquina, como acontece neste momento. Com a poesia o caso é outro: escrevo-a onde ela me acontece, em casa ou no campo, em frente de um televisor, no quarto de banho ou até em reuniões e sessões públicas. A poesia é irreprímível.⁷

É ainda em *Ouve-se um Rumor* (2003) que no poema «Arte Poética», de extensão mais longa, o Autor explica a íntima relação do mundo físico com a sua capacidade de interiorização, a correspondência entre o mundo real e a intuição como força criadora e transfiguradora do real:

A minha mãe guardava tudo na arca
dos olhos
entre as laranjas acabadas de apanhar
e um sino longínquo
que nunca deixava de ouvir.

Em geral, as cercaduras das obras poéticas de António Cabral revelam a tendência para o que designamos manifesto metapoético, parecendo oferecer-se como guia explicativo da leitura.⁸ Talvez esse facto resulte da constatação de que o leitor tem maior dificuldade de ler o texto poético como nos diz ainda num texto de *Ouve-se um Rumor* (2003):

⁷ Consultado em <http://www.antoniocabral.com.pt/cronologia/#ixzz2QWDenkkF>.

⁸ Por exemplo, em *Ouve-se um Rumor* (2003) a cercadura inicial, que, aliás, figura na capa, diz: “Ouve-se a vinha/durante a noite/como Penélope/olhava o mar. O /tempo excede os/seus limites que/se concentram/NESTE LUGAR.”

A POESIA

É o que há de infinito em cada palavra.

Muita gente, ao abeirar-se dela, sente

vertigens e há quem desista. Há também quem diga *tonterías*.

(*Idem*: 22)

Do que ficou dito e invocado das palavras do poeta podemos inferir que é através da palavra reinventada que a relação do poeta com o real é transmitida ao leitor, uma relação na base da qual está a intuição criadora que metamorfoseia a captação da realidade para que seja oferecida ao leitor para ele a ler mais lucidamente, ou seja, com mais luz. Desta forma o poeta reclama narcisicamente a imortalidade à semelhança do que aconteceu com Antero e à maneira de Rilke cujas elegias mantêm um produtivo diálogo, implícito quando a elas alude, ou explícito quando recorre à citação, na busca incessante de um espaço cósmico interior onde toda a transformação se opera para poder ser espelhada através da palavra.

2. A reflexão que agora nos ocupará decorre da leitura do livro segundo de *De Legibus Libri* de Marco Túlio Cícero, secções uma a sete. Ático e Marco deslocam-se para a Ilha de Fibreno, espaço-lugar onde Marco se refugia para escrever os seus textos dado que é aí que desfruta dos encantos e do ar puro da paisagem; Marco esclarece: “Quia si verum dicimus, haec est mea et huius fratris mei germana patria. Hic enim orti stirpe antiquissima sumus, hic sacra, hic genus, hic maiorum multa vestigial” [Esta é a minha verdadeira pátria e a de meu irmão. Aqui se realizam as nossas cerimónias familiares, aqui viveu a nossa raça, aqui subsistem muitas recordações dos nossos antepassados], tornando claro que para ele existem duas pátrias, uma pátria natural e uma pátria legal: “Ego mehercule et illi et omnibus municipibus duas esse censeo patrias, unam naturae, alteram civitatis”; o pensamento de Cícero fica mais claro quando elucida: “Sed necesse est caritate eam praestare <e> qua rei publicae nomen universae civitati est, pro qua mori et cui nos totos dedere et in qua nostra omnia ponere et quasi consecrare debemus. Dulcis autem non multo secus est ea quae genuit quam illa quae excepit. Itaque ego hanc meam esse patriam prorsus numquam negabo, dum illa sit maior, haec in ea contineatur. <* duas> habet civitatis, sed unam illas civitatem putat.” [Porém, em nosso amor, devemos dar preferência àquela que a República considera a cidade comum; devemos morrer por ela, dedicarmo-nos inteiramente a ela, pôr-nos ao seu serviço e, de certa forma, consagrar-lhe todos os nossos bens. Porém a pátria que nos serviu de berço parece-nos quase tão doce como a que nos adotou. Por isso nunca negarei que esta é a minha pátria, mesmo sendo menor que a outra e incluída nela. E do

mesmo modo, todo o habitante dos municípios tem duas cidades, se bem que ambas formem uma só cidade.].

A ideia de pátria natural remonta a Homero e reveste-se de uma esfera afetiva através da qual é reconhecida como a “terra dos pais”, permitindo que comunidades e grupos narrem a história que os torna semelhantes e os faz sentir famílias alargadas e grupos étnico-culturais porque a ancestralidade os uniu num mesmo território, partilhando as mesmas origens, os mesmos mitos, a mesma memória coletiva que, se gera, também filia e se impõe como um destino.⁹

Quando Ortega y Gasset afirma que “a pátria é a paisagem”¹⁰, está a considerar a apropriação afetiva do espaço, apropriação através da qual a natureza se transforma em paisagem, espaço sacralizado que a memória não apaga e, conseqüentemente, o afastamento não esfazela; neste sentido, a paisagem constitui-se como elemento de identidade. Ora, na poesia a palavra explícita, de forma mais intensa, o processo de transformação que ocorre nesse espaço cósmico interior do eu.

3. O poema «AQUI, DOURO», publicado pela primeira vez em *Falo-vos da Montanha* (1958) e sucessivamente republicado na obra poética de António Cabral, constitui uma espécie de roteiro poético do Autor:

Aqui, Douro. O paraíso do vinho e do suor.
Dum rio no Verão ossudo e magro
como as pessoas,
quando a alma se escoia pelos poros;
rio também barrento, a cor da terra,
para que a alma seja inteira;
rio das grandes cheias, do abraço final
de troncos de homens, de árvores e sonhos;
dum rio agora jovem: a água demora
o seu espelho nas barragens, e os barcos
cheios de olhos filmam a história
dum deus desconhecido.

Paraíso dos montes sobre montes,
agressivos mas belos,
montes que se agigantam, ombros vivos

⁹ Veja-se, a este propósito, CUCHET, Violaine Sebillotte. *Libérez la Patrie. Patriotisme et politique en Grèce ancienne*. Paris: Belin, 2007

¹⁰ ORTEGA Y GASSET, J. *Notas de andar e ver*. Madrid: Alianza, 1988, p. 53.

dos violentos ventos e do sol,
e montes que se dobram e desdobram com o ribombos,
abrindo ribanceiras e fundões.
Oh Cachão da Valeira, sepultura de incêndios!
Paraíso das hortinhas e pomares;
a água é menos esquiva
para que os homens sujem bem as mãos
de encaixotar num sonho meia dúzia de laranjas,
enquanto os melros pintam a carvão
sua risada galhofeira e livre.

Paraíso dos nove meses de Inverno
e três de inferno:
Outubro a Junho, é o nevoeiro, sanguessuga
Que morde até aos ossos e às palavras;
Julho a Setembro, é o sol em lâmina
Que fere os olhos até ao pensamento.

Paraíso do suor,
dos homens de camisas empastadas,
a terra a queimar os lábios
e a torcer-lhes a fala em raivas humaníssimas,
cavando, neles cavando o desespero
e o amor também
(a noite e o luar)
Porque no fim de tudo
A terra é flor e corpo de mulher.
Paraíso da aguarela forte das vinhas
que entram em ondas verdes pelos olhos.
Vinhas que estão na vida desta gente
como grito nos lábios,
como flor no desejo,
como o olhar nos olhos,
vinhas, sei lá, que são a própria vida desta gente.

Paraíso dourado das vindimas!
Então o Douro é d'ouro.
Ouro no sol que põe tudo em labaredas:

os cachos e as nuvens de poeira
espantadas pelas patas dos cavalos
e dos camiões, ron-ron, ladeira acima.
Ouro na tagarelice das mulheres
Que vindimam as uvas e as ideias;
um certo ouro no silêncio dos homens
que em fila e ferro transportam os cestos.
Ouro ainda no regresso do trabalho,
Ao som dum bombo, duma concertina.
Ouro nos cestos, nos lagares, nas pipas,
ouro, ouro, suado de sangue, ouro!
Ouro talvez no cálice de quem
veio de longe assistir da janela.
Ah Paraíso dourado das vindimas,
Do vinho quente, vinho-gente, que cintila,
Que é suor e sangue e sol engarrafado!

Paraíso também das romarias;
Da Senhora da Piedade, do Viso e dos Remédios:
gente de gatas como animais
porque a Senhora interveio
e ante o céu
somos uma coisa qualquer por acabar.
Há um homem que leva uma facada,
mas há também ex-votos,
estrelas a germinar nos olhos.

Paraíso das sete ermidas!
- o céu gotejando no cimo dos montes.
De castros em ruínas
- o vento do passado colando-se ao rosto.
Das minas que devassam o abismo
- fui à boca de uma em criança
e recuei como se tivesse visto
todos os dentes da bicha-das-sete-cabeças.

Paraíso dos caminhos tortuosos
- pois Deus escreve direito por linhas tortas.

Dos doendes nocturnos
- ninguém chegue à janela quando passam.
Das mouras encantadas
- o afiançou minha avó: há uma
que se chama Maria
e é linda, linda como as manhãs de Junho.

Paraíso
dos barrancos inconcebíveis,
das rogas e dos silêncios,
do grandioso silêncio das montanhas!

Paraíso! Paraíso!
Oh cântico de pedra à esperança!
(Cabral, 1999, pp. 12-15)

O “paraíso do vinho e do suor” encontrará múltiplas expressões correlatas ao longo da sua produção poética. No poema com sabor a ode «DOURO, MEU BELO PAÍS» de *Poemas Durienses* (1963), o sujeito lírico afirma: “Douro, meu belo país do vinho e do suor, /bárbaro canto arrancado à penedia/por um destino que nos faz andar/da alma para os olhos, dos olhos para a alma!” (p. 29). O vocábulo ‘país’ é semanticamente equivalente a pátria (a pátria natural de que fala Cícero) e está etimologicamente relacionado também com a noção de paisagem e por isso o poeta dirá “bárbaro canto arrancado à penedia”.

Temos uma espécie de triângulo estabelecido: Poesia, Território (pátria *loci*, país) e Paisagem; cada um dos vértices é vaso comunicante com os demais para obtenção da forma. Correlacionemos a forma com um tecido de fundo, no qual a forma está imersa.

No poema em prosa «Os OLHOS DE PENÉLOPE» de *Entre o Azul e a Circunstância* (1983), António Cabral, tendo como leitor implícito a sua filha Lúcia, tece alguns considerandos sobre a noção de cultura para se afirmar, na esteira de Russell, na *Teoria do significado e da denotação*, defensor da significância, isto é, de que o mundo e, por extensão, as coisas que o preenchem são portadores de sentido, significantes de algo. Por consequência, o poeta defende o símbolo enquanto elemento representativo da relação do homem com o mundo; é nesse sentido que “a cultura, meus senhores, é esta vida onde o chão continua, terra que os dias vão moldando, afeiçoando a desejos e a desígnios, a cultura não se estuda, vive-se, conhece-se ardendo com ela” (pp. 86-87) e “só há cultura literária onde primeiro houver cultura, isto é, consciência de

si” (p. 87). Terra, interação do homem com ela no devir histórico e a consciência dessa interação constituem o âmago da cultura. O texto torna-se mais explícito se o cruzarmos com a dinâmica paratextual e invocarmos a entrevista dada a *Eito Fora* onde afirma: “Eu, por exemplo, quando escrevo não penso apenas na minha região e quando penso, tal como outros, não deixo de sintonizar-me com uma identidade cultural. (Questionário a António Cabral - *Eito Fora*. N. 16 (fev. 2001))¹¹.”

Voltemos a «OS OLHOS DE PENÉLOPE». O texto inicia-se com uma série de exemplos concretos do reconhecimento da identidade:

Duma ponta à outra do Douro, ao som dum bombo, duma concertina, a vida em primeiro lugar é terra, depois olhos, suor e música, terra é a cultura, de Mazouco a Barqueiros, nas planuras crestadas de Miranda, longa dança nos olhos de Penélope tecendo um futuro de limoeiros, o Cachão da Valeira e seus fantasmas, mil e uma noites reunidas à volta do mesmo fragão que esfrangalhou num ápice o barco rabelo, ah tempos, de pombos bravos e coxas de raparigas celtas no fresco vinha d’alhos da Ferreirinha, cultura carcomida dos mesmos nevoeiros que se amaciam em franjas de luz na chula rabela, o ouro visto por dentro do outro lado, desfeito em gritarias insalubres no ferro de Moncorvo, reagrupado nas três sílabas de Vila Flor, cultura é isso, as amendoeiras florindo, sua velha resina incendiando-se num jogo popular, este é o jogo da reca, senhor ministro.

(p. 85)

O texto poético tem claramente uma feição didática na medida em que implica sua filha Lídia, “carne dum romantismo”, no enunciado, e, através dele, transmite-lhe o legado ideológico, a sua maneira de ler e entender o mundo, ajuda-a a ter consciência de si, a construir a sua identidade cultural, não descurando, como pai, a sua responsabilidade no processo de enculturação da filha. Mas procura também, como se de um manifesto se tratasse, implicar os poetas numa conceção de poesia empenhada com o real: “que a nossa poesia tenha as marcas da terra que são no fundo as marcas de todos nós, se nos reconhecermos [...] ó graves escritores do mundo-cão, arrancai das palavras a liberdade como quem arranca dum ventre uma vida, com o saber possível, certo, que toda a palavra é mulher” (p. 87).

A projeção do olhar sobre o território dá origem, através da “palavra mulher”, verbalizadora da metamorfose ocorrida no espaço cósmico interior do eu, à paisagem expressão de identidade; compreendemos agora com mais clareza que a paisagem seja a pátria como nos diz Ortega y Gasset. Se considerarmos o poema «UM PASSEIO», de *Poemas Durienses*, configura-se melhor a questão da identidade e da relação do homem com a sua pátria natural dado que o poeta coloca lado a lado duas visões do real: a sua e

¹¹ Informação consultada em <http://www.antoniocabral.com.pt/cronologia/#ixzz2QWCl4wRZ>, no dia 15 de abril de 2013.

a de alguém estranho ao Douro e suas vivências; o poema preenche algumas categorias narrativas, pois localiza a ação no espaço, no tempo, apresenta as personagens intervenientes, esboça uma ação e seleciona momentos de atos de fala. O sujeito poético mune-se de uma ironia desconcertante:

Via-se a manhã descendo
e crescendo nos barrancos de
S. Cristóvão. Ardia.
Pelas vinhas, bandos de homens
trabalhavam e suavam.
- Que maravilha! – dizia
o sujeito que guiava
o citroën onde eu ia.
Que maravilha!... Eu pensava.
O citroën todo azul,
deslizava, deslizava.
Nos montes o sol ardia.
Bandos de homens trabalhavam;
alguns homens praguejavam.
- Que malcriados! – dizia
o cavalheiro bem posto
do citroën onde eu ia.
O citroën deslizava.
O sol ardia. Eu pensava.
(Cabral, 1999, p. 23)

De igual modo, mas de forma mais abrangente, no poema «O PINHÃO», também de *Poemas Durienses*:

Lá em baixo, na curva do rio,
Vazadouro e fornalha, está o Pinhão.

Belo!, belo! – dirá o turista.
E o burocrata: progressivo.

Mas o Pinhão não é nada disso,
é mais do que isso, não é nada

do que mostram os documentários de cinema
ou qualquer «Life» comercial.

Pinhão!, capital do suor, os teus caminhos
são pedaços de sangue coagulado.

Poemas Durienses, p. 71

Ora, a inscrição do espaço na poesia de António Cabral aparece sobredeterminada pelo cruzamento da emoção lírica e do apego à terra de origem, à sua pátria natural, a pátria *loci*, ao território amado, sacralizado, habitado pelos homens seus compatriotas, na aceção original do termo, e com base no qual constrói uma aspiração de mudança.

É neste contexto que o próprio António Cabral se pronuncia, em algumas quadras que integram dispersos que reúne sob o título de «AZULEJOS» em *Antologia dos Poemas Durienses*, sobre outros artistas do seu “país”:

Domingos Monteiro punha
nas formas da sua escrita
orlas de sol que guardava
ao circundar uma vinha.
(Cabral, 1999, p. 174)

De Graça Morais os quadros
reflectem as alvoradas
que nos fragedos do Tua
ficaram configuradas.
(*Idem*, p. 76)

Quando Araújo Correia
tecia os contos a ouro,
acendiam-se reflexos
nas margens do rio Douro.
(*Idem, ibidem*)

Como podemos ver, há uma interação entre homem e espaço de tal forma estreita que os torna inseparáveis. Muitos poderiam ser os exemplos colhidos na produção poética do Autor. Invoquemos, como ilustração, o poema «POESIA E AMORAS» de *Poemas Durienses*:

Quero que este poema saiba às amoras
que pendem em cachos nos muros do caminho.
No meio do vale estou eu só.
Lentamente a manhã possui-me e eu vibro.

Não há torrão nem arbusto que não vibre;
Sinto-me irmão de arbustos e torrões.
Aquele medronheiro, verde e ossudo,
entrou-me todo pelos músculos.

Pastor que segues lento pela encosta,
o teu silêncio e a tua paz perturbam-me.
Nesta manhã de Julho, urge cantar,
saudar a terra-mãe. Saúda-a. Canta!
Poemas Durienses, p. 34

Trata-se de saudar a terra-mãe, essa pátria natural com a qual o poeta e os homens do seu espaço entram em comunhão.

É no âmago desta conceção que nasce a esperança num devir menos inóspito para o homem e essa esperança promana também ela do espaço-berço: é assim que se vai construindo na sua obra poética um espaço de eutopia, espaço percecionado como a realização dos valores e aspirações locais, a aspiração a um lugar do bem (eu- grego – bem + topos – lugar).

No andamento final do poema «ODE AO RIO DOURO», inserto em *Poemas Durienses*, o sujeito poético dirá:

Douro!, como eu te compreendo!
Colo-me a ti, nesta hora lúcida,
como quem descobre um caminho
de há muito perdido em e maranhada floresta.

Compreendo-te, por isso te canto.
Canto a fala aberta das tuas águas
ainda não poluídas pelo vínculo das convenções.
Canto a urgência de tudo o que não morre.

Canto a permanência da pureza,

canto a árvore da confiança,
canto a bondade, canto a paz,
canto o futuro radiante como uma legião de sóis.

Ah eu quero saber que os lírios da existência
continuam a florir nos caminhos do homem
e que o tempo é uma pedra
que o amor e a serenidade podem humedecer.
Poemas Durienses, pp. 13-14

O poeta canta “o futuro radiante como uma legião de sóis”, “um cântico à esperança”, como dirá no poema «AQUI, DOURO», anteriormente citado. Em *Os Homens Cantam a Nordeste*, no poema «LAMENTAÇÕES POR UMA VINHA», depois de falar na emigração, o sujeito poético promete o ocaso da desventura pelo poder regenerador da água:

Ah meu belo país de longos silêncios
atravessados por um deus de fogo!
O Outono virá;
virá a água...
(Cabral, 1967, p. 44)

Em «CASTRO EM RUÍNAS», de *Poemas Durienses*, consubstancia-se de forma mais clara o que temos vindo a considerar e o poeta auspícia a ausência da guerra que outrora marcou o território e a fartura do pão para todos:

Pedras comidas pelo tempo.
As urzes invadiram o terreiro.
Musgo –
 sinal de coisas mortas.
Alguns fragmentos de barro
têm um ar levemente pacífico.

Mas aqui houve guerra.
 Um castro fala de guerra.
Guerreiros cresciam pela encosta,
guerreiros matavam-se na cumiada.
Por isso há sangue debaixo dos meus pés.

Estas pedras são um passado indesejável.

Douro, eh lá!

evita esse passado.

Ele está nos interstícios do muro,
nos destroços, nos ossos, e respira até
na mais simples das fores – a flor da urze.

É preciso esquecer os hinos de guerra.

Os homens,

todos os homens,

têm de os esquecer.

Em vez de castros, haverá olivais.

Em vez das bandeiras,

espigas de trigo flutuarão ao vento.

Poemas Durienses, pp. 72-73

No pastiche ao vilancete de Camões «DESCALÇA VAI PARA A FONTE» de *Poemas Durienses* (1963), compreende-se igualmente bem o alcance deste sentido eutópico com que lemos a relação do sujeito lírico com a paisagem. Trata-se, desta feita, de falar da mulher que observa e do seu desejo inconsciente de ultrapassar a sua situação de irremediável pobreza; António Cabral não a afasta do seu espaço, antes pelo contrário, parte do espaço para a crença numa efetiva mudança que a redundância reitera:

DESCALÇA VAI PARA A FONTE

I

Descalça vai para a fonte

Leonor pela verdura:

vai formosa e não segura.

II

Se tivesse umas chinelas

Iria melhor...; mas não

co dinheiro das chinelas

compra um pouco mais de pão.

Virá o dia em que os pés

não sintam a terra dura?

Leonor sonha demais:
vai formosa e não segura.

Formosa! Não vale a pena
ter nos olhos uma aurora
quando na vida – que vida! –
o sol já se foi embora.
Se os filhos se alimentassem
com a sua formosura...
Leonor pensa demais:
vai formosa e não segura.

Há verdura pelos prados,
há verdura no caminho;
no olmo de ao pé da fonte
canta, livre, um passarinho.
Mas ela não canta; não,
que a voz perdeu a doçura.
Leonor sofre demais:
vai formosa e não segura.

Porque sofre? Nunca soube
nem saberá a razão.
Vai encher a talha de água,
só não enche o coração.
Virá um dia... virá...
Os olhos voam na altura.
Leonor não anda: sonha.
Vai formosa e não segura.
(Cabral, 1999, pp. 24-25)

A aspiração à modificação da situação de Leonor enquadra-a o sujeito lírico no ambiente em que situa a personagem – “no olmo de ao pé da fonte/canta, livre, um passarinho” e a esperança na utilização reiterada de um futuro promissor que o sinal gráfico reticências reforça - “Virá um dia... virá...”, sonho que o sujeito poético coloca na personagem feminina que não entende, ou não compreende, a razão do seu sofrimento – “Porque sofre? Nunca soube/nem saberá a razão”. António Cabral, como é característica da sua poesia, dará continuidade a este texto através do poema «Leonor» de

Emigração Clandestina (1977) que estabelece com «DESCALÇA VAI PARA A FONTE» um interessante diálogo produtivo em que a ironia fica no espaço do não-dito do poema, a traduzir um certo desapontamento e o adiar do sonho:

LEONOR

A Leonor continua descalça,
o que sempre lhe deu certa graça.

Pelo menos não cheira a chulé
e tem nuvem de pó sobre o pé.

Digam lá se as madames do Alvor
são tão lindas como esta Leonor.

Um filhito ranhoso pela mão,
uma ideia já podre no pão.

Meia dúzia de sonhos partidos,
a seus pés, como cacos de vidros.

Digam lá se as madames do Alvor
são tão lindas como esta Leonor.
(Cabral, 1999, p. 80)

No entanto, é no poema «DOURO, MEU BELO PAÍS» de *Poemas Durienses* que o sentido eutópico se regista com mais clareza:

DOURO, MEU BELO PAÍS

Douro, meu belo país do vinho e do suor,
bárbaro canto arrancado à penedia
por um destino que nos faz andar
da alma para os olhos, dos olhos para a alma!

Douro, eh lá, uma nova era se anuncia
e traz aos nossos ouvidos uma promessa de rosas.

Ouçó já o crepitar das metralhadoras da paz,
esses corações de aço que se chamam tractores.

Ouço-os e uma visão de terra alegre,
alegre como um tesoiro descoberto,
rasga-se, sob o nosso espanto, na tua carne.

Não mais as horas fechadas como punhos
e os morros inóspitos de carqueja bravia.

O tempo estender-se-á na nossa esperança,
claro, claro como um leito nupcial;
nos valados correrá um sol caudaloso,
fulminando, ao seu contacto, os fantasmas da miséria.

Eh lá, Douro, meu belo cavaleiro enamorado
por uma dama que fugia na tua angústia,
depõe, finalmente, os velhos trapos
de matagais, escombros e vinhas amortecidas.

As enxadas deixarão de cavar o desespero;
o ferro e a pá arrumar-se-ão nos arquivos da memória.

Onde irá o tempo das vacas magras
quando um tractor cantar em cada monte
a deliciosa canção da fecundidade?!

Haverá muitos tractores, haverá mais armas
apontadas aos baluartes da fome.

Haverá mais pão, haverá mais rosas.
Eh Douro, meu belo país!
(Cabral, 1999, p. 21)

A utilização do futuro vai crescendo vertiginosamente ao longo do poema para, na parte final, se constituir em anáfora que traduz a vontade/certeza da modificação das condições do homem do Douro, espaço privilegiado na sua obra poética, o seu país, o seu paraíso, a interação estreita de terra e homem, a paisagem de filiação do eu, o território para o qual procura, em primeiro lugar, o bem, de acordo com o bem também desejado para a pátria legal: “Cantemos a fadiga./cantemo-la como um deserto/povoado de próximos e irresistíveis oásis.” (CANTEMOS ESTE DIA DE TRABALHO, *in* Cabral, 1999, pp. 54-55).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Eugénio (1980). *Poesia e Prosa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2010). *Obra Poética*. Lisboa: Caminho.

- CABRAL, António (1951). *Sonhos do Meu Anjo*. Vila Real: Minerva Transmontana.
- CABRAL, António (1956). *O Mar e as Águias*. Porto: s/n.
- CABRAL, António (1958). *Falo-vos da Montanha*. Vila Real: s/n.
- CABRAL, António (1960). *A Flor e as Palavras*. Lisboa: Panorama.
- CABRAL, António (1963). *Poemas Durienses*. Vila Real: A. Cabral. Col. Setentrão: 1.
- CABRAL, António (1967). *Os Homens Cantam a Nordeste*. Coimbra: A. Cabral.
- CABRAL, António (1971). *Quando o Silêncio Reverdece*. Porto: Razão Actual.
- CABRAL, António (1977). *Emigração Clandestina*. Coimbra: Centelha.
- CABRAL, António (1979). *Aqui Douro/ This is Douro/ Ici Douro*. Lisboa: Direção-Geral da Divulgação.
- CABRAL, António (1983). *Entre o Azul e a Circunstância*. Vila Real: Livros do Nordeste.
- CABRAL, António (1997). *Bodas Selvagens*. Chaves: Tartaruga.
- CABRAL, António (1999). *Antologia dos Poemas Durienses*. Chaves: Tartaruga.
- CABRAL, António (1999). *Tradições Populares II*. Lisboa: Inatel.
- CABRAL, António (2003). *Ouve-se um Rumor e Entre Quem É*. Vila Real: Livros do Nordeste.
- CABRAL, António (2007). *O Rio que Perdeu as Margens*. Chaves: Tartaruga.
- CABRAL, António (2008). *A Tentação de Santo Antão*. Chaves: Tartaruga.
- CUCHET, Violaine Sebillotte (2007). *Libérez la Patrie. Patriotisme et politique en Grèce ancienne*. Paris: Belin.
- ORTEGA Y GASSET, J (1988). *Notas de andar e ver*. Madrid: Alianza.
- <https://archive.org/details/delegibuslibri00ciceuoft>

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

A INSÓLITA “CADEIRA” DE JOSÉ SARAMAGO: QUASE OBJETO?

JOSÉ SARAMAGO’S UNUSUAL “CHAIR”: ALMOST OBJECT?

MARISA MARTINS GAMA KHALIL ¹

¹ Doutora em Estudos Literários, docente da Universidade Federal de Uberlândia – UFU - Brasil
(e-mail: mmgama@gmail.com)

Resumo

O presente texto tem como proposta abordar a constituição dos objetos na literatura, tomando como referência o conto “A cadeira”, de José Saramago. Os objetos serão considerados como espacialidades que atuam significativamente na deflagração de sentidos da narrativa, construindo relações que problematizam a condição humana a partir de contextos geralmente insólitos.

Palavras-chave: objeto; espaço; literatura fantástica; José Saramago.

Abstract

This paper proposes to approach the constitution of objects in literature, with reference to the short story "A cadeira", by José Saramago. The objects will be considered as spatialities which act significantly in the deflagration of meanings in the narrative, building relationships that question the human condition from generally unusual contexts.

Keywords: object; space; fantastic literature; José Saramago.

Mas uma sociologia (ou semiologia) dos objetos pretende que eles sejam vistos no sistema concreto da sociedade que os cria e os abriga, que sejam vistos ainda como uma linguagem ouvida enquanto é falada, e da qual se tenta reconhecer o sistema que a regula.

(Eco, 1984, p. 253)

Primeiras palavras

A trajetória de José Saramago pelas letras portuguesas e universais é marcada por uma literatura irreverente que, mesmo sendo ambientada em espaços fantásticos e habitada por seres e coisas insólitas, desencadeia uma potencial crítica social e cultural. Suas narrativas, de uma forma geral, partem de situações insólitas que metaforizam o quão insólito é o mundo em que habitamos. Por esse motivo, sua ficção parece sempre apontar para o concreto e não para o transcendente. No ponto de vista de Saramago, a literatura deve tratar não do transcendente, mas do inefável: “E o inefável, precisamente por sê-lo, é o que não pode ser explicado” (Saramago, 2013, p. 17-8). No nosso mundo tão concreto, deparamos com coisas e fatos inefáveis, uma vez que existem, mas não se rendem a uma fácil explicação.

Dessa forma, o insólito e o inefável encontram-se conjugados na narrativa saramaguiana com o fito de compor uma ficção em que o estranho e o inquietante são as molas propulsoras. Para Sigmund Freud (2010), o inquietante, ou estranho, é tudo aquilo que deveria permanecer oculto, mas por alguma circunstância emerge, vem à tona. Assim, o que Saramago evidencia e por vezes se mostra aparentemente tão insólito é aquilo que foi escondido e parece não ter existência concreta, ainda que sua concretude seja uma realidade – negada pelo desejo dos homens de viver em uma sociedade simétrica e organizada, um espaço utópico.

Saramago é conhecido notoriamente por seus romances, pois é esse gênero que predomina em sua prática artística; contudo aventurou-se também pela narrativa curta, ainda que de forma mais escassa. Talvez em função disso seu livro de contos intitulado *Objecto quase* (1994) tenha sido alvo de poucos estudos críticos. No presente artigo, seleciono “Cadeira”, um dos contos do citado livro, para abordar a situação e função estética do objeto na narrativa literária.

Por que o objeto é eleito por Saramago para, a partir dele, desencadear ficcionalmente uma intensa reflexão sobre os sujeitos e o mundo em que vivem? Porque a relação dos sujeitos com os objetos é atravessada pela afecção. Cercamo-nos de um mundo mudo, o dos objetos, que nos toca obliquamente, uma vez que esse mundo mudo é quieto somente em sua aparência. Ele não só nos fala, mais que isso: esse mundo dos objetos conduz nossos atos, dita nossas ações. Não é raro vermos situações em que uma pessoa é lembrada pelas roupas que costuma vestir ou pelo carro novo (ou velho) que tem. Neste artigo, a proposta é descortinar a relação entre sujeito e objeto de forma a evidenciar a profunda afecção gerada por essa relação.

Palavras sobre as coisas

O poeta das coisas, Francis Ponge, em “O objeto é a poética”, define a presença do objeto no mundo:

A relação do homem com o objecto não é de todo apenas de posse ou de uso. Não, seria demasiado simples. É muito pior.

Os objetos estão fora da alma, é certo; contudo eles são também os fusíveis do nosso juízo.

Trata-se de uma relação no acusativo. (Ponge, 1996, p. 133)

A pertença direta que se dá aos objetos é usualmente de posse ou de uso e, nesse sentido, o objeto seria apreendido por sua funcionalidade, porém Ponge denega essa configuração simplificada de observar os objetos. Mesmo que eles se situem fora de nós, são nossos fusíveis, responsáveis, assim, por contrabalançar as sobrecargas e tensões excessivas do nosso “circuito”; ainda que estejam posicionados no espaço fora de nós, têm relação direta com o nosso espaço interior, como enfatiza poeticamente Ponge. Sua ação como “acusativo”¹ manifesta o quanto os objetos nos complementam e nos definem.

O sentido de complemento revela-se também em outro poema de Francis Ponge:

O homem é um ser esquisito, que não tem um centro de gravidade em si mesmo.

A nossa alma é transitiva. Precisa de um objeto que a afecte como seu complemento directo, imediatamente.

Trata-se da relação mais grave (de modo algum da ordem do *ter*, mas do *ser*).

O artista, mais do que qualquer outro homem, recebe esse encargo, acusa o golpe. (Ponge, 1996, p. 133, grifos do autor citado)

O sentido de afecção entre sujeitos e objetos é obstinadamente pontuado por Ponge, evidenciando que as coisas que se encontram diante de nós não nos são exteriores, simples coisas visíveis. O exterior nos constitui, organiza e constrói a nossa subjetividade, como elucidada o filósofo francês Michel Foucault (2002, p. 511), “no homem o interior é também o exterior”. Logo, por mais que tenhamos a vontade de domar as coisas que se situam em nosso entorno, situá-las num padrão, apartá-las, conjugá-las e rotulá-las, essas coisas nos afetam e nos definem. José Gil, ao reler as teorias de Michel Foucault sobre os processos de subjetivação, esclarece que a subjetividade:

[d]efine-se na relação de si a si, como um certo poder de afectar a si próprio. A subjectividade é a força de se auto-afectar. Mas esta força é induzida no sujeito a partir de fora. O “fora” constitui, no fundo, uma

¹ Refiro-me aqui ao significado do caso acusativo do latim de complementação verbal.

força; a subjectividade produzida pela acção desta força exterior pode ser assimilada a um certo tipo de “incorporação” de forças. Como se incorpora uma relação de forças – as que vêm do exterior e as forças do indivíduo, por exemplo, forças vitais? Através de uma *dobra*. A dobragem é o processo decisivo da subjectivação. (Gil, 2009 p. 23, grifos do autor citado)

Os objetos, dessa forma, agem na dobragem dos sujeitos e essa ação será apreendida em grau maior ou menor de acordo com a afecção provocada. O que nos afeta parte notadamente do nosso desejo de deixar-se afetar e esse movimento deflagra o jogo entre exterioridade e interioridade, que tem como uma das principais ações a dobra.

Emmanuel Levinas (2014, p. 296), em *Totalidade e infinito*, esclarece que “[o] ser é exterioridade”. Ao abordar o tema da interioridade, Levinas trata da relação desta com as coisas, os objetos, e da sua analogia com a fruição: “As coisas, na fruição, não se afundam na finalidade técnica que as organiza em sistema. Desenham-se num meio onde as vamos buscar” (Levinas, 2014, p. 122).

Lendo essas teorias, defendo que o uso do objeto é sua perspectiva de denotação no cotidiano dos seres, contudo, sua fruição ou sua função acusativa desvelaria sua perspectiva conotativa. As duas perspectivas aparecem comumente de forma inseparável, entretanto muitas vezes a perspectiva conotativa atinge relevo de forma a quase apagar a denotativa.

Ao discorrer sobre a forma mais manifesta dos objetos, sua configuração de uso, sua função prática, Roland Barthes, em “O mundo-objecto”, aceita que os objetos não revelam, ao olhar cotidiano e automatizado, a sua forma principal:

Objectos, há-os em todos os pianos, em cima das mesas, nas paredes, no chão: potes, pichéis virados, cestos ao deus-dará, legumes, caça, tigelas, conchas de ostras, copos e berços. Tudo isso é o espaço do Homem, ele mede-se aí e determina a sua humanidade a partir da recordação dos seus gestos: o tempo está coberto de usos, não há outra autoridade na sua vida a não ser aquela que ele imprime ao que é inerte, formando-o e manipulando-o. (Barthes, 2009, p. 25)

É frequente na literatura a utilização de objetos que reverberam sentidos e, na narrativa literária que tem o fantástico com um dos seus motores, os objetos ganham desempenhos insólitos. Nathalie Prince (2008, p. 95), teórica francesa, defende: “*L’un des motifs que privilegie en effet le fantastique est celui de l’objet qui devient sujet*”. A potencialização do objeto como motivo do fantástico é possibilitada especialmente pelo emprego do objeto não como simples substantivo concreto e cotidiano, contudo pela

exploração dos atributos escondidos do objeto e, nesse procedimento, o que é substantivo recebe força adjetiva. Um objeto, substantivo em sua aparência, não pode ser entendido fora da esfera dos adjetivos: “Mundo substantivo do Homem, mundo adjectivo das coisas” (Barthes, 2009, p. 31). Como veremos em Saramago, os objetos nos adjetivam, conferem a nós nossos contornos, posturas, gestos, desejos e temores.

Michel Viegnes, em *Le fantastique*, trata também da importância dos objetos na narrativa literária. Acerca da suposta indagação sobre a existência de uma alma nos objetos inanimados, ele assevera que a resposta é com frequência ambígua, entretanto a dúvida é mais forte. Viegnes esclarece: quer se tratando de um objeto amaldiçoado, coisa que distorce e degenera a realidade, como em “O livro de areia”, de Jorge Luís Borges, ou de maneira benéfica, como o espelho que pode atravessar a fronteira entre dois mundos, como em “Par-delà le miroir”, de Régnier, o objeto “*est toujours un support de projection*” (Viegnes, 2006, p. 123), uma vez que o homem investe neles os seus desejos e sonhos, seja na varinha mágica, na lâmpada maravilhosa ou no anel dotado de poderes. Eles são, nesse sentido, dotados de uma “presença” inexplicável, a qual via de regra gerará na narrativa o efeito fantástico.

Jean Baudrillard, ao analisar o *Sistema dos objetos* no cotidiano de nossa cultura, defende que os sujeitos extraem dos objetos “um conluio, uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua *presença*” (Baudrillard, 1973, p. 22, grifos do autor citado), presença essa que, no caso dos contos analisados, reveste-se de uma ambientação fantástica em função de acontecimentos insólitos que a envolvem. Essas espacialidades, os objetos, são investidas de uma atmosfera mágica pelos sujeitos que os detêm.

Italo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, pontua considerações muito pertinentes acerca do uso dos objetos pela literatura. Para tanto, esse autor põe em destaque alguns objetos imprescindíveis a algumas narrativas literárias, como é o caso do elmo de Mambrino/bacia de barbeiro na história de Dom Quixote, bem como dos objetos que Robinson Crusóé salva do naufrágio e daqueles que ele produz com as próprias mãos. Na visão de Italo Calvino, “a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como um polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis” (Calvino, 1990, p. 47). As correlações invisíveis podem ser explicadas pela espécie de olhar que os sujeitos lançam sobre os objetos. Para Calvino, por esse motivo, “numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico” (1990, p. 47).

As teses aqui apresentadas contrariam a ideia de que o objeto, por ser externo a nós, reside na superficialidade da vida prosaica. A definição do dicionário somente dá conta de seu aspecto exterior e superficial, pois, como esclarece Abraham Moles, em *Teoria dos objetos*, com base no *Larousse*, “etimologicamente *objectum* significa atirar

contra, coisa existente fora de nós mesmos, coisa colocada adiante, com um caráter material: tudo o que se oferece à vista e afeta os sentidos” (Moles, 1981, p. 25, grifos do autor citado). Mesmo nessa definição dicionarizada da palavra objeto é notável a menção à incitação para a afecção oriunda dessas espacialidades externas a nós, os objetos. Nas análises a seguir, demonstrarei que os objetos podem revelar-se para além da sua superficialidade estática e utilitária e isso dependerá do modo como os narradores os tornarão visíveis, de forma a afetar as personagens e possivelmente os leitores.

Palavras sobre “Cadeira”, quase objeto?

Publicado em 1978, *Objecto quase* se situa na fase denominada pelo próprio autor como “estátua”. Como explica Saramago (2013, p. 33), “[a] estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra”; é, então, uma fase de lapidação e contorno das formas do seu estilo. Ao explanar em uma entrevista sobre *Objecto quase*, ele ainda argumenta: “se é certo que o estilo não é tão claramente aquilo que veio a ser depois, em todo caso já se anuncia aí uma certa vibração, uma espécie de necessidade de não ocupar só o espaço que está lá, de se abrir e de abranger o que está ao lado” (*in* Reis, 1988, p. 100). Em todos os contos do livro de Saramago, a extração da “pedra da pedra” tem como resultado narrativas em que os objetos são quase-objetos numa sociedade em que os humanos são quase-sujeitos.

O próprio autor explica que o livro “trata-se de uma compilação de histórias mais ou menos fantásticas, de algumas ideias fortes que se me haviam indo impondo e que não estava seguro de poder converter em romances” (Saramago, 2013, p. 22). Nesse sentido, podemos entender que os contos de *Objecto quase* reverberam imagens concisas sobre nossas práticas sociais e, mais especificamente, sobre a posição de destaque que os objetos têm em nosso cotidiano.

O livro de Saramago inicia-se pela epígrafe “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” (Saramago, 1994, p. 7), extraída de *A sagrada família*, de Marx e Engels. Essa epígrafe será geradora e reveladora do enredo em todos os contos, pois como o próprio autor explica: “é como se eu escrevesse os romances [e, neste caso, os contos] para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que está contido numa epígrafe” (*in* Reis, 1988, p. 122). O arredondamento das palavras contidas na epígrafe, ou seja, da palavra de outrem, acontece por intermédio de um processo de metaforização que se efetiva nos contos, de forma a gerar efeitos de sentido relacionados à ideia de desumanização dos homens face às circunstâncias por eles construídas e, na maioria dos casos, os objetos, esses aparentes habitantes inertes do nosso cotidiano, são o ponto de partida para o referido processo de metaforização.

Em alguns contos do livro, como “Coisas” e “Embargo”, os objetos revoltam-se e revelam sua face humana, já, em “Cadeira”, Saramago propicia o leitor com um outro tipo de abordagem sobre o objeto e uma outra forma de trabalho com o fantástico. O conto narra a queda de uma cadeira e consequentemente do velho que nela estava sentado. Pelas referências ao longo do conto, o leitor pode inferir que o velho poderia ser a representação do ditador António de Oliveira Salazar. Nesse sentido, a ficção é incitada diretamente por evento histórico. O historiador Oliveira Marques relata a queda de Salazar de uma cadeira e as consequências dessa queda:

Nos primeiros dias de Setembro de 1968, Salazar caiu de uma cadeira, batendo com a cabeça no chão. Resultou num coágulo de sangue no cérebro que teve que ser operado. Em 16 do mesmo mês uma hemorragia cerebral punha fins às esperanças dos seus partidários de o verem tomar funções de comando. (*Apud* Costa,1997, p. 322)

Dessa queda real cria-se todo um espaço de efabulação e fantasia para a formação do enredo do conto. A focalização máxima e mais aproximada, na narrativa de Saramago, será sobre a cadeira e não sobre o velho, ainda que o recurso seja jogar luz sobre a cadeira porque ela é a responsável pela queda do velho, por quem o narrador nutre uma enorme antipatia, conforme se pode constatar no trecho: “podemos até exercitar o sadismo de que, como o médico e o louco, temos felizmente um pouco, de uma forma, digamos já, passiva, só de quem vê e não conhece ou *in limine* rejeita obrigações sequer só humanitárias de acudir. A este velho não” (SARAMAGO, 1994, p. 21).

A cadeira figura, portanto, como protagonista e sobre ela o narrador projeta diversificados primeiros planos, o que lhe confere uma rostificação absoluta. O processo de rostificação gera a imagem-afecção. No caso deste conto de Saramago, o foco põe em relevo a cadeira, evidenciando sua estrutura, suas formas externas e até internas; no âmago da parte interior, o narrador focaliza os habitantes da cadeira, os coleópteros. Todos esses movimentos narrativos de narração e descrição em torno da cadeira são reverberados por meio do processo da rostificação. Esse processo só é possível, porque, de acordo com Francis Ponge (1996), os objetos nos afetam. Para Gilles Deleuze, uma imagem em primeiro plano será sempre uma imagem-afecção, porque um primeiro plano continuamente oferece uma leitura afetiva. Toda coisa, sendo rosto ou não, que é focalizada em primeiro plano torna-se rostificada, como a cadeira do conto saramaguiano. O processo da rostificação desencadeia, portanto, a formação de uma imagem-afecção. Deleuze (1985, p. 115) explica o processo: “É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto”. O objeto, elemento aparentemente inerte, como o rosto, recebe os movimentos intensos

dos sujeitos e se rostificam. Para Deleuze (1985, p. 115), o rosto é uma unidade refletora imóvel, porque

o rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois polos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’, e por sua vez nos encara, nos olha ... mesmo se ela não se parece com um rosto. (Deleuze, 1985, p. 115)

A cadeira é imagem-afecção não só porque os primeiros planos sobre ela incidem no conto todo, porém igualmente porque afetos contraditórios sobrevêm sobre ela: o afeto do velho que gosta de sentar-se naquela cadeira e pelo fato de nela abancar-se demasiadamente determinadas partes ocultas do objeto vão se desgastando; o afeto do narrador, porque sabe, desde o início da história, que aquela será a cadeira que derrubará o velho.

O movimento do primeiro plano é também obtido por intermédio de um *close* na própria palavra “cadeira”. O narrador a olha de perto, investiga sua origem: “Não cremos que importe dizer de que espécie de madeira é feito tão pequeno móvel, já de seu nome parece que fadado ao fim de cair, ou será conto-do-vigário linguístico esse latim *cadere*, se *cadere* é latim, porque devia sê-lo” (Saramago, 1994, p. 12).

O primeiro plano não é o único recurso que dialoga com a arte cinematográfica. A base de todo o conto é a câmera lenta, modo que propicia uma queda paulatina da cadeira. O conto começa *in medias res* com a queda já iniciada: “A cadeira começou a cair, a ir abaixo, a tombar, mas não, no rigor do termo, a desabar. Em sentido estrito, desabar significa caírem as abas a. Ora de uma cadeira não se dirá que tem abas” (Saramago, 1994, p. 11).

A narração em câmera lenta é propiciada por diversificados discursos que se intercalam à narração propriamente dita da queda, especialmente o discurso metalinguístico, como se pode observar no trecho anteriormente transcrito. O exercício da metalinguagem, ou autorreferencialidade, é usado no decorrer de toda trajetória da queda da cadeira, bem como após esse acontecimento. Esse procedimento metaficcional, ao romper com as fronteiras entre ensaio e narrativa, é muito adequado à desaceleração discursiva e imagética que se pretende para uma queda em câmera lenta. O movimento da cadeira, do início da queda ao seu final, leva quinze páginas. Em todas essas páginas o narrador reflete sobre a própria escrita da queda da cadeira e por isso

fala em “liberdade poética” e em onomatopeias (p. 11). Uma coisa é a queda propriamente dita, outra é a escrita referente a essa queda.

Para a constituição da câmera lenta, o narrador também faz uso intensificado da referência intertextual ao universo do cinema, seja de forma explícita, seja apenas alusivamente. Uma referência ampla, envolvendo a história principal da queda e dialogando com ela é com *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, diretor citado em algumas passagens do conto. Além disso, vemos aparecer ininterruptamente, aliado aos primeiros planos e à câmera lenta, dentre outros, os nomes dos heróis do faroeste Tom Mix e Buck Jones, o nome de Chaplin e uma referência aos seus filmes: “Esta queda não é uma qualquer queda de Chaplin, não se pode repetir outra vez” (Saramago, 1994, p. 23).

As intertextualidades aparecem não só fazendo referência ao cinema, mas igualmente à literatura, como o início do famoso soneto de Camões, que aparece sem marcação nenhuma, mas como uma apropriação poética: “Porém, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e qualidades, o que foi perfeito deixou de o ser, por razões em que as vontades não podem, mas que não seriam razões sem que os tempos as trouxessem” (p. 12). Realiza-se uma releitura dialógica do trecho poético camoniano, pondo-o em movimento, em contato com os olhares de outros leitores.

Para dar o efeito de câmera lenta ao discurso escrito literário, Saramago usa igualmente como recurso a interposição de variadas histórias, que formam um mosaico de relatos, os quais parecem superficialmente não terem articulação com a queda, mas em essência todos estarão intrincados como uma vasta rede a tecer a história da queda. Uma dessas histórias é a dos coleópteros, do gênero *Anobium*, insetos que comeram a cadeira, agindo lenta porém fatalmente para a queda do velho. A capacidade de o narrador entrar no mundo dos coleópteros, associando-os aos antigos egípcios, ou caracterizando-os como Buck Jones ou Tom Mix, montado em seu cavalo, potencializa uma atmosfera maravilhosa ao conto. Para entrar no mundo dos carunchos, dos coleópteros, é necessário ao narrador enredar histórias maravilhosas e imponentes, talvez até para contrastar o fato de pequenos insetos terem conseguido realizar uma grande ação, a derrubada de Salazar, ação esta não efetivada por grandes homens. Assim, o maravilhoso adentra a narrativa pela história aparentemente secundária, dos coleópteros, que terá ação direta na história principal, a da queda. Para entrar no mundo dos coleópteros, o narrador tem que entrar totalmente no universo interior da cadeira e compreendê-la não só como um substantivo, mas em sua força adjetiva, como diria Barthes (2009).

Outro recurso para se criar o efeito da câmera lenta é o diálogo que o narrador trava com o leitor, informando-o sobre os acontecimentos, instando-o sobre possíveis posicionamentos. Entretanto, o mais importante desse diálogo é o jogo do narrador de

demonstração dos seus poderes demiúrgicos, como no trecho: “Torne pois a cadeira à sua vertical e comece outra vez a cair enquanto à matéria voltamos” (Saramago, 1994, p. 16). A cadeira já estava em plena queda, mas o narrador tem o poder de fazê-la retornar à posição vertical, anterior ao início da queda, e, como se nota, torna visível ao leitor esse seu poder imenso. Mais uma vez é com o cinema que a narrativa dialoga, pois no espaço fílmico é possível o movimento de “voltar à cena”. Em uma realidade empírica esse movimento seria impossível, insólito. Por essa razão, vemos outro recurso que altera a ordem de um real estriado, subvertendo os espaços, alisando-os e fazendo emergir o fantástico na narrativa. O espaço estriado e o espaço liso são conceitos expostos por Deleuze e Guattari (1997) para pensar a sociedade capitalista e esquizofrênica; o espaço estriado tem uma configuração sedentária, sendo caracterizado pela unidade, organização, homogeneidade, estabilidade e centramento; e o espaço liso caracterizado como nômade, é constituído pelo descentramento, pela movência e pela heterogeneidade. Ao tratar da arte do insólito, a pesquisadora Lenira Covizzi (1978, p. 40) esclarece que essa arte é perturbadora, “excitando a inteligência” por ser de natureza experimental, fugindo da linearidade da arte contemplativa.

Não importa ao narrador que o fato de voltar o passado não seja possível no mundo prosaico, o que mais interessa a ele é a arquitetura que confere às palavras que escreve, sua posição metaficcional, o tecido do poético, e esse aspecto corrobora a visão de Saramago acerca da escrita literária: “O que me preocupa é a arquitetura do livro, a sua solidez, um sistema de vigas que se suportam de modo a que nada trema mesmo que a história seja delirante e avance pelo fantástico de velas erguidas” (*in* Aguilera, 2010, p. 171). Em “Cadeira”, fica evidente ao leitor o quanto a arquitetura da linguagem poética é importante, à medida que ela define todo universo de construção da representação. As palavras, combinadas a um espaço central, o objeto cadeira, decidem o ritmo narrativo e conjugam-se a outros elementos importantes, como o tempo ficcional. Maria Alzira Seixo (1999, p. 154) observa que “se o objeto é descrito em si próprio, enquanto entidade física mais que durativa, a própria duração da acção de descrever leva a entrosar o tempo no espaço.”

Palavras quase-finais

A cadeira, sob o efeito do primeiro plano, nos olha todo o tempo. Os objetos rostificados adquirem esse estatuto porque “*eles me olham*, não porque se assemelhem a um rosto, mas porque estão presos ao processo muro branco-buraco negro, porque se conectam à máquina abstrata da rostificação” (Deleuze; Guattari, 1985, p. 37-8). A descrição minuciosa da cadeira, o recurso de recuo de cena e os constantes discursos metaficcionais retardam a queda e corroboram para a formação do insólito que percorre o texto.

O narrador do conto, como já expus, logo no início anuncia que a palavra “cadeira” aponta para o sentido de queda. É um objeto que se destina a cair. Assim, não deveria ser surpresa ao leitor o fato de o velho cair, talvez a surpresa seja a de ele morrer com essa queda. Ou ainda: talvez a surpresa maior tenha sido a de que aquilo que consegue fazer o velho poderoso quedar não tenha sido a ação de outro homem poderoso, mas a ação de um objeto e de pequenos seres minúsculos e invisíveis (coleópteros) que habitam esse objeto. Com a queda e a conseqüente morte do velho não se instaura no conto a ambientação de tristeza, mas a de um estado eufórico, positivo: “Já aí vêm buscar o velho. Aquele raspar de unhas, aquele choro, é das hienas, não há ninguém que não saiba. Vamos até à janela. Que me diz a este mês de Setembro? Há muito que não tínhamos um tempo assim” (Saramago, 1994, p. 30).

O conto de Saramago traz em um primeiro foco um simples objeto, a cadeira, que é posto na posição de protagonista, então, por conseguir realizar uma ação tão esperada: propiciar a queda de algo/alguém que incomoda. Moles (1981), como vimos, fala do sentido do “fora” dos objetos como um exterior que nos afeta. Nesse caso, a afecção é fatal.

Muitos leem esse velho como Salazar, mas, sabendo da potencialidade plurissignificativa da literatura, posso dizer que esse velho é tudo aquilo que sufoca, incomoda, atrapalha. É a pedra de Carlos Drummond de Andrade ou o lobo da *Chapeuzinho amarelo* de Chico Buarque. O que importa é que o que incomoda cai e esse movimento da queda de um sujeito é dado por um aparentemente mero objeto. O que importa é que a literatura fala sobre fatos de uma forma inusitada e insólita para fazer com que não nos esqueçamos deles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGUILERA, Fernando Gómez / Org. (2010). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BARTHES, Roland (2009). *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean (1973). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- CALVINO, Italo (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- COSTA, Horácio (1997). *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- COVIZZI, Lenira Marques (1978). *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – vol. 5*. São Paulo: Editora 34.
- ECO, Umberto (1984). *Viagem à irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FOUCAULT, Michel (2002). *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- FREUD, Sigmund (2010). *História de uma neurose infantil* (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras.
- GIL, José (2009). *Em busca da identidade: o desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LEVINAS, Emmanuel (2014). *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70.

- MOLES, Abraham (1981). *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- PONGE, Francis (1996). *Alguns poemas*. Lisboa: Cotovia.
- PRINCE, Nathalie (2008). *Le fantastique*. Paris: Armand Colin.
- REIS, Carlos / Org. (1998). *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (2013). *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SARAMAGO, José (1994). *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). *Um lugar da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO HETEROTÓPICO NO CONTO “VENHA VER O PÔR-DO-SOL” E O ESPAÇO DA ESCRITA ONÍRICA EM “DÉDALO”

THE REPRESENTATION OF THE HETEROTOPIC SPACE IN SHORT THE STORY “VENHA VER O PÔR-DO-SOL” AND THE DREAMLIKE WRITING SPACE IN “DÉDALO”

FÁTIMA LEONOR SOPRAN ¹

¹ Docente da UNEB - Universidade do Estado da Bahia - Departamento de Ciências Humanas - Campus IX – Barreiras, BA, Brasil; Doutoranda da UTAD - Universidade De Trás-os-Montes e Alto Douro. (e-mail: flsopran@gmail.com)

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar um estudo sobre a representação do espaço heterotópico inscrito no conto “Venha ver o pôr-do-sol,” de Lygia Fagundes Telles, e o espaço da escrita onírica em “Dédalo,” de Helena Malheiro. Estas narrativas fazem confundir realidade e fantasia, mostrando que a arte da criação pode não estabelecer limites. Esses dois lugares são aqui considerados trânsito das personagens que pertencem à ficção. Para o desenvolvimento deste estudo apoiamos-nos nas reflexões de Foucault (1986-2001), Barthes (1996), Borges Filho (2007), Bachelard (1989-1996), Lins (1976), entre outros. A proposta investigativa nos conduziu à ideia de que a estrutura de enigma da narrativa e seu poder sobre o leitor nos leva a reconhecer no espaço literário um lugar de muitas vozes. Consideramos que estes contos colocam o espaço como condutor das mais íntimas inquietudes das personagens, tornando-se elemento primordial na narrativa.

Palavras-chave: representação, espaço, heterotópico, escrita, onírica.

Abstract

This article aims to present a study of the representation of the heterotopic space in the short story “Venha ver o pôr-do-sol,” by Lygia Fagundes Telles, and the dreamlike writing space in “Dédalo,” by Helena Malheiro. These narratives

confuse fantasy and reality, showing that the art of creation cannot set limits. These two places are here considered transit of the characters belonging to the fiction. For the development of this study, we draw heavily on the reflections of Foucault (1986-2001), Barthes (1996), Borges Filho (2007), Bachelard (1989-1996), Lins (1976), among others. The proposed research has led us to the idea that the structure of narrative enigma and its power over the reader makes us recognize the literary space as a place of many voices. We believe that these tales put the space as a common thread of the most intimate concerns of the characters, making it a major element in the narrative.

Keywords: representation, space, heterotopic, writing, dreamlike.

Introdução

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indifferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. Um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem. No reino da imagem, o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado.

Bachelard (1986:19)

Este artigo apresenta a análise dos contos contemporâneos “Venha ver o pôr-do-sol” e “Dédalo”, publicados em 1982 e 1996, respectivamente. O primeiro conta a instigante história de Ricardo e Raquel, dois ex-namorados que, depois de muito tempo de separados, marcam um encontro num cemitério abandonado, espaço perfeito para não serem vistos por ninguém. “Dédalo”, o segundo conto, é uma menção à criação do mundo e ao personagem principal (deus da mitologia grega), um inventor que construiu o labirinto para o rei Mínos de Creta.

O conto apresenta a trajetória de Dédalo que possui em sua mente um livro pronto, mas não consegue colocar a primeira palavra no papel, ele luta com as mesmas, mas não desiste de seu sonho, sabe que um dia vai conseguir desfilar sua história. Há uma grande antítese nessa construção: perfeição e imperfeição fazem parte da existência de cada personagem e de seu próprio criador. Este conto configura o espaço da criação, aventura do pensamento, busca incessante do protagonista pela primeira palavra.

Os espaços nesses dois contos estão marcados pelo enigma que apresentam: “Venha ver o pôr do sol” nos remete as heterotopias estudadas por Foucault (2001b). O espaço inscrito na narrativa é o espaço externo que possui a força de seduzir as personagens para além de si mesmas provocando o desmoronamento dos sonhos e das vivências. No conto de Telles, visualiza o espaço como o propulsor das desavenças. Nessa perspectiva, corrobora-se a teoria de Osman Lins de que há “casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiantamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de certos fatores, dentre os quais o cenário, torne afinal possível o que se anuncia.” (Lins, 1976, p.101)

O nosso estudo usa os postulados de Foucault sobre a heterotopia. Segundo este filósofo.

As heterotopias geram inquietação [...] porque elas minam secretamente a linguagem, porque elas impedem a nomeação disto ou daquilo, porque elas quebram os nomes comuns ou os misturam desordenadamente, porque elas arruinam antes de tudo a ‘sintaxe’, e não apenas aquela que constrói as frases – mas sim aquela [...] que ‘mantém em conjunto’ [...] as palavras e as coisas. (Foucault, 1966a, p. 9)

Esses espaços acarretariam um sentimento de ansiedade nos indivíduos. Mesmo assim, o espaço heterotópico não deixaria de ser visitado, pois de alguma forma vai proporcionar a realização de algo do interesse desses mesmos indivíduos.

Os contos analisados apresentam espaços diferentes, todavia, completam-se por trazerem à tona as inquietudes das personagens. As duas escritoras usam de uma riqueza de descrições que traduz os perfis das personagens, marcando assim, as espacialidades nos textos. O espaço em “Venha ver o pôr-do-sol” é caracterizado como o “configurador de enigmas,” se aproxima do espaço da criação e do sonho de “Dédalo”, o qual enfatiza o desassossego da personagem. Os dois textos possibilitam compreender os efeitos de sentido que o espaço pode provocar na narrativa corroborando a concepção de D’Onofrio no seu apoio as teorias de Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou e Nathalie Sarraute. “Para estes ficcionistas, a descrição do espaço físico é fundamental, porque os objetos são os verdadeiros atores de suas narrativas e são criados pelo próprio movimento da descrição, independentemente da ligação a uma personagem ou a um acontecimento.” (D’Onofrio, 2004, p. 98)

Além dos espaços heterotópicos o conto apresenta o espaço da linguagem escrita, espaço esse que angustia e que remete ao livro *O prazer do Texto*, de Barthes, no âmbito da fruição da linguagem.

O texto de prazer é aquele que contenta enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz as bases históricas culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 1996, p. 22.)

Em Dédalo encontramos o espaço da criação: ele quer construir um texto perfeito e é esse texto que nos desconserta e angustia; é o “texto de fruição” descrito por Barthes.

“Venha Ver o Pôr-do-Sol” e “Dédalo”: espaços marcadores do desassossego

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. [...] Talvez se pudesse dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desencadeiam entre os piedosos descendentes do tempo e os habitantes encarniçados do espaço.

Foucault (2001:411)

Um passeio pelos dois contos evidencia a importância do espaço nesses textos. E nos remete ao que o filósofo Foucault (2001b) anuncia sobre “a época atual” que se encontra marcada pelo espaço, “espaço simultâneo”, polifônico; justaposição de vozes, das vozes que se separam e se encontram ao mesmo tempo, lugar labiríntico. Percebe-se isto nos dois contos, em “Dédalo,” principalmente, o escrever é um percurso mítico, há uma série de provas que o autor quer encontrar, ora se acha, ora se perde neste momento sublime da escrita. Em “Venha ver o pôr-do-sol”, o enredo coloca o lugar - cemitério - como o que pode guardar os mais íntimos segredos e, apresenta-nos o personagem Ricardo não como o construtor, mas aquele que engendrou na mente a ideia de labirinto, onde sua querida amada ficaria a procurar a saída. Segundo o narrador, ele diz: “Me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado.” (Telles, 1982, p. 89). Nesse excerto percebemos um sentimento de proteção, e ao mesmo tempo, de dúvida em relação ao modo de proteger. O narrador nos detalha o trajeto do casal: “Abrindo o portão. Os velhos gonzos geram. [...] Foram andando pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas triturados sobre os pedregulhos”. (p. 90).

Este espaço, segundo Foucault, (2001b) está ligado a vários locais de uma cidade, pois cada pessoa tem alguém conhecido ou familiar sepultado em algum cemitério. A espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (Foucault, 2001b, p. 418)

No caso de Ricardo, o que o leva para o encontro com sua ex-namorada no cemitério é sua própria condição de rejeitado, trocado por outro homem. Esse espaço é “favorável” a qualquer ação que a personagem ache possível realizar, num local distante, longe do contato com outras pessoas, a não ser ele mesmo e a ex-namorada.

Já em “Dédalo” (1996), de Malheiro, percebe-se no espaço da escritura um grande sonho de se tornar um escritor, (construtor e desconstrutor) de suas personagens. O sonho é caracterizador de uma profunda inquietude por parte da personagem.

Na abertura do texto, o narrador nos expõe esta epígrafe como sinalização da angústia da personagem. “A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo.” (Gênesis I, 1,2- Antigo Testamento) A seguir apresenta o espaço pronto para iniciar sua escritura.

Em cima da gigantesca mesa de madeira repousam, há já muitos milênios, milhares de folhas, centenas de lápis, de borrachas, de plumas, de tinteiros. Nunca ninguém lhes tocou nunca ninguém lhes mexeu. A enorme mesa está preparada há séculos sem conta. As folhas continuam empilhadas, brancas, como no primeiro dia em que nasceram. Não há nenhuma ponta de papel que exceda as pilhas amontoadas. Nenhuma folha amarrotada. Nenhum lápis, nenhuma pluma fora do seu lugar. Nenhum tinteiro entornado, nem sequer aberto. Nenhum grão de poeira a sujar a mesa, a cadeira, as folhas, os lápis, as borrachas. (Malheiro, 1996, p.11)

De acordo com o narrador, Dédalo olha para todo aquele aparato em cima da mesa e, enfim, o sol entra pela janela provocando-lhe à inspiração. A protagonista põe-se a meditar. Esse espaço também como “Venha ver o pôr-do-sol” propicia a ação, pois está munido de todos os materiais para que ela se realize. O narrador nos relata que, naquela manhã, a personagem inicia sua luta com a primeira palavra.

No trecho a seguir, podemos notar que a luta constante pela primeira palavra se realiza.

A palavra “mundo” era realmente uma palavra única. Continha tudo. Simplesmente tudo. Nada no livro poderia ficar fora daquela palavra. Inventar justamente a palavra global, essência infinitamente desmedida. Será que conseguirei descrever completamente as infinitas conexões e essências existentes na palavra que acabei de inventar? (Malheiro, 1996, p. 13).

Dédalo continua sua luta com as palavras, a primeira palavra que vem à sua mente é desencadeadora de várias outras que virão consecutivamente. Seu sonho desenfreado de criador de um mundo que poderá ser perfeito e imperfeito não cessa aqui, ele continua sua trajetória em busca de um complemento para esse mundo.

A personagem procura um espaço em sua mente que possa concretizar seu trabalho com a palavra porque acredita no espaço como “meio vital onde se encarna nossa atividade.” (Matoré, 1962, p.286 citado por D’Onofrio, 2004, p.99)

O espaço, mais dócil que o tempo às exigências racionais do espírito, é um fator de inteligibilidade e um apelo ao conceito. É ele que impõe seu molde às coisas e as realiza que permite ultrapassar a zona do sonho e a contemplação das virtualidades; é graças a ele que o mundo acede à existência e à objetivação. Mais seguro e mais eficaz, o espaço é suscetível de ser designado por palavras que podem conjurar e reprimir os poderes misteriosos; enquanto o tempo é promessa de morte, o espaço é o meio vital onde se encarna nossa atividade. (Ibid. p.99)

Dédalo não desiste de seu sonho de criador, precisa desse espaço da escrita como “meio vital” em sua vida, pois esse é o grande propulsor de seus objetivos, é com ele que seu ser ganha força para continuar tentando colocar no papel as várias palavras que preencheriam o signo principal, (Mundo) que o fez seguir em frente. Este lugar conduzirá o leitor a mundos desconhecidos e possíveis, confirmando a perspectiva de Dimas (1987, p. 5), de que “o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa”.

Nesta narrativa percebe-se a personagem embebida por seu louco sonho pela escritura, um desejo infinito de criar personagens sem defeito algum, porém esbarra nas diferenças, descobre que ele próprio pode ser imperfeito e isso não o impede de realizar seu projeto de escrita. Segundo Bachelard (1996a), é por meio do devaneio que se tece uma realidade deformando as imagens primeiras, e reformulando-as. É nesse espaço do sonho da criação que prossegue a personagem Dédalo:

Apagou mais uma vez, pela centésima segunda tentativa, a primeira frase do livro, ainda branco, a primeira sobre aquela pilha de folhas amontoadas. A primeira, não, a centésima segunda tentativa de primeira frase. E Dédalo pousou o lápis. Pela primeira vez sentiu o medo de não conseguir estar à altura das suas próprias personagens. [...] Agora sinto que as minhas personagens são de carne e osso e têm sangue a correr-lhes nas veias. Sinto-os pensar. Dei-lhes meios para isso. Sinto-os agir. Criei-os aptos para a ação, assim como os inventei perfeitos, belos e livres. Movem-se dentro do tempo, (tinha de ser), mas dentro de um tempo mágico, dentro de um tempo elástico e maravilhoso. (Malheiro, 1996, p. 15-16-17).

Dédalo (deus criador) realiza parte de seu sonho. A página em branco é labiríntica, escrever é um processo mítico em que percorre a pena para ultrapassar as barreiras da escritura. O escritor precisa preencher o papel e apagar também, reformular e formular novamente, se perder e se encontrar, voltar onde estava e retomar é o percurso de uma montagem paralela, é por esse espaço da escritura que a protagonista tece sua história em sete dias e sete noites. Percebe-se a forte menção feita à construção do mundo.

Numa outra perspectiva se encontra o conto “Venha ver o pôr-do-sol”: o cemitério é representado como o espaço heterotópico que abriga os mortos e, nesse texto de Telles, o local abriga o casal Ricardo e Raquel, pelo menos por uns instantes. O diálogo que acontece ali transforma a vida de Raquel. Depois de terem andado pelo lugar, chegam à capelinha descrita com detalhes pelo narrador:

[...] A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba. (Telles, 1982, p. 91).

A capela é um local que possui características intrigantes e, realmente, torna-se cada vez mais intrigante para a personagem Raquel. Conforme o narrador, o espaço interior no trecho acima procura passar uma ideia de mistério, de medo e aprisionamento. Ricardo usa desse espaço para concretizar finalmente sua vingança.

Bachelard considera que “O ser é sucessivamente condensação, que se dispersa explodindo, e dispersão que refluí para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos [...] Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior.” (Bachelard, 2008, p. 221) Por essa ótica, os dois espaços se completam. No conto, o espaço cemitério é aberto ao público, mas se fecha no momento que a intenção é de aprisionamento.

Podemos perceber que o espaço da “capela” vem denunciar a intenção da personagem. Porém, Raquel impressionada com a vida estável que leva com seu atual companheiro, não percebe que seu ex-namorado quer puni-la de alguma maneira.

Nota-se mais uma vez que o lugar não é o que instiga a ação, mas de alguma forma, como já frisamos, ele é favorável ao ato. Identificamos o jazigo (capela) como o espaço claustrofóbico em que Raquel é presa, muro que separa o casal de ex-namorados e que na imaginação de Ricardo vai separá-la do atual companheiro. Percebe-se que, nesse conto, a separação se dá pelo espaço e não pela palavra. Este local provoca certo medo em Raquel e, mais ainda, ao ver a inscrição na lápide:

Aproximou-se da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. - Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida... - Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. - Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! [...] Um baque metálico decepou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso. (Telles, 1982, p. 93).

No trecho acima se caracteriza ao mesmo tempo um sentimento de raiva e medo por parte da personagem Raquel. Acentua-se a intenção que Ricardo carrega consigo o desejo constante de punição suprema, naquele espaço favorável à ação, ela está presa como o Minotauro é um labirinto sem saída.

Segundo Lins (1976, p. 79), o espaço se dá pela ambientação – “Conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. Esse autor reforça que “[...] os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.” (p. 84). Podemos perceber que o ato dissimulado de Ricardo, quando combina um encontro com sua ex-namorada no cemitério faz com que esse local surja enigmático, como se o espaço heterotópico, cemitério, nascesse das atitudes da personagem, e com ela, se tornasse enigmático. Por essa perspectiva, o espaço nasce pela ambientação, como afirma Lins (1976).

O sonho de Ricardo em prender sua ex-namorada no cemitério é guardá-la para si. É o mesmo sonho que povoa a mente de Dédalo, que busca incessantemente pela primeira palavra para iniciar a escritura de seu livro, a diferença está no propósito de cada um. Porém, o desejo de chegar ao objetivo é o mesmo.

A intensidade do desejo de Dédalo em edificar um mundo em que seus personagens possam ser eles mesmos, com qualidades e defeitos, representa o espaço da criação, a realização de um sonho, esse mesmo sentimento de realizar um desejo percorre o pensamento de Ricardo. Porém, Ricardo é um sonho de vingança que abrigado no cemitério, local heterotópico, está prestes a acontecer.

No desfecho da narrativa, observa-se que o espaço escolhido pela personagem Ricardo é o ideal para prender seu amor. No momento que fecha a porta da catacumba, ele diz-lhe que: “uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarzinho, bem devagarzinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo”. (Telles, 1982, p. 94).

Este pôr-do-sol que Ricardo propicia a Raquel representa o entrecruzamento entre vida e morte, luz e crepúsculo. Isso envolve as personagens no exterior e, no íntimo, evidencia a atmosfera criada por Ricardo com o intuito mórbido de tê-la para sempre. Apresenta-se o espaço cemitério, lugar adequado à formação de enigmas que a alma humana muitas vezes não consegue compreender.

Já no conto de Helena Malheiro, perto do desfecho, é constatada a realização da escritura de Dédalo, a qual nos apresenta o monólogo interior das personagens que estão em busca de uma explicação para seus conflitos.

Se não fosse a vida, se não fosse este mundo débil e paradoxalmente perfeito onde nos movemos Cristina, se não fôssemos nós tão dificilmente realizáveis nas mínimas coisas, nos nossos menores desejos, no nosso mais íntimo ser. [...] Se não fosse esta rede incomensurável de corredores onde erramos permanentemente perdidos à procura de nós próprios, [...] (Malheiro, 1996, p. 23).

Dédalo (deus criador) demonstra que suas personagens, também como ele, almejam a perfeição, vivem num labirinto do (ser ou não ser) tanto Nuno como Cristina estão sempre a questionar as diferenças que assolam os corredores de suas vidas. Logo, para a personagem Cristina há um muro entre eles e entre as outras vozes, e esse mesmo empecilho atormenta a vida do escritor que procura no espaço da escritura encontrar a saída.

Neste outro trecho, Dédalo decide que também fará parte de seu texto:

Hoje, ao redigir o último capítulo – e já é tarde demais para voltar atrás – tomei a única resolução possível, a única resolução justa e digna para comigo, e para com aqueles que imperfeitos terão de viver eternamente no Livro: eu próprio, Dédalo, deverei também entrar na obra que criei. (Malheiro, 1996, p. 25).

Podemos observar que as personagens dos dois contos apresentam comportamentos instigantes, daí a projeção, no espaço, de uma atmosfera complexa que possibilita ao leitor percorrer pela escritura os mais incógnitos caminhos.

Considerações finais

Este estudo nos levou a pensar que a estrutura enigmática da narrativa nos faz reconhecer no espaço literário um lugar especial. Em “Dédalo”, a personagem que usa do mesmo nome do conto faz parte da trama de seu próprio livro e é o espaço tão sonhado da criação, labiríntico, de tantas vozes que alimenta a alma de suas personagens. De acordo com o narrador, “Dédalo, agora personagem, já não possui uma visão objetiva do Livro e tem todo o tempo ocupado e estipulado [...] não pode fazer mais nada. Não é fácil ser personagem dentro do Livro” (Malheiro, 1996, p. 26). Tem, agora, os mesmos sentimentos de suas personagens e ocupa o mesmo lugar, está juntamente com elas, “habitantes encarniçados do espaço”, momento onírico de criação e de estrutura de pensamento.

Em “Venha ver o pôr-do-sol”, a personagem Ricardo, depois de prender sua amada, já não tem o mesmo semblante, “Já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos [...], Boa noite, meu anjo. [...] – Não! [...] Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes a de um animal”. (Telles, 1982, p. 94).

Percebe-se que o espaço heterotópico, cemitério, coube muito bem para a realização da vingança de Ricardo, pois o lugar abafou os gritos de Raquel e de seu próprio algoz que, outrora perturbado, agora se encontra satisfeito.

Reconhecemos que os dois contos colocam o espaço como condutor dos desassossegos das personagens, transformando-se em elemento principal na narrativa; lugar que faz com que o leitor percorra pela escritura os mais desconhecidos caminhos. O espaço propicia as ações das personagens, tanto o espaço físico, heterotópico, marcado pelo cemitério, como o espaço da escritura, marcado pelo desejo da criação, de uma escritura perfeita e, ao mesmo tempo, desordenada, espelhando-se nas próprias personagens perturbadas e inquietas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (1996a). *A poética do espaço*. (2.ª ed.). (A. P. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2008 b). *A poética do espaço*. (A. P. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1996). *O prazer do Texto*. (I Guinsburg, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Borges, F.O. (2007). *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão- Gráfica e Editora.
- D’Onofrio, S. (2004). *Teoria do Texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. (2.ª ed.). São Paulo: Ática
- Dimas, A. (1987). *Espaço e romance*. São Paulo: Ática.
- Foucault, M. (1966a). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001b). *Outros espaços*. In: *Ditos & Escritos II Estética: Literatura, Pintura Música Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Malheiro, H. (1976). *O Tamanho do Mundo*. Portugal: Edições Asa.

Sopran, Fátima Leonor (2016). A Representação do Espaço Heterotópico no Conto “Venha Ver O Pôr-Do-Sol” e o Espaço da Escrita Onírica em “Dédalo”. *Millenium*, 50-A (setembro). Pp. 45-55.

- Matoré, G. (1962). *L'espace humain*. Paris: La Colombe.
- Lins, O. (1976). *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Martins Fontes.
- Telles, L. F. (1982). *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO DISCURSIVO EM ANTÓNIO GEDEÃO: DA DELIMITAÇÃO REFERENCIAL DA CIÊNCIA À SINGULARIZAÇÃO VITAL DA ARTE

THE TRANSFORMATION OF THE DISCURSIVE SPACE IN ANTÓNIO GEDEÃO: FROM THE BENCHMARK DEFINITION OF SCIENCE TO THE VITAL SINGLING OF ART

IGOR ROSSONI ¹

¹ Doutorado em Letras, área de concentração Literatura Brasileira e Pós-Doutorado em Letras; docente do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Brasil (e-mail: xangai13@gmail.com)

Resumo

O presente artigo se propõe a investigar, no construto lírico de António Gedeão, o processo retórico de transformação de tópicos espaciais em vitalização intrínseca do espaço como matéria de identidade poética, sucesso que possibilita ao sujeito se endereçar ao estado original que o anima. Divide-se o estudo em dois momentos: Reflexões Preliminares, instância que visa a embasar o procedimento reflexivo empreendido; e Reflexão Analítica, onde se busca verificar de que modo elementos tópicos e retóricos de significação científica eclodem em plena vivência espacial do suceder artístico. Para tanto, toma-se “Lição sobre a água” (*Linhas de força*, 1967) como exemplar discursivo de intervenção analítica.

Palavras-Chave: António Gedeão, espaço, transformação, identidade poética.

Abstract

This article aims at investigating the rhetorical transformation process of spatial topics into intrinsic vitalization of space as a matter of poetic identity in the lyrical construct of António Gedeão. This success will enable the subject to address the original state that animates him. The study is divided into two stages: Preliminary Reflections, a body which aims at grounding the reflective procedure undertaken and Analytical Reflection, in which one seeks to verify how topics and rhetorical elements of scientific signification hatch in full spatial experience of artistic happening. Therefore, "Lição sobre a água" (*Linhas de Força*,

1967) is taken as a discursive example of analytic intervention.

Keywords: António Gedeão, space, transformation, poetic identity.

Reflexões Preliminares

Exercitar a prática da construção de algo, pressupõe a ideia de transformação. De estado anterior, o posterior se estrutura a partir do empenho de forças que se dinamizam na ocorrência do próprio evento. O que surge, consagra-se em instância processual que confere superação de dada forma em forma de outro – semelhante ou distinto – elemento. No caso em estudo, construir reflexão sobre o espaço literário é firmar-se à movimento rítmico de superação do espaço enquanto representação tópica. Ou seja, pelo advento retórico da representação apresentá-lo em circunstância de identidade¹ primeira; de coisa em si². Neste paradigma de princípio e origem, a matéria espacial transfigura-se no próprio sucesso poiesico e, de lá, especifica finalidade na figura do homem e no entorno moldante [e por ele moldado]; vez que nada há que não seja causa e desígnio centrados neles mesmos.

No caso da origem, se a tomarmos pela coisa em si, como concebê-la no espaço de representação literária? Mesmo que o conhecimento humano tenha, ao longo da existência, estabelecido conceitos e fundamentado teorias sobre a questão, mostram-se incapazes de resolvê-la em definitivo, pois as formas de conhecimento desenvolvidas pelo homem se alicerçam em modelos de representação enquanto materializações de linguagens. Tanto o pensamento filosófico quanto o científico ou mesmo o religioso, pelas respectivas especificidades investigativo-avaliativas, apenas autoconfluindo por engendramento estrutural de natureza unitiva – por fim, a busca da verdade –, só se efetivam a partir de elementos que representam as coisas, sem capturarem, de fato, as coisas em si. Em virtude do caráter unitivo que consagra tais formas de conhecer, resolver a coisa por intermédio de compreensão da origem dela, ajusta-se ao se debater em fluxo de ilusória estabilidade, vez que, por mais próximo que esteja, sugere não

¹ "Identidade como unidade de substância", definição efetivada por Aristóteles: "Em sentido essencial, as coisas são idênticas no mesmo sentido em que são unas, já que são idênticas quando é uma só sua matéria ou quando sua substância é una [...] Esse conceito de I. como unidade de substância ou (o que dá no mesmo) de definição da substância [...] foi adotado por Hegel que definiu a essência como 'I. consigo mesma' e, conseqüentemente, como coincidência ou unidade de essência consigo mesma". Abbagnano, N. Dicionário de Filosofia (2007). 5a. ed.. São Paulo: Martins Fontes, p. 539.

² "O que se considera sem referência a outra coisa, independentemente das relações com outros objetos [...]". Abbagnano, N. Dicionário de Filosofia (2007). 5a. ed.. São Paulo: Martins Fontes, p. 340.

superar o limite entre a coisa e a representação dela enquanto o que é, e sim, apenas enquanto o que poderia ser. Nesse sentido, não ultrapassa a dicotomia que especifica estados identitários de sujeito e/ou objeto.

Isto ocorre pois o problema se divide em, pelo menos, duas vertentes. A primeira diz respeito ao questionamento: “saber sobre a coisa” [referência] é “saber a coisa em si”? Que distância há entre uma e outra conjuntura? A natureza da coisa em si se mantém na representação dela, afinal é função de ordem do pensamento reflexivo? A segunda se refere à própria natureza da coisa em si. Uma vez que, em essência, o estatuto da "identidade como substância" vincula-se diretamente a si mesma e, "como convenção"³ assume diverso sentido, o de se atrelar sempre a algo, de que natureza se constitui a natureza da identidade? Seria prudente pensar em natureza univalente? Ou, talvez, mais apropriado pensar em natureza em si plurivalente como estado em si, para a coisa em si?

As formas de conhecimento mencionadas – ciência, filosofia, religião –, por especificarem particularidades de fundamento investigativo-avaliativo, necessitam das representações para se concretizarem enquanto modelos de resolução; assim, principiam atividade a partir de eventos e fenômenos ocorridos. Uma vez detectados, denotam percurso para conhecer, compreender e, conseqüentemente, julgar e dominar o estado disposto – no homem e no meio em que atua – em benefício próprio. Daí o caráter mais ou menos prático e o valor mais ou menos intrínseco delas. No entanto, frisa-se, lidam com instâncias para responderem às coisas manifestantes. Fato que não elimina a questão: e a coisa em si?

Pensar na coisa em si sugere ocupar espaço apropriado à natureza plurivalente da coisa em si, destinando-se à forma de pensamento que, por princípio, se afine à multiplicidade das coisas que, em si, se constituem. Em simultâneo, deve ser ação que ultrapasse e se antecipe ao caráter avaliativo e se consagre em manifesto de ordem gerativa e causal; ou seja, atitude transformada em geração, em fundamento, em criação. Pensamento, por fim, mais apurado à capacidade do **fazer** do que à do investigar: princípio intrínseco validado pela expressão do **conhecimento artístico**. Pensar a coisa em si, transmuta-se em fazer a coisa em si, utilizando-se de recursos que, à capacitação humana, se dispôs: partir da matéria da representação e, por determinado efeito ativo (ato criativo), transformá-la em meio capaz de se abrir em direção ao único ponto que, em si, antecipa a todo e qualquer evento representativo. Ou seja, partir do que o conhecimento dispõe como “referência” e transformá-la em ação que a supere enquanto

³Identidade como convenção: Esta "concepção diz que pode ser estabelecida ou reconhecida com base em qualquer critério convencional. De acordo com essa concepção, não é possível estabelecer em definitivo o significado da I. ou critério para reconhecê-la, mas, dentro de determinado sistema lingüístico, é possível determinar esse critério de forma convencional, mas oportuna". Abbagnano, N. Dicionário de Filosofia (2007). 5a. ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 540.

meio – ação atinente ao trabalhar o elemento de que se constitui a representação e não com a representação – e criar condições de atingir “aquilo” que, por intermédio de atitudes representacionais unitivas/investigativas/avaliativas, não se possibilita revelar: o que se representa por “referente”: a coisa em si.

Destarte, volta-se ao ponto de partida: na representação do espaço literário, persiste o problema da natureza identitária da coisa. Entende-se ainda por princípio filosófico geral de identidade⁴, para além de mero dispositivo tautológico, o fato de A ser A se, necessariamente, for A; o que significa que se A é A, não pode ser, em simultâneo, não-A. Assim sendo, atende ao teor etimológico do termo latino *Identitas*: “caráter individual que difere os seres”. No entanto, o referido termo se forma a partir do radial *Idem*: “o mesmo, a mesma coisa”. Por este viés, verifica-se o surgimento de uma equação com espírito paradoxal, onde “o mesmo” se harmoniza e se torna o “caráter individual que difere os seres”.

Tal pensamento, por outra vez, abre caminho para a manifestação exclusiva da natureza da Arte, forma de conhecimento gerativo original, onde, ao mesmo tempo, pelo fazer, se consagram ser e não ser. Enquanto se questiona sobre a natureza identitária da coisa, confere-se o fato de que – a despeito de possíveis polémicas – a matéria da Arte em si é a própria ARTE que, por condição *sine qua non*, se constitui da vivência na plurivalência original. Ou seja: o fazer do próprio ser por intermédio da representação do universo plural do ser. Nesse sentido, o evento manifesto no conhecimento artístico deslimita, por superação, a dicotomia entre coisa em si e representação; fato que se consoma ao trabalhar a representação e não com ela, independentemente do código utilizado. Ao trabalhar o signo, o artista transfunde nele os elementos que o constitui como representação. O resultado prático é volver a representação em direção ao limite que a separa da coisa em si e, ao superá-la [a estância limítrofe], tornar ao espaço da identidade poética universal. Em outros termos, atitude transformativa do que se pode detectar no percurso da referência para motivação de espaço em substância de coisa em si.

A matéria da identidade poética potencializa caráter de razão onde se espacializam os radicais *mater/idem*, e fundamentam: origem, vitalidade fundante, prima razão, geração, fecundidade, princípio do antes, vocação, GRANDE MÃE; topos essencial que sustem o evento da origem no que é: unidade totalizante. Portanto, à arte

⁴ “[...] Leibniz também conhecia a fórmula geral das I., como ocorria com Locke, que a enumerava entre as máximas cujo caráter inato se reconhece, graças ao consenso universal que suscitam: 'Aí estão dois dos célebres princípios, aos quais, mais que a qualquer outro, se atribui a qualidade dos princípios inatos: *Tudo aquilo que é, é; e: É impossível que uma coisa seja e não seja ao mesmo tempo*' (Ensaio, I, 1, 4)”. Abbagnano, N. Dicionário de Filosofia (2007). 5a. ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 540.

cabe a capacidade gerativa de – como forma de conhecimento criador – evidenciar sentidos múltiplos originais que concomitantemente se manifestam.

*

Sabe-se que de todos os mecanismos e elementos de representação elaborados pela mente humana, constitui-se o signo verbal em sistema de dominância. Entretanto, como discutido, para além de tal empreendimento, o poeta trabalha não com o signo, mas o signo verbal. Nesse sentido, de modo exemplar, Mallarmè (apud Pignatari, 2005, p. 10) registra o pensamento de que a única flor que está ausente de todos os buquês é a palavra flor: construção verbal que visa a representar a coisa em si. No entanto, o empenho merece certa reflexão. Se a pergunta fosse edificada de modo diverso – independentemente de qualidade ou quantidade de elementos constitutivos: qual a única flor presente em todo e qualquer buquê? – que resposta daria conta de resolver esta equação? Uma vez que quantidade e qualidade são indeterminados, nada neste espaço de possibilidades materializadas se apresenta como elemento concreto de resolução. Portanto, a única flor que pode preencher de coisa em si a representação da indeterminação, determinando-a, é a apresentação verbal FLOR, desde sempre presente em todo e qualquer buquê de flores. Isto se valida pois a palavra flor, por ambiguidade, supera a linha limítrofe e se consagra como a iconização do todo na unidade de que se constitui e faz da coisa-flor a FLOR da coisa em si: a totalidade na unidade. Então, FLOR – estado transmutado por apresentação – sugere potencializar a explosão fônica concentrada de todos os cores, aromas, formas etc em única e sinestésica consagração.

Sem deixar de ser também representação, o ato de fazer, simultaneamente, congrega-se em si e no outro, por exercício plural da transformação, vez que se transmuta do modelo “signo-para” a “signo-de” – termos cunhados por Charles Morris⁵ (apud Pignatari, 2005, p.11) –, por investimento de figura capaz de promover singular transgressão: o artista. Assim, a identidade da arte é ser equação paradoxal: constituir-se em ser de linguagem; e como tal, manifestar por meio dela a natureza vital do ser que a super anima.

A palavra motivada, pela eficácia que se permite dispor ao “signo-para”, transforma-se em palavra que se constitui para além de palavra, ou palavra que é mais

⁵ “[...] um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de [...]. É o signo da poesia”. Pignatari, D.. Comunicação poética (1981). 1a. edição. São Paulo: Editora Moraes.

que palavra, transposta à condição de figura. Está-se diante da supressão da matéria enquanto matéria representativa, e conseqüente eclosão da matéria poética; superação da matéria como formato-signo, transformada em concretização da identidade poética de vivência e teor universalizantes; ou seja: a experiência da identidade em estado de coisa em si.

Sugere-se fechar o ciclo, materializando no processo a própria dinâmica do movimento: vida que é vida e morte simultânea; morte que é morte e vida simultânea, manifestação intrínseca do mito que incontinente habita o indivíduo. Assim, da condição extrínseca da identidade como matéria de algo transmuta-se ao estado de identidade poética; comunhão que possibilita ao homem se endereçar a encontro uníssono com o ser que o anima; afinal, ao homem, nada se promove que não especifique causa e finalidade nele centradas.

Reflexões Analíticas

Uma vez delineado pensamento que alicerça o recorte ora empreendido, analisa-se o trabalho de expressão retórica que a voz emergente em "Lição sobre a água" põe em curso ao manipular o registro linguístico a fim de efetivar percurso de transformação do espaço convencional da palavra em superação da própria palavra e atingir o sentido universalizante do espaço de identidade poética. Para tanto, por vias referenciais, se busca evidenciar os desdobramentos retóricos que efetivam o traslado de construções referenciadas no conhecimento científico em perenes plurissemantizações no sucesso artístico.

Lição sobre a água

Este líquido é água.

Quando pura

é inodora, insípida e incolor.

Reduzida a vapor,

sob tensão e a alta temperatura

move os êmbolos das máquinas, que, por isso,
se denominam máquinas de vapor.

É um bom dissolvente.

Embora com exceções mas de um modo geral,
dissolve tudo bem, ácidos, bases e sais.

Congela a zero graus centesimais

e ferve a 100, quando à pressão normal.

Foi nesse líquido que numa noite cálida de Verão,
sob um luar gomoso e branco de camélia,
apareceu a boiar o cadáver de Ofélia
com um nenúfar na mão (Gedeão, 2004, p. 202)

No processo de recepção investigativa, o passo fundamental a ser empreendido é o de entrar em contato com os elementos que compõe a expressão representada; e nela, buscar sorte e razão de endereçamento. O trabalho é o de, por ordenação racional, detectar e relacionar reflexivamente as forças que comungam na respectiva equação verbal. Para tanto, deve-se ter em mente que o objeto textual apresentado pode ou não se constituir em matéria artística, impondo-se, ao menos, dois questionamentos: o que se observa se constitui, de fato, em equação que ultrapassa o limite entre a representação e a coisa em si? Se este fato ocorrer, como o evento se consubstancia no que é?

De modo intrínseco, não há duas maneiras de ler o discurso artístico, embora todo evento poético, obrigatoriamente, inspire se singularizar, por princípio e natureza, em plurissignificação. Nesse sentido, o único modo de investigar um objeto estético, é vislumbrá-lo pela razão, naquilo que ele é. Ou seja, por se tratar de organismo vivo e pulsante, interrogá-lo na própria constituição do ser sendo.

De imediato, o caso em tela, registra expressão titular que, aparentemente, confere a maior referência em relação ao segmento evidenciado: **Lição sobre a água**, publicado em *Linhas de força* (1967). Uma voz dirige ao exterior promessa de informação/ensinamento que aparenta dominar, e se antecipa como referência vital à manutenção da vida. Em tom coloquial, destila considerações específicas em formato de propriedades físico-químicas que enlevam as características intrínsecas representantes da molécula "água", junção de dois átomos de hidrogênio a um de oxigênio. Valendo-se de discurso avaliativo enceta: "Este líquido é água". No entanto, a clareza insuspeita que se evidenciara de pronto na denominação titular (o termo "água" implicado como matéria de estudo/ensinamento), a partir deste ponto, passa a sofrer intervenções expressivas diversas e objetivar processo de transformação. Destaca-se que o referido construto manifesta condição de aparente redundância pois certo cansaço autoconstituído inicia, sobre o termo em destaque, trabalho de minamento dele próprio. Ou seja, além do registro "água" explícito no título, ainda vem reposto no final da primeira oração, e também marca presença embutido em outro, que o dissimula: "líquido". Assim avança a construção verbal; recurso desviante que se desloca para além de simples evitar o pleonasma – "Esta água é água" – sem que, de fato, o faça. A representação quase despreocupada em relação ao elemento a ser edificado, já não mais o é, em sendo. Pelo recurso iterativo, alimenta-se a força motriz de abertura e se confere cadência progressiva em direção ao processo de esvaziamento da representação como

mera representação. Observa-se o jogo de pôr em destaque a referência primeira e – simultânea e transgressivamente – fazê-la ruir. O reforço de água em água ainda vem disposto pelo uso de pronome demonstrativo, transfigurado em dêitico: “Este”. Isto é, o aqui delimitado, e não outro. De chofre, emergem, silenciosos, certos questionamentos: “Este” qual; uma vez que se dilui e em outras expressividades? Portanto, que lição a voz que se emancipa propõe conferir?

A partir da consagração de princípio que determina a indeterminação, a voz internalizada ao discurso encaminha-se, no desdobramento do primeiro bloco verbal (composto por 7 orações), no sentido de definir a qualidade da matéria “água”, instando forma que lembra procedimentos da sintaxe poemática, ao estruturá-la por seguimentos rimados e versificados. No entanto, apenas referencializa características físicas e propriedades específicas do elemento em questão. Em estado de pureza é inodora, insípida e incolor. Reduzida a vapor, se transforma em utilidade outra e confere progresso ao indivíduo: move êmbolos e máquinas.

Entrementes, a voz enunciadora inicia processo de autotransformação, pois implementa recursos de sintaxe afeitos ao discurso poemático, ao passo que – pelo uso das expressões “que, por isso” e “se denominam”, em conjunção aos ditames acima mencionados – os confronta por neles repercutir estâncias incompatíveis ao referido universo, uma vez que, por condicionante *sine qua non*, o contexto estético nada explica, nada justifica, nada utilitariza.

Estado similar ocorre no desdobramento do segundo bloco (constituído por 5 orações): o mesmo tom de normalidade se manifesta na definição de propriedades químicas da matéria em destaque. A voz enunciadora, pela construção “mas de um modo geral”, embora, por outra vez, sugira minorar o investimento poético, ainda mais o incrementa. O fato se confere por duplo procedimento: sustenta o esquema capsular ao submeter os elementos frasais ao corpo de versos e rimas, e acrescenta, nova transgressão. O sucesso se verifica no discorrer das duas últimas orações deste bloco, por serem edificadas segundo disposição antitética; mesmo que ainda não estruturadas em conjuntura simultânea: em dado momento e condições, a matéria congelar “a zero graus centesimais” e, em outras, ferver a “100”. Para além da elaboração antitética, a atenção ainda recai sobre o modo como a voz representa os estados antagônicos: para congelamento, “centesimais”; para ebulição, “100”.

Observa-se que a matéria inicial “água,” a cada oração, assume posições e representações variantes, por exigência das características a ela destinadas, fato que, em todos os sentidos, a qualifica como elemento em processo.

A voz ocupa dois terços do texto em aparente determinação de características exclusivas de algo que, contraditoriamente, se dilui a cada avanço de registro sígnico – quer gráfico ou sonoro – e termina por edificar uma ponte retórica que transforma o

registro verbal em registro numérico, sem qualquer complemento de unidade: "graus centesimais" em "100". Por transgressora, a referida atitude dinamiza o processo de desautomatização dos elementos sgnicos até aqui selecionados como representação de algo. Em virtude da referência contextualizada em que, em princípio se encontra, associa-se diretamente o enunciado "100", ao registro voco-verbal "cem", a fim de caracterizar o espaço onde a matéria líquida se transforma em matéria gasosa, não deixando de ser matéria. Entretanto, por fixado o registro numérico, em virtude do projeto conceptivo que desde a abertura do texto se delineia – construção/desconstrução –, possibilita-se inferir diversa variante voco-verbal para o mesmo registro numérico: "sem". Nesse sentido, o novo evento dilui a matéria antes disposta e especifica espaço intermediário onde a matéria se manifesta em estado líquido ("sem" ferver). Ainda outro elemento transgressivo pode ser inferido: como se explicitam estados verificáveis, se o espaço de ebulição vem representado por "cem" e, em recuo de percurso, o espaço intermediário por "sem"; inversamente à representação numérica "100", dá-se seguimento em direção à matéria consagrada ao espaço de solidificação, ao ser representado pelo *continuum* "001" [proximidade a zero graus]. Portanto, em simultâneo, constitui-se em princípio de também se limita ao estado de congelamento, fato que culmina por congregar e encerrar em si a totalidade da *performance* transformativa à qual a matéria em destaque consequencialmente se metamorfoseia. Para além, incrementa-se também carga sensível diversa: a de primeiridade: o passo primo ao processo transformativo que desde o título vem se edificando.

É justamente neste ponto do construto retórico que se demarca espaço de entrevão. Isto se verifica exatamente no limite da passagem do término de uma ocorrência – fecho da primeira conjuntura textual composta pelos dois blocos iniciais – à abertura e surgimento de conjuntura diversa do modelo anterior: o último bloco disposto em texto. No processo, o salto se consagra por materialização vincada em superação de dada forma, em forma de outro – semelhante ou distinto – elemento. No caso em específico, o processo se confere por nova e crucial exercitação de mesmos elementos (as palavras): momento de abertura do terceiro bloco⁶.

A superação da palavra ocorre no tratar o signo verbal; aliás, efetivada desde o princípio do texto; apenas que conferida às (quase)escuras. Nos dois blocos vestibulares, as palavras determinam sentidos que ultrapassam o limite de representação de propriedades físico-químicas do elemento água, referindo-se continuamente a elas.

⁶ Observa-se que, em período anterior, optou-se pelo registro "último bloco" e, agora, "terceiro bloco".

Portanto, do tema água se endereça ao motivo específico desde sempre iluminado, embora a possibilidade de pouco vislumbrá-lo no ocorrer de leitura pouco implicada, em virtude da sugestão imperativa titular do poema. Captura-se, então, que a voz enunciativa o endereça como “Lição sobre a água”; e não sobre água. Assim, trata de determinar, em específico, a matéria à qual se propõe não a ensinar e, sim, a (re)velar, pelo reforço demarcado no artigo definido feminino “a”: origem, vitalidade fundante, prima razão, geração, fecundidade, princípio do antes, vocação, GRANDE MÃE. Deste modo, alia o recurso de trabalhar o signo à delimitação que, nesta conjuntura, o termo “lição” determina; qual seja, não haver lições físicas e/ou químicas sobre água; e sim, único sucesso (re)velado por “Lição” única: **a água**, concretizada efetivamente no instante-já do evento poético. Nele, somente agora – entretanto, submerso desde o princípio – torna visível a representação do elemento humano. Neste estágio do construto textual, pelo manipular o signo, deixa-se à deriva o tom quase prosaico que impera nos dois blocos anteriores – agora denominados pelo que sempre foram: estrofes. Além disso, impõem-se, ao compasso da terceira estrofe, ritmo indissoluto: denso e, em simultâneo, suntuoso – prevalência de consoantes não-momentâneas – a conferirem amálgama e fértil perdição: não se pode dizer trágica, nem festiva; nem eufórica, nem disfórica, sendo-as, incontinentemente. Este fato dinamiza e confere transformação ao prenúncio antitético disposto nos versos 11 e 12 – “Congela a zero graus centesimais/e ferve a 100, quando à pressão normal”.

Enfim, o processo se constitui cíclico e se unifica em si mesmo; daí o cuidado em performatizar o registro “última” em “terceira estrofe”. Assim, o início desta quase-derradeira estrofe se auto-copula gerativa em formato próximo à primeira: de “Este líquido é água” para “Foi **nesse** líquido que”. A transformação do dêitico “este” em “nesse” dispõe o aparente particular, em concretude universal. Equação oximórica onde o líquido particular se transforma em líquido universal como a matéria que permanece mesmo fora dela, embora as representações e propriedades que a constituem.

Nesta estrofe, para ser específico, instâncias oximóricas vertem em todas as direções: “noite cálida de Verão”; “lunar gomoso e branco de camélia”; “apareceu a boiar o cadáver de Ofélia”; “nenúfar na mão”. Cada uma das situações que compõe a trajetória, e encerra ciclo sobre si, apresenta dicotomia – quer interna, quer externa – tanto em relação a si quanto ao todo. As referências se evidenciam e se diluem, se formam e se destroem em prol da unidade plural de um exercício discursivo que captura a totalidade unitiva do mito: a vida que é vida e, em si, morte; a morte que é morte e, em si, vida. Em “noite cálida de” desponta carga sensitiva que amalgama conforto e prazer concomitantes a desconforto e terror. Em noite de claridade [“sob um luar”, “branco”] e de frágil leveza sutil [“camélia”] projeta-se outra, viscosa, espessa, e pegajosa [“Verão”, “gomoso”]. Ao inexorável desespero da morte [“cadáver”] e à

referência trágica shakespeariana [“Ofélia”] dispõe-se estado de plenitude serena, delicadamente suspensa sobre as águas como broto-eflúvio de sustento a nenúfares (planta aquática da família das ninfeáceas, uma das primeiras famílias de plantas a produzir flores no planeta), cuja função é a de purificar o elemento que as recebe por berço: água. Na mitologia grega, o termo remete às ninfas: espíritos naturais femininos habitantes de lagos e riachos; fadas sem asas, leves e delicadas; personificação da graça criativa e fecundadora da natureza. Por isso, no referido construto, evoluem, em simultâneo, presença de morte, destruição, tragédia, malogro, putrefação, senso de pureza, juventude, jovialidade, beleza, tranquilidade, paz, encontro consigo mesmo, plenitude: vida. Tudo entregue à matéria original revelada à dimensão do mito: ÁGUA – vida/morte/vida. Dinamiza-se o ciclo no recurvar do vivificado último verso – posse (“nas mãos”) insondável da intimidade vital (“nenúfar”) – sobre o aparente primeiro verso do conjunto poemático e, assim, de modo similar pereniza-se o cíclico percursivo do homem em busca de si mesmo. Enfim, ele mesmo – a si – revelado.

Ao atingir a ordem do oxímoro, exponencializa-se em definitivo o poderio bélico [vale a ambiguidade] de transporte e transformação do espaço como manifestação temática expressa em texto em espaço como identidade poética. O sucesso manifestado na terceira estrofe culmina por impregnar e reversivamente deflagrar o sentido de pulverização semântica nelas observado. Portanto, o término do poema não se consagra no final da leitura, uma vez que impulsiona o receptor a voltar sobre si, e retornar à leitura, consubstanciando abertura e fechamento em estados inoperantes e incipientes diante do universo que acaba de eclodir: o encontro com instâncias elementares de si, consigo mesmo.

Por fim e início, a matéria desintegra-se em matéria poética. Sobressai de espaços topicalizados em discurso, o espaço da poesia; e parece bastar: a matéria sempre presente por transformada em si mesma.

REFERÊNCIAS

- Abbagnano, N.. Dicionário de Filosofia (2007). 5a. edição. São Paulo: Martins Fontes.
- Gedeão, A.. Linhas de força (1967) in *Obra completa – António Gedeão* (2004). 1ª. Edição. Portugal: Relógio D’Água.
- Pignatari, D.. Comunicação poética (1981). 1a. edição. São Paulo: Editora Moraes.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

“ARQUITECTURA(S)” DA CASA NA NARRATIVA PARA A INFÂNCIA¹

HOUSE ARCHITECTURE(S) IN NARRATIVES FOR CHILDREN

SARA RAQUEL DUARTE REIS SILVA ²

² Doutora em Estudos da Criança, Área do Conhecimento de Literatura para a Infância; docente da Universidade do Minho (e-mail: sara_silva@ie.uminho.pt)

Resumo

Centrando-se em três narrativas que têm a criança como destinatário extratextual preferencial – a saber *O Capuchinho Vermelho*, *Hansel e Gretel* e *Os Três Porquinhos* –, este artigo procede à análise do elemento *casa*, enquanto espaço literário desencadeador de múltiplas leituras. Se, na narrativa clássica originalmente escrita por Perrault (1697) e, posteriormente, revisitada pelos irmãos Grimm (1812), uma menina de capuz vermelho parte da casa da mãe, espaço securizante, em direcção à casa da avó, local aparentemente afável que virá a transformar-se num centro de confronto com a dissimulação e o perigo, no conto protagonizado pelos dois irmãos abandonados na floresta (igualmente registado por J. e W. Grimm), o espaço matricial representa simultaneamente o conforto e a hostilidade. Neste mesmo texto, a descoberta de uma casa “doce”, pertencente a uma bruxa, impõe aos protagonistas, quer a vivência do perigo e a resistência a este, quer a sua superação e a possibilidade de regresso ao seio familiar. Em *Os Três Porquinhos*, narrativa da tradição oral recolhida por J. O. Halliwell (1853) e dada à estampa, em 1890, em *English Fairy Tales*, compilação assinada por Joseph Jacobs, a edificação de três casas, com diferentes materiais – palha, galhos/madeira e tijolo – vistas como abrigos ou espaços protectores (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 166), propõe, sempre em crescendo, uma construção assente na ingenuidade e na despreocupação, bem como, em contrapartida, na prudência, cautela ou inteligência (Bettelheim, 2008), entre outras, redundando na união das

¹ Por vontade expressa da autora, este texto encontra-se escrito segundo a norma anterior ao acordo ortográfico de 1990.

personagens principais e na derrota do vilão. Assim, seleccionados pela sua elevada divulgação, mediação e recepção, estes contos ficcionalizam a casa enquanto espaço físico e simbólico, ao qual se encontram subjacentes linhas ideotemáticas variadas, substantivadas em arquitectura(s) singular(es), que participam da memória literária e/ou cimentam o "intertexto" leitor do receptor infantil.

Palavras-chave: Literatura para a infância, Narrativa, Casas, Simbolismo.

Abstract

Focusing on three narratives that have the child as the preferred extratextual recipient - namely *Little Red Riding Hood*, *Hansel and Gretel* and *The Three Little Pigs* -, this essay aims at proceeding to an analysis of the *house* element, as a literary space triggering off multiple readings. If, in the classic narrative originally written by Perrault (1697) and later revisited by the Brothers Grimm (1812), a girl wearing a red hood leaves the mother's house, a reassuring space, towards her grandmother's house, apparently a friendly place that will become a focus of confrontation with concealment and danger, in the story carried out by two saplings abandoned in the woods (also recorded by J. and W. Grimm), the matrix space represents both the comfort and the hostility. In this same text, the discovery of a "sweet" house belonging to a witch, requires from the main characters the experience of danger and a resistance to it, as well as its overcoming and the possibility of return to their family environment. In *The Three Little Pigs*, a narrative of oral tradition collected by J. O. Halliwell (1853) and given to the press in 1890, in *English Fairy Tales*, a compilation signed by Joseph Jacobs, the construction of three houses with different materials - straw, branches / wood and brick - seen as shelters or protective spaces (Chevalier and Gheerbrant 1994: 166) proposes, increasingly, a construction based on naivety and carelessness, as well as, in contrast, in, discretion, caution or intelligence (Bettelheim, 2008), among others, resulting in the union of the main characters and in the villain's defeat. Thus, selected due to its great diffusion, mediation and reception, these tales fictionalize the house as a physical and symbolic space to which varied ideothematic lines are submitted, materialized in singular architecture(s), that become part of the literary

memory and/or consolidate the reader "intertext" of the child recipient.

Keywords: Children's literature, Narrative, Houses, Symbolism.

*«de regresso a casa, às veredas da infância»
(Manuel António Pina)*

1. Introdução

Nos grandes textos da análise narrativa ou nos vários estudos encetados em torno das noções fundamentais da narratologia, será pouco provável não se encontrar a referência ao espaço e ao seu tratamento enquanto componente/termo-chave³.

Tido, juntamente com o tempo, como a «categoria narrativa de maior relevo para a ancoragem das personagens e acções num [determinado] universo» (Lopes, s/d), o espaço reclama um estudo aprofundado, cuja importância, na verdade, radica na capacidade representativa e estruturante da realidade que encerra, bem como nos resultados da contemplação de perspectivas interrelacionadas como a geométrica-topológica, a psicofisiológica e a sociocultural (Equipo Glifo, 1998, p. 214). Se temos necessariamente de atender à distinção estipulada por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes que, no *Dicionário de Narratologia*, registam

«Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico)» (Reis e Lopes, 1996, p. 135),

não podemos, de igual modo, descurar não apenas as implicações simbólicas, mas também as relações afectivas que decorrem dos espaços ficcionais.

³ A Jornada na qual apresento este breve estudo atesta, também ela, a importância da categoria narratológica em discussão.

E tal percurso de leitura aplica-se naturalmente, quer às narrativas ditas canónicas, quer a narrativas situadas no universo comumente tido como literatura infantil, plano ficcional no qual nos deteremos neste estudo.

De facto, na abordagem da literatura para a infância, como pormenorizada e sistematicamente explica Maria Nikolajeva, em *Aesthetics Approaches to Children's Literature* (2005), o espaço e o tempo, compondo aquilo que designa como "setting" ou a sua interpretação, emergem como uma das mais profícuas vias/um dos mais úteis instrumentos de conhecimento/descodificação do texto. As suas figurações ou o desenho do espaço na ficção para os mais novos têm sido alvo de algumas estimulantes análises, empreendidas, por exemplo, em torno da sua perspectivização enquanto cenário histórico (Watkins, 2005), como cenário naturalista (Lurie, 2003) ou como cenário do qual sobressaem casas, entre outros edifícios (Silva, 2011).

Por razões que facilmente se depreenderão ao longo deste ensaio, interessa-nos particularmente reflectir sobre o último espaço mencionado, a casa, tal como o fez, por exemplo, Pauline Dewan já em 2004. Em *House as setting, symbol, and structural motif in children's literature* (Dewan, 2004), esta investigadora estuda os importantes impactos da casa, não apenas nas personagens/protagonistas e ao nível psicológico ou social, mas também no próprio leitor e do ponto de vista imaginativo. Duncan Olenick (2010), por seu turno, em "*Haunted*": *architectural manifestations of adult phobias and admonitions in the haunted houses of children's and young adult literature*, centrando-se também na casa (em concreto, a casa assombrada), tece diversas considerações, recorrendo a exemplos textuais, acerca da abundância de metáforas arquitectónicas na literatura infanto-juvenil e do facto de autores e ilustradores recriarem o motivo da casa assombrada, intentando a estruturação de uma elaborada semiótica acerca de ansiedades ou de dinâmicas sociais, por exemplo.

Na verdade, como explicita, de igual modo, Debra Mitts-Smith, genericamente, a casa, frequentemente referida nos textos para a infância, é um dos espaços mais recorrentes e o seu desenho ficcional evidencia uma variedade surpreendente de traços e volumes, pilares e patamares:

«The visual representations of these spaces [homes] reflect building materials from straw to stone, as well as a range of styles from barns or stable-like structures to cottages, log cabins, and solid brick, middle-class houses. There is also a range of interior décor, from the simple rustic home of Galdone's third pig to the English country home of Brooke's third pig. (...) Some views of the houses include the living room and, in the case of Little Red Riding Hood, the bedroom, but almost all include scenes of the kitchen – the space where food is prepared.» (Mitts-Smith, 2010, p. 59).

Não foi certamente por acaso que a investigadora citada evocou dois dos textos que, de seguida, analisaremos (*Os Três Porquinhos* e *O Capuchinho Vermelho*), par ao qual acrescentámos, por razões facilmente compreensíveis, *Hansel e Gretel* ou *A Casinha de Chocolate*. Trata-se, na verdade, de um *corpus* restrito, composto por três contos célebres preferencialmente vocacionados para o leitor infantil, seleccionados precisamente pela sua significativa divulgação/recepção ao longo dos séculos, nos quais a casa, enquanto espaço literário desencadeador de múltiplas leituras, se distingue como um «indispensável elemento estrutural do mundo narrado» (Silva, 1990, p. 602).

2. O Capuchinho Vermelho: da casa «sem perturbações»⁴ à casa (des)conhecida

Na narrativa clássica, originalmente escrita por Perrault (1697) e, posteriormente, revisitada pelos irmãos Grimm (1812), uma menina de capuz vermelho parte da casa da mãe em direcção à casa da avó, percorrendo um bosque, com árvores e «coberto de lindas flores» (Grimm, 2012, p. 236).

Sobre as casas, se, quer a versão perraultiana, quer a versão alemã, registam a distância geográfica entre ambas – «partiu para a casa da avó, que vivia numa outra aldeia» (Perrault, s/d, p. 7) e «Mas a avó vivia no bosque, a meia hora da aldeia» (Grimm, 2012, p. 235) –, o detalhe da localização é divergente em conteúdo e em extensão. Note-se que, na versão francesa, a casa da avó «fica por detrás desse moinho, a primeira casa da aldeia» (Perrault, s/d, p. 7). Já no texto grimmiano, abundam as referências naturalistas (que substantivam, aliás, o carácter mais complexo e longo do relato): «No meio do bosque, ainda a um bom quarto de hora daqui, sob três carvalhos grandes, junto a uma sebe de avelaneiras, é aí a casa dela (...).» (Grimm, 2012, p. 236).

Como sugerimos, a pequena protagonista sai da casa maternal, espaço securizante, e dirige-se à casa da avó, local aparentemente afável, que virá a transformar-se num centro de confronto com a dissimulação e o perigo. Com uma configuração simbólica aparentemente dissimelhante e uma diferente situação geográfica que estipula a distância entre as duas – note-se que, no espaço intermédio que as separa, Capuchinho experimenta a liberdade –, as duas casas aproximam-se, porém, pela essência exclusivamente feminina que as caracteriza. Aliás, «A casa é também um símbolo feminino, no sentido de refúgio, de mãe, de protecção, de seio maternal» (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 166).

Não obstante a já mencionada dicotomia da espacialização sobre a qual assenta o próprio percurso da protagonista – a casa da mãe, sinónimo de local de partida, e a casa da avó, coincidente com o destino ou a chegada –, a diferença entre as duas casas parece, porém, do ponto de vista simbólico e em última instância, elidir-se. De facto,

⁴ Expressão patente em (Bettelheim, 2008: 2016).

não é difícil concordarmos com a (conhecida) perspectiva de Bruno Bettelheim, segundo a qual

«a casa na floresta e a casa paternal são a mesma casa, sentida muito diferentemente por causa de uma mudança na situação psicológica. Em sua própria casa, Capuchinho Vermelho, protegida pelos pais, é a criança pré-púbere, sem perturbações, bastante competente para lutar. Em casa da avó, que é doente, a pequena está indefesa e incapacitada pelos seus encontros com o lobo» (2008, p. 216).

Essencialmente espaço de (des)encontro e de confronto, a(s) casa(s) de *O Capuchinho Vermelho* materializa(m), em síntese, o que acontece dentro da própria protagonista (Biedermann, 1994, p. 76), uma menina, cuja aventura também possibilita aprender alguma coisa acerca do que é viver, mesmo «Quando os Lobos saem das paredes», como escreve Vasconcelos (2009).

3. *Hansel & Gretel*: uma casa agridoce

No conto protagonizado pelos dois irmãos abandonados na floresta, igualmente registado por J. e W. Grimm, o espaço matricial representa simultaneamente o conforto (a “casa primeira” enquanto microcosmos no qual prevalecem o amor e a segurança) e a hostilidade (consequência da precariedade das condições de vida). Com efeito, a arquitectura afectiva e simbólica da casa maternal contrária, afinal, a perspectiva de Perry Nodelman, que considera que, na literatura para a infância, a casa representa «above all a place where change is unlikely or even possible, a safely static enclosure designed to keep uncertainty and flux outside.» (2008, p. 67).

A casa da família dos co-protagonistas – Hansel e Gretel –, situada na «orla de uma grande floresta» (Grimm, 2012, p. 151), espaço onde «havia pouco que se mordesse ou mastigasse» (*idem, ibidem*, p. 151), não representa a protecção materna, não lhes dá guarida, como tradicionalmente se pressupõe. De certa forma e em contrapartida, é a descoberta de uma casa “doce” - «casinha feita de pão e coberta de bolos, e as janelas eram de açúcar» (*idem, ibidem*, p. 155) -, pertencente a uma bruxa, impõe aos protagonistas, quer a vivência do perigo e a resistência a este, quer a sua superação e a possibilidade de regresso ao seio familiar, um abrigo masculino (e não feminino, como simbolicamente é, regra geral, conotado) - «(...) até que finalmente avistaram a casa do pai (...)» (Grimm, 2012, p. 159).

Mas esta casa doce é, como enfatiza Bettelheim (2008, p. 205), «uma imagem que ninguém esquece: que quadro tão incrivelmente atraente e tentador é este, e que risco terrível corremos se nos deixarmos ceder à tentação...» . Esta casa nas profundezas da floresta constitui um edifício aparentemente fatídico, mas, no fundo,

vem possibilitar a superação da decepção materna, pela negação em satisfazer as suas necessidades físicas (alimentação) e desejos afectivos, e aliviar a frustração infantil.

Assim, no texto em análise, também intitulado, em muitas versões/traduições, *A Casinha de Chocolate*, facto naturalmente significativo no âmbito da presente análise, é possível, pois, sinalizar o espaço – mais especificamente a casa – e a relação que mantém com as personagens como um «espaço-estruturador» (Equipo Glifo, 1998, p. 217), exercendo uma influência decisiva, tanto ao nível diegético, por exemplo, como no que à recepção leitora diz respeito.

3. Os Três Porquinhos: entre a casa primitiva/primeira e a casa “civilizada”

Em 2010, Steven Guarnaccia assina o volume *The Three Little Pigs, An Architectural Tale*, uma estimulante reescrita do famoso conto, baseada na reelaboração estética das três casas dos co-protagonistas segundo os “preceitos” ou alguns dos paradigmas de três famosos arquitectos: Frank Gehry, Phillip Johnson e Frank Lloyd Wright. E, assim, com esta renovada narrativa verbo-icónica, se dúvidas houvesse quanto a relevância da casa no conto em questão, elas dissipar-se-iam.

Em *Os Três Porquinhos*, narrativa de origem desconhecida da tradição oral, recolhida por James Orchard Halliwell (1843) e dada à estampa, em 1890, com o título original «The Story of the Three Little Pigs», em *English Fairy Tales*, compilação assinada por Joseph Jacobs, a casa é inegavelmente o *topos* ou a categoria essencial para a acção/motivação das personagens, cuja actuação, no contexto diegético em pauta, substantiva o tópico da saída da casa paterna e, simultaneamente, o confronto (des)avisado com o mundo.

Neste texto clássico, tornado célebre pela conhecida animação de 8 minutos, dirigida por Burt Gillet dos Estúdios Disney (1933) e que tanto parece ter inspirado muitos norte-americanos durante a Grande Depressão⁵, a edificação de três casas, com diferentes materiais – palha, galhos/madeira e tijolo e cimento –, tidas como possíveis abrigos ou espaços protectores (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 166), dá conta, sempre em crescendo, de uma construção assente na ingenuidade e na despreocupação, bem como, em contrapartida, na prudência, cautela ou inteligência (Bettelheim, 2008), entre outras, redundando na união das personagens principais e na derrota do “eterno” vilão, o Lobo. O desfecho prevê, em definitivo, uma figuração da casa como espaço que

⁵ Cf. «In 1933 *The Three Little Pigs* was made into a highly successful “Silly Symphony” cartoon by Disney, featuring the song (written for the film by Frank Churchill) “Who’s Afraid of The Big Bad Wolf?”. Filmgoers saw the Wolf as a symbol of the Depression, and the song became something of a national rallying cry in America.» (Carpenter e Prichard, 2005, p. 526).

condensa a união e a intimidade (Bachelard, 2003), ou, ainda, como cenário privado e seguro.⁶

É, com efeito, seguindo esta última ideia que nos parece, ainda, significativo enveredar por ponderar uma outra linha de leitura, ou seja, uma leitura sociológica do conto e, em concreto, da casa. Seguindo, por exemplo, a formulação teórica de Mateus Santiago *et al* (2010), no estudo *Os Três Porquinhos: Uma análise dos conceitos sociológicos presentes na história*, o espaço re(construído) pelos três irmãos emerge como uma instituição social e uma das funções que encerra coincide com a de propriedade privada. Como se pode ler na abordagem em questão, a casa reflecte o valor da propriedade privada, na medida em que se constata que a casa perfeita ou ideal, feita de tijolos, é inviolável. O porquinho que a construiu, ou seja, o irmão mais velho, que, em última instância, estipula o modelo de vida segura, vê a sua integridade física, o seu património e/ou a sua propriedade privada garantidos por “quatro paredes” que se distinguem fundamentalmente por albergarem a família e servirem de refúgio contra o lobo.

Acresce, ainda, um outro aspecto – no nosso entender, de maior alcance semântico – equacionado também no estudo ao qual temos vindo a aludir. Trata-se da evolução do ser humano relativamente à sua moradia ou à sua construção. Por outras palavras, o modelo de casa ideal, a casa de tijolos, é o símbolo da socialização. Como aí se recorda, «as casas de palha e madeira são símbolos do passado, do não evoluído, do não civilizado.» (Santiago *et al*, 2010, s/p).

4. Considerações finais

Os contos aqui relidos, consensualmente tidos como clássicos universais (cf., por exemplo, Machado, 2002), foram seleccionados pela sua elevada divulgação, mediação e recepção. Nos três, a ficcionalização da casa, enquanto categoria topológica – física e simbólica – crucial e à qual se encontram subjacentes linhas ideotemáticas variadas, dá conta de arquitectura(s) singular(es), que participam da memória literária e/ou cimentam o “intertexto” leitor do receptor infantil.

Num outro contexto, poder-se-ia ter encetado leituras mais latas da categoria espacial, em geral, e do cenário eleito, a casa, em concreto, baseadas em oposições como aberto-fechado, longínquo-próximo, exterior-interior, móvel-imóvel, posterior-interior, dicotomias que, sem dúvida, «auxiliam a estruturar ideologicamente o texto» (Lopes, s/d). Mas importa talvez esclarecer que as propostas de leitura e/ou os eixos ideotemáticos que aqui valorizámos, designadamente relativos ao espaço singularizado, a casa, decorrem, no essencial, da relevância de que esta se reveste

⁶ Trata-se de um conto com uma forte carga metafórica – exemplar, até, deste ponto de vista, como comprova o estudo de Nuñez Ramos e Lorenzo González (2004).

genericamente para o ser humano (leitor ou não) e, muito especialmente, para a criança. E, a este título, retomemos as palavras de Bachelard (2003, p. 24) que, sobre a casa, escreve: «Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo».

Sendo irrefutável o papel que a casa desempenha na vida das pessoas, em geral, e das crianças, em particular, e tudo aquilo que ela representa, é, pois, o espaço onde o ser humano encontra segurança, sentindo-se livre das pressões do mundo exterior e tendo a plena possibilidade de sonhar. Enquanto repositório das nossas vivências físicas, afectivas e intelectuais e destacando-se como uma “construção” fundamental no processo de individuação ou de distinção pessoal, a casa, muito particularmente, para as crianças, e entendida positiva ou oniricamente, é um local privado, íntimo, um espaço emocional privilegiado, um lugar confortável, acolhedor e seguro, um inestimável abrigo que protege do frio e do calor, da chuva, das tempestades, da noite. Seguindo, uma vez mais e para finalizar, um pormenor da topoanálise fenomenológica de Bachelard, «(...) Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa [nos] permite sonhar em paz». (*idem, ibidem*, p. 26). Como sonham, cada um à sua própria maneira, o Capuchinho Vermelho, Hansel e Gretel e os três porquinhos...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (2003). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bettelheim, B. (2008). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand (13ª ed.).
- Biedermann, H. (1994). *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo: Melhoramentos.
- Carpenter, H. e Prichard, M. (2005). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford/NY: Oxford University Press.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Dewan, P. (2004). *House as setting, symbol, and structural motif in children's literature*. S/L: Edwin Mellen Pr.
- Equipo Glifo (1998). *Diccionario de Termos Literarios*. Vol. e-h.. Santiago de Compostela: Centro Ramon Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia.
- Grimm, J. e W. (2012). *Contos da Infância e do Lar*. Vol. 1. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores (coordenação científica de Francisco Vaz da Silva).
- Lopes, A. (s/d). «Espaço» In Ceia, C.. *E-Dicionário de Termos Literários* – disponível online em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1018&Itemid=2 (consultado no dia 30/08/2014).
- Lurie, A. (2003). Enchanted forests and secret gardens: nature in children's literature In *Boys and Girls Forever* (pp. 171-186) London: Random House.
- Machado, A. M. (2002). *Como e Por Que Ler os Clássicos Universais desde Cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Mitts-Smith, D. (2010). *Picturing the Wolf in Children's Literature*. NY: Routledge.
- NIKOLAJEVA, M. (2005). *Aesthetics Approaches to Children's Literature*. Lanham/Toronto/Oxford: The Scarecrow Press.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Olenick, D. (2010). "Haunted": architectural manifestations of adult phobias and admonitions in the haunted houses of children's and young adult literature. In *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature, Vol. 14, Nº 1*, s/p – disponível online em <http://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/viewFile/171/170> (consultado em 11/09/2014).
- Perrault, C. (s/d). *Contos de Perrault*. Sintra: Colares Editora.
- Reis, C. e Lopes, A. C. M. (1996). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina (5ª edição).
- Ramos, R. e González, G. L. (2004). *Tres Cerditos. Uso, significado y metáforas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Santiago, M. et al. (2010). *Os Três Porquinhos: Uma análise dos conceitos sociológicos presentes na história* – disponível online em <http://www.scribd.com/doc/119979327/Analise-da-Obra-Os-Tres-Porquinhos-segundo-a-sociologia> (consultado no dia 15/09/2014).
- Silva, S. R. (2011). Entre casas, quintais e cidades: a representação do espaço nos álbuns narrativos de Isabel Minhós Martins. In *Entretextos. Perspectivas sobre a Literatura para a Infância e Juventude* (pp. 151-164). Porto: Tropelias & Cª.
- Silva, V. A. e (1990). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina (8ª edição).
- Vasconcelos, H. (2009). *A Infância é Um Território Desconhecido*. Lisboa: Quetzal.
- Watkins, T. (2005). Space, history and culture In Hunt, P., *Understanding Children's Literature* (pp. 50-72). Oxon: Routledge.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

ESPAÇO E MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

SPACE AND MEMORY IN CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MOEMA DE SOUZA ESMERALDO ¹

¹ Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade – Pontifícia Universidade Católica (PUC), Rio de Janeiro
(e mail: moemaesmeraldo@gmail.com)

Resumo

Este estudo é fruto da pesquisa em andamento sobre, e tem por objetivo trabalhar com os conceitos de memória e tradição, tendo o espaço como ponto de convergência. Para um exame crítico mais minucioso destes, foram essenciais as leituras subsidiadas pelos textos críticos *Um convite à leitura dos poemas de Drummond*, de Silvano Santiago (2002); *Inquietudes na poesia de Drummond*, de Antonio Candido (1970) e *Um poeta invade a crônica*, da escritora Flora Sussekind (1993). Serão propostos como corpus os textos *Coração numeroso*, *Prece de mineiro no Rio e Arpoador*, de Carlos Drummond de Andrade. Tais textos foram selecionados com o intuito de evidenciar o olhar do poeta sobre seu passado, marcado pela memória dos espaços que o acolheram em momentos diferentes de sua vida. Nesse sentido, serão elencadas discussões sobre tradição e memória, compostas pelos estudos sobre a modernidade marcada pela apreensão da noção de tempo, a partir de Octavio Paz, na obra *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (1984). Além de tomar alguns conceitos sobre tradição e lugar da memória apresentados pelo historiador Pierre Nora (1981). A fundamentação sobre o estudo do espaço considera pressupostos de Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (1979), na tentativa de verificar a compreensão da análise do espaço de reminiscência de Minas Gerais como referência afetiva e fundamental para vivência do sujeito lírico que se encontra na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Espaço, memória, Carlos Drummond de Andrade.

Abstract

This study is the result of the ongoing research on *A representação da cidade em Carlos Drummond de Andrade*, and aims to work with the concepts of memory and tradition, having the space as a convergence point. For a more thorough critical examination of these, the readings subsidized by the following critical text were essential: *Um convite à leitura dos poemas de Drummond*, by Silviano Santiago (2002); *Inquietudes na poesia de Drummond*, by Antonio Candido (1970) and *Um poeta invade a crônica*, by the writer Flora Sussekind (1993). We will propose as corpus the texts *Coração numeroso*, *Prece de mineiro no Rio* and *Arpoador*, by Carlos Drummond de Andrade. Such texts were selected in order to highlight the look of the poet over his past, marked by the memory of the spaces that welcomed him at different moments times of his life. In this sense, discussions about tradition and memory, will be listed composed of the studies on modernity marked by the seizure of the concept of time, from Octavio Paz on, in the work *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (1984). In addition, some concepts on tradition and place of memory presented by the historian Pierre Nora (1981) will also be considered. The rationale for the study of space proposes assumptions of Gaston Bachelard, in his work *A poética do espaço* (1979), in an attempt to verify the understanding of the analysis of the reminiscence space of Minas Gerais the experience of as an affective and fundamental reference for the lyrical subject in the city of Rio de Janeiro.

Keywords: Space, memory, Carlos Drummond de Andrade

1. APRESENTAÇÃO

Pretende-se entender como a representação da memória está ligada a um sentimento de intimidade relacionado ao espaço de Minas Gerais na profícua obra literária de Carlos Drummond de Andrade. A poesia e a prosa do escritor brasileiro, neste trabalho, resultam da constatação da grande reincidência da temática da memória, em especial a referência ao espaço da lembrança presentificado na cidade do Rio de Janeiro, onde são descritas imagens vinculadas a uma tradição da memória por meio dos

espaços habitados no passado, ao mesmo tempo em que há a consumação de seu elo afetivo, em um momento presente, no espaço carioca.

Nesta relação, Drummond procura reconstituir um eu fragmentado por meio da representação desses dois espaços, tanto em sua obra poética como em seu exercício de cronista, dando-lhe sentido ao evidenciar características da tradição da memória em sua escrita. Devido aos espaços da memória ressignificados pelos ventos de “Minas”, para que, enfim, se aproxime com o homem moderno e urbano ao mesmo tempo que com as estirpes do itabirano, mineiro, ou seja, que se identifique com as tradições do homem interiorano.

Nesse contexto, as discussões sobre tradição e memória serão elencadas a partir dos estudos sobre a modernidade marcada pela compreensão de tempo, a partir de Octavio Paz, crítico mexicano, na obra *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (1984). Além de tomar alguns conceitos sobre *tradição da memória e lugar da memória* apresentados pelo historiador Pierre Nora (1981). A fundamentação sobre o estudo do espaço considera pressupostos de Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (1979), para examinar a compreensão da análise do espaço de memória de Minas Gerais e da cidade do Rio de Janeiro como referência afetiva e fundamental para vivência do sujeito lírico.

Diante do exposto, será feita a análise de dois poemas e uma crônica, além da referência a outros textos, com o intuito de revelar a trajetória percorrida pelo poeta, mostrando a face de um homem angustiado pelo presente até se reencontrar consigo mesmo por meio do presente e do passado, construídos pela memória. Assim, serão considerados alguns aspectos referentes à poética para, em seguida, apresentar como motivo de reflexão na prosa, uma crônica. O *corpus* foi selecionado para dar ênfase a reiteração de elementos linguísticos e literários da cidade.

Todavia, no primeiro poema enfocado, *Coração numeroso* (1930),¹ Drummond estabelece – de maneira incisiva – a importância de retratar o passado, e permite emergir lembranças esquecidas com o objetivo de se reencontrar, de forma prazerosa, com a lembrança do “vento mineiro”. Em seguida, o segundo texto poético, *Prece de mineiro no Rio* (1940),² utilizado com o intuito de evidenciar o olhar sobre os dois

1. Esse poema foi publicado na obra *Alguma poesia* (1930). Depois, selecionado para compor a parte intitulada *Uma, duas argolinhas*, de sua antologia. A antologia foi organizada pelo próprio autor, em 1962, e é dividida em nove partes, que, segundo Drummond, representam “o indivíduo, a terra natal, a família, amigos, o choque social, o conhecimento amoroso, a própria poesia, exercícios lúdicos, uma visão ou tentativa de, da existência”. Entretanto, a abordagem sugere-se tão sensível que poderia tratar de temas completamente diferentes em cada uma das partes nominadas.

2. Esse poema foi publicado, primeiramente, na obra *Sentimento do mundo* (1940). Depois, selecionado pelo poeta para compor a parte intitulada *Uma província: esta*, de sua antologia.

espaços vivenciados pelo escritor brasileiro. Por fim, na crônica *Arpoador* (2012)³, onde – mais uma vez – o escritor mineiro privilegia os espaços mencionados como recursos estéticos de representação.

2. INTERFACES POÉTICAS

Em *Alguma poesia* (Andrade, 1930), obra de estreia em livro sob o signo modernista, encontramos um dos poemas com viés sobre o espaço memorial do estado de Minas Gerais concebido a partir do recorte da cidade do Rio de Janeiro, por meio do “vento de Minas”. Assim os versos

Foi no Rio.
Eu passeava na Avenida quase meia-noite.
Havia a promessa do mar
E bondes tilitavam,
Abafando o calor
Que soprava com o vento
E o vento vinha de Minas.
(Andrade, 1930, p. 104).

estabelecem campos semânticos que configuram interfaces entre os dois espaços representativos para o sujeito lírico em um tempo definido pelo presente vivido na cidade do Rio de Janeiro, notadamente na descrição de uma “Avenida quase meia-noite”. O sujeito lírico mesmo apresentando alguns contratempos em relação ao calor, revive o “vento de Minas” que soprava em outro lugar, na cidade do Rio de Janeiro, e, desse modo, traz tranquilidade e harmonia. Logo em seguida, há um distanciamento do espaço de Minas Gerais, destacado pelo elemento “vento”, que dá ideia de movimento e transitoriedade. Nesse contexto, o crítico brasileiro, Antonio Candido nos chama a atenção como sendo um dos paradoxos da obra de Drummond: a “obsessão simultânea de passado e presente, individual e coletivo, igualitarismo e aristocracia. Sem o conhecimento do passado ele não se situa no presente; a família define e explica o seu modo de ser.” (Candido, 1970, p. 85)

O conflito simultâneo entre passado e presente verifica-se como um confronto do “eu” no mundo do presente com o passado tendo em vista a sua origem e reforça que pertenceu a uma família tradicional, mineira, aristocrata.

3. Essa crônica encontra-se publicada no livro *Fala, amendoeira*, que reuniu crônicas escritas para o jornal *Correio da manhã*, no período de 1954 a 1957, data da primeira edição. Antes, foi publicada na coluna *Imagens* escrita para o jornal *Correio da Manhã* (RJ), em 17/04/1956.

Meus paralíticos sonhos desgosto de viver
(a vida para mim é vontade de morrer)
Faziam para mim homem realejo imperturbavelmente
Na Galeria Cruzeiro quente quente e como não conhecia ninguém
a não ser o doce vento mineiro,
Nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.
(Andrade, 1983, p. 104).

O elaborado uso de imagens poéticas e recursos linguísticos permite à voz lírica transitar em espaços por meio de paradoxos, como no verso “Meus paralíticos sonhos desgosto de viver” (Andrade, 1983, p.104). O léxico selecionado gera atmosfera de não realização do sujeito lírico, que vê na vida a vontade de morrer. O poeta vale-se de recursos sensoriais para descrever os espaços de memória evidenciados pela presença do “vento de Minas”. A sinestesia provocada pelo contraste entre o “calor” e o “vento” cria uma simbologia que intensifica a vontade do poeta em exprimir-se em contradições evidenciadas em sua consciência de ser um poeta “gauche”. Continua, o vento abafava o calor da Galeria do Cruzeiro,⁴ que era “quente quente”, enquanto em meio à multidão do centro comercial “não conhecia ninguém a não ser o vento mineiro”. A percepção do “doce vento mineiro” aparece para acalmar o poeta, que se vê abafado no meio de um espaço de numerosas casas comerciais, bares e restaurantes, como a citada galeria.

Nesses versos, mais do que reviver por meio da poesia, o espaço da memória guarda o passado e estabelece uma relação decisiva para a aceitação do espaço vivido no presente. O poeta, já mais velho, não deixa de revisitar a terra natal e pensa as “inquietudes” do mundo tendo em vista um “eu todo retorcido pelo mundo” (Andrade, 1983, p.56). Atualiza o presente, utilizando a imagem de tranquilidade provocada pelo “vento que vinha de Minas” (Andrade, 1983, p. 104). Já a imagem da cidade urbana é recriada pelo bonde que tilitava, pelo calor que interrompe a linguagem e declara repentinamente: “nenhuma vontade de beber, eu disse: acabemos com isso” (Ibid, p.104).

Para Hugo Friedrich (1991) em sua obra *Estrutura de lírica moderna* a desromantização desconstrói a lírica moderna que reflete não somente o lado confessional, mas também uma tentativa de ajuste de um “eu todo retorcido” (Andrade, 1983). Há ainda uma conciliação com a cidade no verso deste mesmo poema: “O mar batia em meu peito, já não batia no cais.” E assim ratifica sua declaração amorosa, nos

4. A Galeria Cruzeiro era a parte comercial localizada na área térrea do Hotel Avenida, que foi inaugurado em 1910, tornando-se um dos espaços mais importantes da antiga Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. Até 1957, quando foi demolido conferia ao Rio de Janeiro ar parisiense.

últimos versos do poema: “a cidade sou eu/sou eu a cidade/meu amor”. O poeta se personifica pelo reconhecimento amoroso à cidade, demonstrando amor aos dois espaços que o acolheram, estabelecendo um jogo amoroso dialético entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro:

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
Autos abertos correndo caminho do mar
Voluptuosidade errante do calor
Mil presentes da vida aos homens indiferentes,
Que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis
Choraram.
O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? A cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade meu amor.
(Andrade, 1930, p. 104).

O poeta, ao rememorar o “vento de Minas”, tão importante em sua vida, expressa a lembrança e a saudade de espaços fundamentais, os quais Bachelard denomina “espaços amados”, porque transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças (Bachelard, 1979, p. 232). A exposição de Bachelard considera o imaginário para se referenciar aos lugares de nossa lembrança, tais lugares não são propriamente espaços físicos, mas espaços da imaginação que nos fazem refletir sobre a nossa condição do presente por meio da memória destes espaços de acolhimento.

Nesse sentido, passemos para os versos de abertura do poema *Prece de mineiro no Rio*. O tom de dedicatória amorosa aparece explícito pela conotação religiosa, que pressupõe o ato religioso de expressar um pedido ou súplica por meio da repetição de texto específico. O poema, já no título, apresenta esta forma de oração, que traduz as experiências do sujeito lírico, determinadas pelos dois espaços geograficamente distintos. Os sentimentos que evocam tanto Minas Gerais quanto Rio de Janeiro são marcados por voz lírica que, ao relembrar do “espírito de Minas”, consegue se acalmar na cidade em alvoroço. O deslocamento estabelecido entre os dois espaços representa para o poeta sentimentos antagônicos de ordem na desordem. Ao lembrar da quietude das cidades mineiras na agitação da cidade do Rio de Janeiro, Drummond transita entre estes espaços, e os torna recorrentes em sua obra:

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade,
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
conserva em mim ao menos a metade
do que fui de nascença e a vida esgarça:
não quero ser um móvel no imóvel,
quero firme e discreto meu amor,
meu gesto sempre natural,
mesmo brusco ou pesado, e só me punja
a saudade da pátria imaginária.
(Andrade, 1983, p. 46).

Desse modo, é como se pudesse mostrar uma fusão dos espaços por meio dos sentimentos, materializados pelo discurso com elementos semelhantes ao de uma oração. Agora, já não são os ventos que resignificam Minas Gerais, mas sim o “Espírito de Minas”, que revisita este espaço importante para a compreensão da memória na obra de Drummond. A metáfora do “claro raio ordenador” em detrimento da “confusão desta cidade” parece alimentar o poeta, que “não quer ser um móvel no imóvel” e que declara o seu amor por meio de um gesto natural de “saudade da pátria imaginária”.

A “pátria imaginária” estará presente, sob diferentes perspectivas, na raiz da poesia feita em Minas Gerais em junção com o seu contexto atual, urbano, representado pela cidade carioca. O poeta, herdeiro de uma tradição cultural patriarcal, rural e católica, se vê em oposição crescente aos anseios da cidade moderna do Rio de Janeiro. Ao reverenciar a herança mineira, ora a refuta em nome de apego aos valores locais, ora vive o drama dos exilados na própria terra, dividido entre dois territórios, duas culturas, duas formas de pensar a própria identidade. Instância similar pode ser observada em “Na roça penso no elevador, no elevador penso na roça”, do poema *Explicação*, de *Alguma Poesia*, onde o poeta dramatiza duas experiências que, delimitadas por espaços antagônicos, se encontram nas imagens recriadas para estabelecer outro espaço imaginário, além das considerações geográficas.

Na continuação do poema *Prece de mineiro no Rio*:

Espírito mineiro circunspecto
talvez, mas encerrando uma partícula
de fogo embriagador, que lavra súbito,
e, se cabe, a ser doidos nos inclinas:

não me fujas no Rio de Janeiro,
como a nuvem se afasta e a ave se alonga,
mas abre um portulano ante seus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som. Minas Gerais.
(Andrade, 1983, p. 47).

O “Espírito mineiro circunspecto” realiza-se após se manifestar de forma diferente no espaço do Rio, haja vista que é lá (presente) a sua morada, e a cidade bate em seu coração, não mais no distanciada. Incorporando finalmente as características deste local e encontrando o lugar onde ele se resolve, o poeta finaliza o poema declarando seu amor à cidade (grande, urbana), diferentemente da cidade pequena, interiorana. Assim sendo, esta acaba por se tornar uma evidência da obra de Carlos Drummond de Andrade.

Observa Silviano Santiago que “a memória branca do menino nunca esquecerá as cantigas de ninar separadas pelo vento e pela voz da preta velha e que lhe chegavam em harmonia com o gostoso café preto.” (Santiago, 2002). Para continuar a reconstrução de si mesmo, o poeta conta com o auxílio das lembranças de Itabira ressignificadas pelo “vento de Minas”, que não o deixam se afastar da própria origem. Estas lembranças permitem-lhe constituir a tradição, revelando as características da terra, dos conterrâneos e, por conseguinte, de si próprio. O poeta precisa abstrair-se dos sentimentos de dor e de sofrimento para deixar a memória fluir livremente, tornando o presente claro e sinônimo de tranquilidade.

Contudo, apesar de ter confessado a sua procedência itabirana, mineira, assumindo, pois, as suas raízes, o eu poético consegue alcançar um objetivo, mesmo ainda se encontrando fragmentado pelo presente. A partir do momento em que o sujeito poético abandona os sentimentos da dor do perdido, consegue resgatar o passado, lançando-lhe um novo olhar e saboreando o presente, sem ser perturbado pela angústia provocada pela urbanidade. O prazer pode ser atingido quando o poeta, ao se reencontrar com o cenário da fazenda de Itabira e com o homem rural que tinha grande ligação com a natureza, aceita o presente retratado pela cidade do Rio de Janeiro.

3. PROSA URBANA

Na crônica *Arpoador*, publicada inicialmente para a coluna do jornal *Correio da Manhã*, Drummond, mais uma vez, vale-se da estratégia de evocar a cidade natal para contrapor o espaço presente, no caso, a praia do Arpoador, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente, apresenta uma árvore como elemento que remete à cidade mineira. A metáfora das raízes que simboliza a árvore é utilizada como objeto de

criação narrativa. Em seguida, o autor, aproveita a paisagem da praia para pensar o esfacelamento do tempo diante da memória. Para tal, recorre a descrição de um espaço modificado constantemente pela ação do tempo – a praia – para descrever as alterações ocasionadas com o passar dos dias ou “corrosão do tempo” e do espaço. Nesse sentido, o homem também não é o mesmo diante da paisagem.

Ao atribuir estratégias espaciais para expressar o momento do presente, vale-se do fato de ser itabirano como estratégia discursiva para questionar à noção de tempo e às questões relacionadas ao espaço. Já no início da crônica, o autor referenda espaço configurado pelo sentimento de homem marcadamente itabirano, melancólico e saudoso:

Um itabirano que há cinquenta anos não revia a cidade natal, deixada aos quinze anos, voltou lá e ficou triste; ficando triste, imprimiu um boletim de que me mandaram um exemplar. Queixa-se, entre outros males, de que acabaram com as árvores, notadamente “o encantador e quase secular coqueiro do saudoso Batistinha”. Fecho os olhos e revejo o coqueiro; junto ao tronco rugoso, lá vem a imagem do Batistinha, com o bando de gente, fatos e sensações daquele tempo; e sinto – o que é normal nesse jogo de evocação – que, destruídas lá fora, as coisas vão recompondo cá dentro, até que, com a nossa morte, se acabem de vez esses coqueiros conter-nos em página literária ou alusão histórica. (Andrade, 2012, p. 38).

Nessa crônica, Drummond estabelece referência a um coqueiro batizado de “Batistinha” para evocar o sentimento das suas raízes mineiras instaurada pelas “sensações daquele tempo”. O que chama de jogo de evocação, no caso a recordação de uma árvore, na realidade, trata-se da representação da memória por um espaço fixo em que normalmente vivem as árvores até morrerem, mas depois se perpetuam registradas em “página literária ou alusão histórica”. Assim, cria metáforas para construir a memória a partir de um lugar específico como no trecho “destruídas lá fora as coisas vão se recriando cá dentro” (Andrade, 2012, p.38), as coisas são as lembranças de um tempo e de um espaço que não existem mais.

Flora Sussekind, em *Um poeta invade a crônica*, demonstra como o poeta utilizou, à sua maneira, recursos da poética para expressar-se na prosa. Esta relação mútua entre prosa e a poesia, comum tanto em seus poemas quanto em sua prosa, permite estabelecer relações entre a obra drummondiana e a poesia moderna. A autora então afirma:

Poeta com olhos de cronista, cronista com traços de poeta. O duplo ofício torna difícil traçar lhe um perfil intelectual coeso. Não seria suficiente, no entanto, dizer que oscilava entre a poesia e crônica. Ou que se tratava de

um poeta também cronista. Trata-se, sim, de uma obra que se imbricam marcas ligada tanto ao trabalho de cronista, quanto ao seu exercício poético. (Sussekind, 1993, p. 262).

A prosa e a poesia de Carlos Drummond convergem em muitos momentos, não só nas estratégias discursivas, mas nas recorrências de temas que configuram parte do projeto artístico pertencente, de modo mais amplo, à obra drummondiana em contexto geral. Entre eles, evidencia-se, no presente trabalho, a questão do espaço concentrado a dialética entre as raízes mineiras representadas pelo “vento de Minas” ou “Espírito de Minas” em contrapartida com a cidade movimentada do Rio de Janeiro, mesmo quando representada por um local mais tranquilo como a praia do Arpoador.

Mais adiante, na crônica citada, tais fatos podem ser comprovados, por exemplo, na criação discursiva em prosa que demonstra de maneira lírica a visão do poeta sobre a cidade evocada – Rio de Janeiro.

Mas o que tornaria o Arpoador infrangível na lembrança dos que frequentavam era a teoria de corpos jovens a desfilarem em suas areias, no cenário de uma eflorescência sempre cambiante, com a água, a nuvem e o som surdo se atando e desatando continuamente. Proust, doutor no assunto, se elevava diante de uma rapariga em flor, pelo seu estado de forma em mudança, pois lhe trazia à mente “essa eterna recriação de elementos primordiais da natureza, que contemplamos diante do mar.”

Agora, quem quiser ver a praia do arpoador, é fechar os olhos; e não adianta distribuir boletim, que a praia não volta, levada que foi pelo mar em fúria ou simplesmente enlunado. Quem nela se deitou domingo 8, não a encontrou mais domingo 15 (...) A praia nova atraía outros corpos, a mesma areia pisada por pés gentis ou rudes sofrerá novas pressões, mas esse “momento” na história da areia, que se chamava praia do Arpoador, está arquivado em nós, tão frágil arquivo. (Andrade, 2012, p. 39)

Nesse sentido, Octavio Paz, alerta para a modificação da percepção do tempo na modernidade. E tempo e espaço estão intrinsecamente relacionados e como característica moderna estaria a “Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora.” (Paz, 1984, p. 23).

O capítulo *A tradição da ruptura*, que se encontra dentro da obra *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, de Octavio Paz, estabelece que o tempo na modernidade não é o mesmo do tempo antigo. Para ele, “A era moderna poluiu, até apagar quase por completo, o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional.”. Desse modo:

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente evapora, por isso o tempo transcorre com tanta celeridade, que as distinções entre os diversos tempos – passado, presente e futuro, apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas. (Paz, 1984, p. 27).

A fusão do passado com o presente por meio de aspectos espaciais pode ser vista como resultado da fusão do espaço do passado, Minas, representado no presente, na cidade do Rio de Janeiro. O espaço é o responsável por evaporar o tempo apreendido no presente, de modo mais rápido, pois não muito tempo depois de sair de sua cidade natal o poeta já sente necessidade de utilizá-la para exprimir a sua literatura.

Ao falar de tempo e espaço em Carlos Drummond de Andrade, Silviano Santiago (2002) explica:

Como se encontra ele transformado e estilizado no espelho das várias épocas históricas que os poemas dramatizam. No verbo poético, que torna saliente o confronto entre ser e tempo, entre tempo e espaço, pode ampliar ou corrigir detalhes da sua inesgotável memória, das suas andanças pelas ruas, avenidas e encruzilhadas do século.

O ser dividido pela lembrança de Minas, suas raízes originárias frente ao mundo moderno, concreto que abriga a morada da maior parte da trajetória de sua vida, o Rio de Janeiro. Enfim, esses dois espaços notadamente marcados pelo tempo e a sua corrosão que permitem através da memória a eternizar o espaço do passado no presente.

Não obstante, as imagens criadas da praia do Arpoador já não representam uma praia ou um espaço específico, pois a areia desta praia por causa das variações da maré não será mais a mesma, dessa forma, nunca uma paisagem se repetirá. A areia não é a mesma que foi pisada ontem, assim é a ideia de movimento e transitoriedade em analogia ao espaço sempre refeito da praia.

4. O(S) ESPAÇO(S) DA MEMÓRIA

Nos três textos apresentados, bem como em alguns outros poemas, como *Boitempo*, *Confidências de Itabirano* e *Evocação Mariana* comentados a seguir, funcionam como um contraponto à monotonia e ao primitivismo de “cidadezinha qualquer” e reafirma a intenção do poeta, em repetir o paradoxo entre a província e a cidade grande.

Os efeitos “dos ventos de Minas”, do “Espírito de Minas” e da praia do Arpoador sobre o tempo da cidade transpõem a perspectiva reducionista de localidade,

ou, tomando emprestadas as palavras de Jorge Luís Borges (1994), se “transpõe o fenômeno da cor local”, termo empregado pelo escritor argentino para definir o estado reducionista a que pode chegar o localismo de um escritor. Apesar de retratar espaços específicos por onde passou uma parte de sua trajetória de vida, Drummond transpõe esses espaços e os coloca em uma atmosfera de imensidão e nostalgia que podem ser representadas pelo apeço a outros lugares existentes.

Os textos propostos para análise neste trabalho apresentam-se além dos limites culturais e geográficos dos espaços ora apresentados. Seja por meio da imagem do vento, seja da personificação do espírito de Minas, seja pela praia do Arpoador, o sujeito manifesta sua memória relacionando-a com o espaço vivido por ele. Portanto, não se trata de um espaço geograficamente específico, mas de espaços importantes guardados na memória.

A partir dos caminhos de leitura enunciados anteriormente, constata-se que Drummond se vale de uma tradição da memória da pequena cidade do interior de Minas e lhe imprime valor fundamental. Para Antonio Candido (2003) no citado ensaio, “Itabira assume, em sua poética, um papel mítico, a representar um corpo de valores tradicionais, que impregnam o caráter brasileiro, que traduzem em modos de ser típicos e traços peculiares da fisionomia de sua gente, ou seja, do outro e dele próprio”. Na tentativa de buscar a si mesmo, Carlos Drummond de Andrade vai ao encontro de suas raízes mineiras, que permanecem vivas em sua memória, mesmo nos momentos de esquecimento, vez que, segundo poeta, “o esquecimento ainda é memória” (Drummond, 1983, p. 288).

A memória assume diferentes configurações na obra de Drummond, e o crítico expõe esta relação da poesia com o espaço. No entanto, afirma que a figura paterna ou a cidade natal são presenças constantes na produção lírica do poeta. O poeta utilizou um neologismo para nomear seus poemas memorialísticos: *boitempo*. Desse modo, a análise desta mesma obra, abordada por Candido, que destaca a importância da contribuição de *Boitempo* para a compreensão da literatura realizada por Drummond. O autor reserva grande parte desta obra para propor leituras desses poemas, que intensificam o espaço da memória.

Trata-se do livro de recordações poéticas de um menino em sua infância demarcada pelo espaço do interior de Minas Gerais. O símbolo do boi, um animal calmo, que ruma lentamente os alimentos, compara a condição de uma memória que não consegue digerir as recordações. Nas três obras que receberam o nome de *Boitempo*, Drummond reúne um conjunto de memórias de espaços marcados pela infância e que tratam, sobretudo, do tempo. O autor realizou esta reunião de poemas, uma vez que tratam da mesma sequência de tempo, existindo nos três livros a temática

da infância e da adolescência. Dessa forma, Drummond retratou momentos felizes de um meio semirural, bem como alguns costumes relacionados a este tipo de vida.

O poema homônimo da obra *Boitempo* estabelece a representação de um espaço específico, demarcado pelo imaginário da roça:

Entardece na roça
de modo diferente.
A sombra vem nos cascos,
no mugido da vaca
separada da cria.
O gado é que anoitece
e na luz que a vidraça
da casa fazendeira
derrama no curral
surge multiplicada
sua estátua de sal,
escultura da noite.
(Andrade, 1983, p. 107).

A exploração de imagens e da visualidade de espaços vividos nos poemas é motivo de destaque na obra de Drummond. Os poemas de *Boitempo* trazem à tona as experiências dos espaços vividos, à medida que estão vinculadas às memórias que o eu lírico recupera, e sua vivência está intimamente relacionada à rememoração de acontecimentos marcados pela memória.

Assim, buscando reconstituir e comunicar a sua própria história, Drummond canta a sua cidade natal, confessando as suas origens:

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
(Andrade, 1983, p. 36).

A leitura do poema *Confidência do itabirano* proporciona ainda a sensação de que – citando Costa Lima (1968), no ensaio *O princípio da corrosão em Drummond*, ao

afirmar “quando diz que Itabira “dói” como quadro na parede – o poeta promove a transferência da cidade do espaço para a memória, conferindo-lhe contornos de corrosão do tempo em tons expressionistas. Talvez Drummond tenha confessado a sua origem e descrito a sua terra natal e a si próprio de acordo com os sentimentos que aquela “fotografia na parede” lhe despertara, sentimentos de um eu fragmentado que procura se reconstituir por meio de um processo rememorativo.

Como exemplo dos espaços utilizados, por representarem uma tradição da memória, temos também o poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Evocação Mariana*, que se encontra em sua *Antologia poética* (Andrade, 1983), na parte intitulada pelo próprio poeta, responsável por tal seleção, “Uma província: esta”. Percebe-se então a preocupação em abordar nas suas produções poéticas a temática referencial da província, no caso, o interior de Minas Gerais. Este poema canta a cidade mineira nomeada em seu título sob uma atmosfera de religiosidade cristã, o que pode ser comprovado pelas imagens “igreja”, “altares” e “fiéis”, assim como pela presença das figuras do “Padre cansado... de reza”, do “coro” e dos “incensos”. O ambiente descrito pelo poeta é excessivamente envolvido por uma adjetivação constante das imagens sugeridas, para esboçar valores e juízos sobre a cidade: “Igreja grande e pobre”, “altares humildes”.

A igreja era grande e pobre. Os altares, humildes.
Havia poucas flores. Eram flores de horta.
Sob a luz fraca, na sombra esculpida
(quais as imagens e quais os fiéis?)
ficávamos.
(Andrade, 1983, p. 37).

Diante das questões expostas e dos demais textos literários apresentados, comprova-se a intenção de Drummond de dar continuidade a uma tradição de representação dos espaços por meio da memória e, por conseguinte, estabelece uma recorrência da referência espacial de Minas Gerais presentificada no espaço do Rio de Janeiro. Para Octavio Paz “Entende-se por tradição a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra” (Paz, 1983, p. 37).

Para suscitar a discussão sobre tradição e memória, ou melhor, a tradição da memória, como afirma o historiador contemporâneo Pierre Nora, um dos principais estudiosos associados a história nova. Para o autor, é necessário entender a tradição como costume da repetição do ancestral, que caracteriza a volta ao passado pelo exercício da memória. Na literatura, o recurso do uso da memória é imprescindível,

porque é necessária às vivências e experiências, que criam repertórios para que existam enredos, personagens, cenários, marcação temporal etc. Toda uma série de elementos literários que se presentificam com o recurso da memória na vida contemporânea.

Tendo em vista alguns pontos de discussão sobre tradição, espaço e memória estabelecidos por Pierre Nora, vale ressaltar que “o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais da memória porque não há mais meios da memória.” (Nora, 1993, p. 7). Nesse sentido, o estudo do espaço literário cumpriria o papel de estabelecer um local para os resíduos da memória na civilização contemporânea.

Houve um tempo em que, através da história e em torno na nação, uma tradição da memória parecia ter achado a sua cristalização. História, memória, nação mantiveram, então mais do que uma circulação natural: uma circularidade complementar, uma simbiose em todos os níveis, científico e pedagógico, teórico e prático. A definição nacional do presente chamava imperiosamente sua justificativa pela iluminação do passado. (Nora, 1993, p. 11).

É interessante ressaltar que a memória relaciona-se com a origem, com o meio onde nasce e vive uma pessoa. Nota-se uma memória preenchida por uma variedade de acontecimentos de uma cidade do interior, no campo. No campo, podemos perceber a repetição do cotidiano, e o homem do ambiente rural tem a impressão muito forte de que tudo se repete no mundo. E este sentimento rural acompanha o poeta por toda a sua vida. Assim, questiona-se, então, na incidência da referência do espaço de Minas, Itabira, de Belo Horizonte e até do Rio de Janeiro para a compreensão da obra de Drummond.

Diante do exposto, verifica-se a necessidade de manter acesa a chama que caracteriza a memória como elemento fundador de uma tradição. Ao falar do fim da tradição da memória, Pierre Nora afirma que “os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa” (NORA, 1981, p.11). Ainda de acordo com o autor, os lugares da memória são espaços como “museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade.” (Ibid, p.12). A estes marcos pode-se acrescentar a literatura, pois é preciso preservar os lugares da memória, e se estes estão ameaçados, cabe à literatura, como agente presentificador do passado, manter eterna a chama da memória pela tradição de se contar história ou de se representar os espaços, seja pela prosa, seja pela poesia.

5. REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de (1930). *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Edições Pindorama.
- _____ (1983). *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____ (2001). *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record.
- _____ (2012). *Fala, amendoeira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BACHELARD, Gaston (1979). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BORGES, Jorge Luis (1994). *Discussão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CANDIDO, Antonio (1970). *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- FRIEDRICH, Hugo (1991). *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades.
- LIMA, Luiz Costa (1968). “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NORA, Pierre (1981). *Projeto história 10*, São Paulo.
- PAZ, Octavio (1984). *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SANTIAGO, Silviano (2002). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- SUSSEKIND, Flora (1993). *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- VILLAÇA, Alcides (2006). Poética da memória. In: ____ *Passos de Drummond*. São Paulo: Duas cidades.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

ESPAÇO LITEROLINGUÍSTICO EM *DOM CASMURRO* DE MACHADO DE ASSIS

LITEROLINGUISTIC SPACE IN MACHADO DE ASSIS'S *DOM CASMURRO*

JORGE LEITE DE OLIVEIRA ¹

¹ Doutorando em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Membro do grupo TOPUS. Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa. (e-mail: jojorgeleite@gmail.com)

RESUMO

Aborda, no espaço *literolinguístico*, aspectos estilísticos e literários do texto, na narrativa do romance machadiano *Dom Casmurro*. Identifica a presença, os significados ocultos e a importância das frases utilizadas pelo narrador no *corpus* estudado, além de aspectos relacionados ao dialogismo do autor. O objetivo é realizar um levantamento frasal, com análise dos aspectos propostos, que caracterizem o espaço teórico do sistema linguístico utilizado na literatura. Cita, ainda, em apoio a sua pesquisa, teóricos que discorrem sobre o “espaço das palavras”, como Foucault, Gama-Khalil, Borges Filho, Bakhtin, entre outros. Conclui que esse é um tema cujas análises dos seus diversos aspectos espaciais, cronotópicos e linguísticos podem ser mais aprofundadas pelos teóricos literários.

Palavras-chave: Estilística, Espaço *literolinguístico*, Figuras de linguagem, Análises.

ABSTRACT

The study investigates, in the *litero-linguistic space*, the narrative's stylistic and literary aspects of Machado de Assis's novel *Dom Casmurro*. It identifies the presence, the figurative meanings and the importance of phrases used by the storyteller within the observed corpus, as well as aspects related to the author's dialogism. The goal is to map Machado de Assis's phrasing, with an analysis of the proposed aspects, and their characterization within the theoretical space of the linguistic system used in literature. It also refers theorists that discourse about the "space of words", such as Foucault,

Gamma-Khalil, Borges Filho, Bakhtin, among others, to support the findings of the research. The study concludes that this is an issue whose analysis of its various spatial and linguistic aspects can be more extensively explored by literary theorists.

Keywords: Stylistic, *Literolinguistic* Space, Figures of speech, Analysis.

Na análise espacial, diversos teóricos, como, por exemplo, Foucault e Bakhtin constataam a necessidade do estudo do espaço linguístico pela teoria literária. Tendo em vista a importância desse assunto, proponho a análise *literolinguística* de espaços textuais observados no *corpus* estudado (romance machadiano *Dom Casmurro*), com o propósito de identificar a presença das diversas figuras de linguagem utilizadas por Machado de Assis em seu trabalho do espaço linguístico concomitantemente à sua construção textual romanesca.

Chamou-nos a atenção para a necessidade de construção da interdisciplinaridade entre literatura e linguística, na análise da construção textual, as seguintes palavras de Borges Filho: “Não somente o linguista se debruça sobre o sistema linguístico [...]. No entanto, da mesma forma que a teoria literária não elegeu ainda o espaço como um dos temas principais de suas reflexões, a gramática e a linguística também não o fizeram” (BORGES FILHO, 2007, p. 111).

O objeto deste artigo será o dialogismo, bem como a *estilística espacial* e suas figuras de linguagem representativos das contradições e egocentrismo do protagonista Bento Santiago, o *Dom Casmurro*. No que se refere a essas figuras, anotarei seus aspectos simbólicos, satíricos e irônicos no dialogismo que estrutura a obra e sua relação com o espaço representativo do estado de espírito das personagens em seus enunciados.

De acordo com Bakhtin, tendo em vista sua eficácia, “[...] o diálogo é a forma clássica de comunicação discursiva. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui uma conclusibilidade específica ao exprimir certa posição do falante que suscita resposta” (BAKHTIN, 2003, p. 275). A essa interação entre interlocutores, sejam eles falantes ou escreventes, Bakhtin denomina de posição responsiva (loc. cit.). Nesse sentido, lembro que esse teórico russo (2003, p. 274) já nos advertia sobre a necessidade de atentarmos para o *enunciado* como a “real unidade da comunicação discursiva”.

A linguagem narrativa, em virtude da ocupação textual das palavras, com seu significante e significado, de acordo com Foucault (2000, p. 168), tem por base, na

interação comunicativa oral ou escrita, seus enunciados, que extrapolam as simples orações, pois exigem um posicionamento responsivo das pessoas do discurso. Desse modo, o espaço textual analisado representa o estado psicológico das personagens, em especial das protagonistas, em sua interação dialógica observada na narrativa romanesca.

Também será observada a utilização dos gradientes sensoriais presentes na análise espacial da linguagem utilizada nos trechos da narrativa selecionados, além da relação dos personagens no espaço e no tempo romanesco. Segundo Borges Filho (2007, p. 69), “Por gradientes sensoriais, entendem-se os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço”. E, adiante (p.70), esse teórico explica que há, além da relação distância/aproximação diversas possibilidades de sentidos na criação literária textual. Observaremos, pois, a representação do estado psicológico da personagem nos enunciados selecionados, com base em sua posição responsiva.

Dom Casmurro (DC)¹ é um romance que admite contraditórias hermenêuticas, tendo em vista seu aspecto *heteroglóssico*² riquíssimo. Segundo Mikhail Bakhtin (1983, p. 293), as palavras que dizemos não são nossas; são frutos da interação de variadas perspectivas do indivíduo e da sociedade que representam a “estratificação e aleatoriedade da linguagem”. Consoante esse filósofo e teórico literário, até mesmo o modo de nossa expressão está carregado de estilos, contextos e variadas intenções que são assinaladas pelo tempo e pelo meio social em que estamos. Tudo o que nos rodeia, como a sociedade em que vivemos, o nosso âmbito profissional e as experiências adquiridas com a idade exercem influência em nosso dialogismo interativo, seja na comunicação oral ou escrita. Desse modo, proponho nesse artigo a análise literária complementada pela identificação estilística da obra *Dom Casmurro* do nosso melhor e mais completo escritor: Machado de Assis.

Narrado em primeira pessoa, *Dom Casmurro* será analisado como obra representativa, em seu dialogismo, como espaço do *egocentrismo humano* caracterizado por seu protagonista e narrador Bento Santiago, o Dom Casmurro. Já no seu capítulo inicial, este se refere a alguém do bairro seu conhecido “de vista e de chapéu”, o que significa que não lhe desfrutava de maiores intimidades. Entretanto, esse rapaz estava

¹ Tendo em vista o grande número de edições e editoras que publicam as obras machadianas, optamos por citar apenas a sigla DC e o capítulo correspondente ao romance em análise.

² *Heteroglossia*: heter(o)-: do grego *heteros*, a, on. El. comp. “outro”, “diferente” + *gloss(ia)*: língua, linguagem (*Dic. Aurélio da língua portuguesa*). Para Bakhtin, heteroglossia é a multiplicidade de vozes que existe na interação verbal. O que falamos (enunciado) é a forma individual de explanar sobre o que já existe no meio social e época em que vivemos, influenciado por fatores como idade, profissões e tudo o mais que nos rodeia e nos permite interagir com as demais pessoas.

viajando com Bento Santiago, sentara-se-lhe próximo e manifestara o desejo de aprovação do interlocutor à produção de alguns versos que aquele compusera. Como é próprio de quem não se interessa muito por escritos alheios, embora alegasse cansaço, Santiago fechara os olhos algumas vezes, o que, para o rapaz, demonstrou pouco caso ao seu texto. O candidato a poeta aborreceu-se, então, e espalhou pela vizinhança o apelido com o qual se fez conhecido o narrador que também deu nome ao romance. Na explicação do apelido, que acabou “pegando”, ainda que o narrador alegasse não se importar, vem a justificativa do título Dom, que teria surgido por ironia, para lhe atribuir “fumos de fidalgo”.

Ocorre aqui o fenômeno espacial do distanciamento do narrador em função da importância a que se atribuía. Seu vizinho, embora tenha se sentado perto, buscando uma aproximação e até mesmo uma intimidade não existida, ao menos nas palavras do narrador “conhecido de vista e de chapéu”, não conseguiu sua simpatia, ainda que o futuro Dom Casmurro lhe tenha demonstrado um certo interesse. Linguisticamente, patenteia-se aqui a função fática, na qual o contato é rompido após um primeiro contato entre as personagens, seguido do afastamento de uma delas, segundo o conceito de funções da linguagem de Jakobson (1995, p. 126).

Tal posicionamento de afastamento, em relação à própria vizinhança, fica comprovado pelas palavras mesmas do narrador de que “Casmurro” tem o significado de “homem calado e metido consigo mesmo”. Tal fato contradiz, entretanto, sua informação sobre os “amigos da cidade”, que lhe não eram vizinhos, ou seja, ao contrário do rapaz do trem e da vizinhança, estavam afastados, mas desfrutavam de sua amizade e o consideravam boa companhia, pelo teor dos convites: “Dom Casmurro, domingo vou jantar com você.” — “Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renânia [...]” — “Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispenso do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade [...]” (DC, cap. I).

Em *Dom Casmurro*, como posicionamentos responsivos encontramos três tropos³: 1º) Catacrese: “Voltei-me para ela; Capitu tinha os *olhos no chão*.” (DC, cap. XIV). A expressão “olhos no chão”, representada pelo gradiente visual mirando o chão, significa “de cabeça baixa”, pensativa ou envergonhada, mas também pode expressar o

³ As figuras de palavras (ou tropos) são aquelas que se caracterizam pelo desvio da significação, considerada normal, das palavras. No *corpus* estudado, encontramos as seguintes figuras de palavras: a) **catacrese**: metáfora que já foi incorporada à nossa língua, de tal modo que consta dos dicionários em geral. Segundo Azeredo (2008, p. 487), a catacrese é semelhante às “expressões idiomáticas”; b) **diáfora ou antanáclase**: esses nomes que assustam, na realidade representam o chamado trocadilho no qual se emprega a mesma palavra com o sentido ambíguo, o chamado duplo sentido; c) **metáfora**: é a substituição de um termo por outro, devido a uma relação de semelhança entre ambos (associação semântica). Costuma ser uma comparação sem o uso da palavra *como*; d) **metonímia**: ocorre quando se transfere o significado de um termo para o outro, que não lhe equivale, mas que, na contiguidade das ideias, se lhe associa semanticamente.

desejo de apenas manifestar, sem palavras, pelo uso da função fática, a vontade de estar em contato com o vizinho que amava. A interação, na função fática proposta por Jakobson (1995, p. 126), é apenas a do contato interrompido ou prolongado, como posição responsiva, que não precisa ser físico e, sim, psicológico. No capítulo anterior o narrador faz uma descrição minuciosa de Capitu, que denota sua posição social inferior em relação à dele, embora este se mostrasse apaixonado:

[...] Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos (*DC*, cap. XIII).

2º) Diáfora ou antanáclase: "[...] disse-me no dia seguinte que estava por tudo, que eu era a única renda e o único enfeite que jamais poria em si. Ao que eu repliquei que a minha esposa teria sempre as mais finas rendas deste mundo." (*DC*, cap. CI). Nas palavras de Capitu, "renda" tem um sentido mais restrito do que a mesma palavra dita por Bentinho, que desejava externar à amada o desejo de lhe proporcionar uma vida melhor financeiramente. "Renda", para ela, significava exclusivamente o seu amor a Bentinho. Em sua atitude responsiva que completa o enunciado, segundo o conceito bakhtiniano, o jovem demonstra seu orgulho pela fortuna de sua família, que faz questão de lembrar à amada. Era como se lhe dissesse que, apesar da pobreza dela, ele podia, se quisesse, comprar-lhe as carícias.

3º) Metonímia: "José Dias dividia-se agora entre mim e minha mãe, alternando os jantares da Glória com os *almoços de Mata-Cavalos* (*DC*, cap. CIV). O bairro foi citado no lugar da pessoa que ali reside, ou seja, D. Glória, mãe de Bentinho (continente pelo conteúdo). Ocorre, nesse caso, uma aproximação do agregado que demonstra interesse solícito, tanto pela mãe quanto pelo filho. Essa proximidade ora de uma ora de outro, caracteriza a posição de subalternidade de José Dias, que, em busca da satisfação de suas necessidades de abrigo e alimentação, como era próprio dos agregados, estava sempre presente em um dos lares, buscando agradar aos seus "benfeitores". Com isso, o sentimento de alta importância de Bento Santiago aumentava cada vez mais.

O dialogismo romanesco prossegue com a utilização de seis figuras de sintaxe, a serem analisadas em seguida à sua identificação textual. A primeira é o *anacoluto*⁴: “Sanha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não se me daria beijá-la na testa” (*DC*, cap. CXVIII). Mais uma vez, a função fática está presente, no posicionamento responsivo das personagens que se caracteriza aqui por uma interação por meio do gradiente visual, que expressa predominantemente a vontade do narrador em manter um contato íntimo com a amiga de Capitu. Na análise do espaço textual, verifica-se a ocorrência, na frase, de uma fragmentação da sintaxe, em virtude do pronome “eu” ficar sem função sintática.

Outra figura é a *anadiplose*⁵: “Relendo o capítulo passado, acode-me uma ideia e um *escrúpulo*. O *escrúpulo* é justamente escrever a ideia.” (*DC*, cap. LXIV). Criativo caso dialógico entre autor (que escreve), narrador, personagem que, na representação do fenômeno de heteroglossia, manifesta-se também como autor e leitor da própria narrativa textual, assumindo o lugar do autor real do texto.

Em terceiro lugar, ocupa o espaço textual a *epizeuxe*⁶: “Examinando bem, não quisera ter ouvido um desengano que eu reputava certo, ainda que demorado. Capitu refletia, refletia, refletia...” (*DC*, cap. XLII). A repetição da palavra “refletia” passa ao leitor a ideia de uma reflexão profunda, sem fim, de Capitu em sua preocupação de livrar Bentinho da ida para o seminário. O gradiente da audição expressa descontentamento do narrador-protagonista. Mas o narrador, em sua paixão cerceada pelo desejo da mãe em fazê-lo padre, pensa em várias estratégias para se livrar dessa obrigação e ficar com a amada. Uma delas é a que o torna, mais tarde, arrependido: expressa à própria mãe o desejo de não ir para o seminário, mas ela se nega a atendê-lo. Nesse caso, cumprir a vontade da mãe e ir para o seminário seria estar próximo dela pelo sentimento de devoção cristã e distante da namorada pela não realização de seus almejos passionais. Porém, em seu egoísmo de “bom menino” que não quer contrariar a mãe, sem renunciar ao desejo de manter seu relacionamento amoroso, Bento Santiago pensa em outras estratégias. De uma delas já se arrependera, qual fora a de contar com a ajuda do agregado José Dias para tentar convencer dona Maria da Glória Fernandes Santiago, mãe do adolescente, a não o internar no seminário.

Não teve jeito, foi para lá, como consta no cap. LIII; mas Bento Santiago não renunciaria ao objeto de sua paixão: ter Capitu como esposa. Para isso, continuaria tramando outras soluções até conseguir realizar seu sonho. “Fui para o seminário. Poupa-me as outras despedidas.” O narrador se dirige, nessa frase, ao narratário, além

⁴ **Anacoluto**: figura de construção (ou de sintaxe) que consiste em se interromper uma frase com a sua continuação por outra.

⁵ **Anadiplose**: ocorre quando há a repetição de palavras ou sequências de palavras no fim e no início de dois versos ou duas frases.

⁶ **Epizeuxe**: nessa figura, ocorre a repetição da sequência imediata de palavras.

de refletir sobre os sentimentos de pesar de sua prima Justina, que suspirava e talvez “chorasse”. Já o tio Cosme tem outra forma de interagir com Bentinho: de modos irônico, pois sabia que este não tinha vocação para padre, diz-lhe para voltar “papa”. José Dias nada dizia, mas animara muito, na véspera, o “patrãozinho”. O desejo do agregado, entretanto, era viajar com Bentinho para a Europa, onde dizia que este poderia formar-se em direito. O jovem, porém, tinha outra intenção e fez-lhe ver que poderia cursar medicina “aqui mesmo” (*DC*, cap. LIII). Em seu egocentrismo, Bento Santiago só enxergava o que lhe fosse favorável às ambições pessoais. Os desejos de José Dias, percebidos por seu patrãozinho, não tinham o menor significado para este, se não lhe atendesse aos projetos pessoais.

Ao ser visitado, no seminário, pelo agregado, Bento diz o seguinte: “José Dias [...] contava-me tudo isso cheio de uma *admiração lacrimosa*.” (*DC*, cap. LXI). Temos nessa frase a figura da hipálage⁷. Quem estava lacrimoso era José Dias e não a admiração. Qual seria, contudo, a razão dessa “admiração”? As demonstrações de saudades de dona Glória, que o agregado, utilizando o narrador do gradiente da visão (olhos), “escreveu” neles a resposta que esperava de Bentinho e nisso foi atendido: “— Todos estão saudosos, disse-me este, mas a maior saudade está naturalmente no maior dos corações; e qual é ele? Perguntou escrevendo a resposta nos olhos. — Mamãe, acudi eu” (*loc. cit.*).

Podemos citar, ainda, na obra, a presença das duas últimas seguintes figuras de sintaxe que também representam as contradições do narrador protagonista. A primeira delas é a inversão⁸: “Um dia, há bastantes anos, lembrou-me produzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Mata-Cavalos.” (*DC*, cap. II). O romance explora a contradição dos sentimentos do ser humano, o protagonista, que passara mais de duas décadas sentindo e lutando pela posse de sua amada, por quem sentia uma paixão doentia. Conquistada a musa de seus devaneios, porém, o que deveria ser o coroamento de sua felicidade, o nascimento do filho Ezequiel, tornou-se a razão de seus tormentos, em especial após a morte do amigo de longa data, desde a época de seminário, que morrera afogado. O mar aqui é o divisor de águas simbólico na felicidade das duas famílias, a de Capitu, o filho Ezequiel e Bento Santiago e a de Sancha, *Capituzinha*, que recebera o nome da amiga, e Escobar.

Não seria sem razão que o agora Dom Casmurro, embora se dizendo um homem de vários amigos e diversas amantes, buscava “ligar as duas pontas de sua vida”. A consciência não o deixava em paz. Tanto é assim que, pensando escrever uma “história dos subúrbios”, que bem representaria as origens modestas da ex-exposa, acaba por narrar os acontecimentos mais marcantes de sua vida com ela, destruídos por

⁷ **Hipálage**: ocorre quando o termo determinado não se associa ao seu determinante.

⁸ **Inversão**: alteração da ordem sequencial dos termos ou orações.

seu exagerado egoísmo, casa que agora tentava reconstruir ao menos na construção semelhante à da Rua de Mata-Cavalos, mas, então, no Engenho Novo, o que já não seria a mesma coisa.

Por fim, temos a figura do pleonasma⁹: “Toda a velha papelada *saiu cá fora*, e rimos juntos.” (DC, cap. LIV). Essa figura de sintaxe, quando não viciosa, como, por exemplo, nos casos em que se fala, na linguagem popular, “subir para cima”, “encarar de frente”, “ver com os próprios olhos”, “entrar para dentro”, etc., serve para reforçar uma ideia. Por vício, entretanto, refiro-me à utilização do pleonasma sem um sentido estilístico e literário enriquecedor, como o utilizado na obra em análise. Nesse capítulo do romance, o narrador está se referindo ao próprio hábito de escrever, como uma “sarna”, que “quando pega aos cinquenta anos, não despega mais”. O aspecto cronológico é representado, nesse capítulo, junto com o do espaço, caracterizando o *cronotopo* proposto por Bakhtin. O narrador lembra-se do seminário e de seus acontecimentos e dialoga com o narratário do seguinte modo: “Não, senhor meu amigo; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes, de todo o resto.” Em seguida, volta ao tempo presente e se refere ao seu hábito atual de escrever, na condição de cinquentenário.

Ghent e Leuven (*In BEMONG*, 2015, p. 12) dizem que foi demonstrado por Mikhail Bakhtin o modo de reconhecimento literário, pela análise cronotópica das transformações temporais e espaciais, refletindo em mudanças radicais, não somente nas atitudes da cultura, como também nas experiências vivenciadas pelas personagens. Além disso, afirmam esses teóricos que

[...] o conceito de cronotopo nos ajudou a entender mais profunda e completamente os conceitos de “dialogismo” e de “heteroglossia” ao conectar a comunicação literária com unidades imaginativas concretas e padrões de gênero. A literatura, portanto, não é simplesmente um fenômeno ideacional, mas deve ser considerada como um instrumento epistemológico singular, ligado a atitudes intelectuais, imaginativas e emocionais (GHENT E LEUVEN, *loc. cit.*).

Uma figura linguística que representa bem o estado de espírito do narrador e personagens, a presença da heteroglossia como interação discursiva, com base no enunciado, é a de pensamento. Nela, a contradição se faz presente em diversas obras literárias. Ocorre a figura de pensamento quando o entendimento completo da mensagem é diferente do que está expresso. A modificação é de sentido e, portanto, ocorre no significado não literal da frase. Na obra em análise, temos três figuras de

⁹ **Pleonasma**: repetição redundante ou enfática de um termo ou a mesma ideia da oração.

pensamento: 1) Eufemismo¹⁰: "Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos" (*DC*, cap. II); 2) Hipérbole: é o exagero de linguagem que visa a dar destaque especial a uma palavra ou expressão do comunicado. Exemplo¹¹: "Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espaiar-se a outra parte; casemo-nos." (*DC*, cap. CI). Aqui, o narrador em primeira pessoa assume o papel do personagem Bentinho e, em vez de dizer que o leitor poderia estar *desistindo de esperar* pelo desenrolar da demorada narrativa sobre o casamento do protagonista com Capitu, usa a exagerada expressão *morto de esperar* em substituição àquela. 3) Sinestesia¹²: "Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos" (*DC*, cap. XXII). Os gradientes dos sentidos se misturam na representação do desejo de prima Justina expresso em seu olhar, que pareciam também fazer uso do tato, da audição, do olfato e do paladar. O narrador gostava de se ver admirado e desejado, como se pode notar em seu enunciado interagindo com as expressões da prima.

Ainda na estilística espacial, citamos as figuras fônicas interagindo dialogicamente no romance. Essas figuras têm relação com a exploração dos fonemas (sons representados pelas letras), em sua expressividade tanto agradável quanto desagradável. Exemplos: 1) Aliteração¹³: *Chora, menina, chora, / Chora, porque não tem/ Vintém*, (*DC*, cap. XVIII). Os fonemas /ch/ provocando um chiado, são sucedidos pelos nasalizados /em/. Em sua atuação dialógica, entre outras intervenções propostas pelo narrador, este insere versos poéticos direcionados às personagens citadas. Percebe-se aqui, uma alusão figurada à diferença social entre a família de Capitu, proletária, e a de Bentinho, burguesa; 2) Assonância¹⁴: "— Justo; tanto falou que sua mãe acabou consentindo, e pagou a entrada aos dous..." (*DC*, cap. XVIII). Nesse caso, estamos diante do "tato". Não o dos sentidos físicos, mas o da forma figurada de José Dias atuar no gradiente auditivo de Dona Glória objetivando alcançar sua anuência em ir ao teatro com o agregado. Sua insistência acabou vencendo a resistência da dona da casa.

Segundo Holquist, o dialogismo bakhtiniano está relacionado ao "pensamento biológico" no sentido de que conceitos de "heteroglossia", "cronotopo", "diálogo" e

¹⁰ **Eufemismo**: é o uso de palavra ou expressão menos desagradável, para suavizar um fato.

¹¹ **Hipérbole**: é o exagero de linguagem que visa a dar destaque especial a uma palavra ou expressão do comunicado.

¹² **Sinestesia**: associação de sensações de gradientes sensoriais (sentidos físicos) diversos. Na sinestesia, os sentidos estão interpenetrados.

¹³ **Aliteração**: é a repetição seguida de uma consoante ou o encadeamento, na sequência do enunciado, de diversas consoantes.

¹⁴ **Assonância**: é o som vocálico tônico repetido sistematicamente na sequência da frase, como a da citação, em que o fonema /ou/ se repete de forma sequenciada.

diferenciação entre concluído e não concluído, “horizonte”, “ambiente”, “dado” ou “criado” relacionam-se significativamente como “aspectos de uma única cosmovisão” diferenciadora entre os sistemas vivos complexos, desenvolvido há bilhões de anos, de sistemas não vivos.

Os sistemas vivos são caracterizados por uma interação constante entre organismos e o ambiente físico [...]. A maneira na qual os organismos individuais interagem com outros da mesma espécie, com o clima ou com outras populações de outros animais no seu ambiente, cria um diálogo perpétuo, cujas consequências são imprevisíveis na maioria das instâncias dadas (HOLQUIST. *In*: RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 61).

O procedimento machadiano de conversa do narrador com o narratário, pelas leituras que ele fazia das obras de seus mestres iniciais, parece ter sido aprendido com José de Alencar, Manoel Antônio de Almeida e outros escritores de sua época, numa rica interação que proporcionou ao *Bruxo do Cosme Velho* enriquecer, em seus devaneios artísticos, sua obra. Outra sua manifestação dialógica está presente no uso da prosopopeia. O narrador faz uma pausa em seu relato e, sem mais nem menos, diz algo como isto: "Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze [...]". Em sua ação responsiva, diz o narrador que esse era o ofício dos adolescentes e a utilidade dos cantos (cap. XII). Logo em seguida, o narrador prossegue suas reflexões em torno dos seus devaneios: "Era um coqueiro velho e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros" (*id.*). Essa sua explicação permite-nos perceber a interação do narrador com os elementos da natureza. Para o autor, mais valia a experiência do vegetal, que presenciara e mesmo ocultara, em décadas de existência, diversos encontros amorosos entre adolescentes do que os relatos proibitivos dessas manifestações, muito naturais nessa idade, pelos “velhos livros”, que bem podiam expressar seu preconceito e proibições aos namorados, como ocorria, naquele instante, com o seu núcleo familiar. Por isso, fez interagir narrador e coqueiro, simbolizando este último a representação das imagens nele fixadas cronotopicamente.

E, confirmando o que eu disse acima, não era só o coqueiro que falava a Bentinho, toda a Natureza podia se comunicar com os personagens machadianos: "Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava o estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião" (*id.*). Era a manifestação da vida desabrochando em toda a parte e expressando sua ânsia de amar, como ocorria entre ele e Capitu. No capítulo XVII, o narrador conversa com um verme gordo, que, ao ser perguntado sobre o que havia nos textos que roía, respondeu-lhe que nada sabia dos textos, pois os vermes só roem.

Interessante ironia àquelas pessoas que leem sem entenderem o que estão lendo. Em crônica sobre o analfabetismo de 70% de nossa população, o autor de *Dom Casmurro* por meio do seu narrador cronista dialoga com o algarismo: “A isto responderá o algarismo com a maior simplicidade: — A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler [...]” (ASSIS, 1973, v. III, p. 344).

Em nossa dissertação de mestrado, observamos a criatividade dialógica de Machado já expressa em suas crônicas. É um “bate-papo” bastante coloquial entre “autor” (narrador), “leitor” e personificações de animais, de árvores, de números e de todo o tipo de coisas naturais ou inventadas pelo homem que assumem a função de narratários em posição responsiva de interações diversas. Em todos os seus textos, a pedra de toque é a ironia. Os hábitos da população, as tricas políticas, tudo isso faz parte do universo ficcional dialógico do *Bruxo do Cosme Velho*, em sua criativa elaboração do enunciado textual com o propósito de interagir literariamente com o(a) leitor(a), inclusive na exploração do espaço linguístico, como foi visto até aqui.

Todas essas e outras figuras de linguagem contidas na narração de *Dom Casmurro* podem ser vistas em função da representatividade que apresentam no espaço textual romanesco. Em sua análise, é preciso abordar os modos de construção da narrativa no romance acrescidos da estilística. Para tal, um dos procedimentos aconselháveis a quem deseja focar o espaço literário complementado pela espacialidade linguística é o de analisar o modo pelo qual o enunciado proporciona a posição responsiva, proposta por Bakhtin no dialogismo romanesco. Nesse caso, observo também o que diz Barthes sobre as espacialidades no discurso narrativo literário “[...] como potencialidades que podem descortinar ideologias sendo revistas, desmascaradas, problematizadas” (In GAMA-KHALIL, 2010, p. 222).

O que se pode constatar, em decorrência da análise *literolinguística* de *Dom Casmurro*, é sua personalidade egocêntrica e determinada a tirar o máximo de proveito das pessoas que o cercavam. Todos os acontecimentos narrados têm o narrador como o centro das atenções e seu principal objetivo é manipular as pessoas em prol do atendimento à sua vontade e necessidades. Além disso, percebe-se no enredo uma constante ironia e mesmo descaso às pessoas que lhe estão abaixo, na escala social.

Esse egocentrismo fica evidenciado em diversas de suas frases, já citadas, mas principalmente numa das primeiras e no parágrafo final do livro, pois, embora não havendo prova alguma, a não ser os indícios criados por sua imaginação sobre a traição da mulher com o melhor amigo, numa época extremamente machista, o narrador diz o seguinte: “[...] a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...”

Como assim, “primeira amiga” e “maior amigo”, se após a morte deste, em virtude de um simples olhar de sua mulher, pesarosa pela perda do amigo de ambos, o

narrador passa a desconfiar de uma suposta traição? Escobar morre afogado, antes de uma viagem que sua família e a de Bento haviam programado à Europa (*DC*, cap. CXVIII). Enquanto velavam o cadáver do amigo, após consolar a amiga Sancha, agora viúva, Capitu, no meio da confusão geral, “[...] olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...” (*DC*, cap. CXXIII). Foi o bastante. A partir desse dia, a amiga de infância e esposa e o amigo ex-seminarista, na imaginação de Bento Santiago, o teriam traído. No entanto, Escobar, o amigo, chegara a propor o casamento de sua filha com o filho de Capitu e Bento Santiago (*DC*, cap. CVIII). Ora, se Escobar fosse pai de ambas as crianças tal proposta ser-lhe-ia impensável. Porém, os “olhos de ressaca” da esposa Capitu, que sempre intrigaram o narrador, no dia da morte do amigo, foram suficientes para a destruição dos sonhos dela, expulsa pelo marido, com o filho de poucos anos para a Suíça, onde ela ficou até a morte.

O que fica evidente, na leitura atenta da obra, entremeadas de interações dialógicas e figuras de linguagem, é o ciúme doentio do narrador como causa da destruição de seu lar pelo qual tanto se empenhou em construir, desde a casa de Mata-Cavalos, onde viveu os primeiros grandes momentos de paixão por Capitu, até a nova casa do Engenho Novo, que buscou reproduzir a anterior, como compensação daquela que jamais esquecerá. É o que diz no seguinte relato, no final do segundo capítulo, antes de iniciar a narração de sua história, em relação a Capitu: “Tive outras muitas, melhores e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito”. Certamente, drama de consciência de uma alma egocêntrica.

Por fim, esclareço que não há a pretensão de aprofundar todas as possibilidades de análises dos sentidos dos espaços *literolinguísticos* representados, neste artigo, pelos enunciados dialógicos e pelas figuras de linguagem identificadas e analisadas. Espero, entretanto, ter dado início a um trabalho que permita a outros estudiosos da teoria literária avançar suas análises do espaço romanesco textual como recurso estilístico de múltiplos sentidos e possibilidades dialógicas.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizador: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971, vol. I.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizador: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, vol. III.
- BAKHTIN, Mikhail. *Dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção biblioteca universal).
- _____. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. Organização da edição russa Serguei Botcharov e Vadim Kójiyov. São Paulo: 34, 2015.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoi-análise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

- CARVALHO, Castelar de. *Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo, temas*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 137- 174.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NELE, Bemong et al. *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Tradução Ozíris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

O DRAMA DA GEOMETRIA ÍNTIMA EM *O AGRESSOR*, DE ROSÁRIO FUSCO

THE DRAMA OF INTIMATE GEOMETRY IN *O AGRESSOR*, BY ROSÁRIO FUSCO

MARTA DANTAS DA SILVA ¹

¹ Doutora em Sociologia; pós – doutoramento em Literatura Brasileira; docente da Universidade Estadual de Londrina-Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Arte Visual.
(e-mail: marta_dantas@hotmail.com)

Resumo

O agressor, publicado pela primeira vez em 1943, é a primeira obra ficcional do brasileiro Rosário Fusco até então conhecido como o mais irreverente e atuante entre os jovens fundadores da revista modernista *Verde*. Seu advento não passou despercebido pela crítica que o tomou como hermético, acusado de ser uma transplantação artificial seja do clima kafkiano, seja do surrealismo. Nos últimos anos, poucos críticos, entre eles Lêdo Ivo, ressaltaram o vanguardismo de *O agressor*, mas a prosa fusquiana ainda não emergiu da história subterrânea da literatura brasileira. *O agressor* narra a história de David, um contador de uma chapelaria que acreditava que seu patrão queria matá-lo porque ouvira sons que pareciam miados de gato, mas que poderiam ser gemidos da esposa do patrão. A partir deste fato, David vive o conflito entre sua vida psicológica e a realidade, entre o dentro e o fora. Este artigo tem por objetivo apresentar como esta dialética é problematizada na relação do protagonista com os espaços, sobretudo o que ele habita, e como a porosidade desses “mundos” aparentemente opostos revela David como personagem trágico. Para tanto, convoco a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: *O agressor*; espaço; o trágico; fenomenologia da imaginação.

Abstract

Published for the first time in 1943, *O agressor* is the first fictional work by the Brazilian writer Rosário Fusco, who was well-known as the most active and irreverent of the young founders of the modernist journal *Verde*. His debut as a writer was noticed by critics who took him as hermetic and accused him of artificial transplantation of the kafkian and surrealist ambiances. In the past few years, some critics, as Lêdo Ivo, highlighted the innovative aspects of this novel, but Fusco's prose has not yet emerged from the underground history of Brazilian literature. *O agressor* tells the story of David, an accountant of a millinery shop who believed that his boss wanted to kill him because he had heard sounds that resembled a cat meow, but they could also be the moaning of his boss's wife. After this scene, David experiences the conflict between his psychological and real life, that is, between his inside and his outside world. This paper aims to show how this dialectic between the inside and the outside appears in the protagonist's relation with the places, especially the one where he lives. This study also tries to understand how the porosity of these two apparently conflicting "worlds" reveals David's tragical characterization. With this purpose Gaston Bachelard's phenomenology of the imagination will be employed.

Key-words: *O agressor*; space; tragedy; phenomenology of the imagination.

O espaço, mas você não o pode conceber,

*este horrível interior-exterior
que é o verdadeiro espaço.*

Henri Michaux

Introdução

O agressor, publicado pela primeira vez em 1943, é a primeira obra ficcional do mineiro até então conhecido como o mais irreverente e atuante entre os jovens fundadores da revista modernista *Verde* que despontou em plena Zona da Mata mineira, na pequena Cataguases: Rosário Fusco.

O advento do romance não passou despercebido pela crítica. Na sequência de seu lançamento, Guilherme de Figueiredo escreveu um texto alertando os leitores incautos acerca do hermetismo e da ausência de “qualidades meridionais” do livro: “O temor à exuberância há de ter levado o poeta e crítico à aventura de tentar uma literatura esgalhada, sem sombras e sem coloridos. Para evitar o estilo *florido*, Rosário Fusco despojou-se de flores e frutos” (FIGUEIREDO apud HEDEN, 2008, p. 32). Figueiredo reclama a ausência do colorido regional, da paisagem enquanto símbolo nacional, comum ao romance brasileiro daquela época.

Sérgio Milliet também se manifestou acerca do lançamento do livro e toma *O agressor* como um “romance surrealista, talvez o único que se escreveu entre nós, toda a ação confusa e misteriosa do sonho [...] Propositamente ou não tudo apresenta certa significação, dentro da trama voluntariamente absurda” (MILLIET, 1981, p. 279). Mas o tratamento que Milliet dá à obra está longe de ser um elogio; ele acusa Fusco de errar a mão ao criar uma “trama voluntariamente absurda”, inacessível ao público que, segundo ele, se aproxima do surrealismo, cujas “possibilidades expressivas não lhe compensam o hermetismo” (MILLIET, 1981, p. 279).

No ensaio “Surrealismo no Brasil”, publicado em 1945 no livro *Brigada ligeira, e outros ensaios*, Antonio Candido (1992) dedica ácidos parágrafos ao romance *O agressor*. O ponto focal da crítica é a transplantação indevida por parte de Fusco, segundo Candido, de modelos europeus e cujo resultado é a artificialidade: seja do clima kafkiano em *O agressor*, resultando num “mistério pelo mistério”; seja do surrealismo, resultando num “exercício de composição literária”, numa “ginástica mental” bem distante da concepção geral do pensamento e da literatura surrealista.

55 anos depois de “Surrealismo no Brasil”, por ocasião da publicação da terceira edição de *O agressor*, em 2000¹, Lêdo Ivo escreveu o artigo “O agressor Rosário Fusco”, publicado no *Jornal do Brasil*. Fusco continuou sendo aproximado a Franz Kafka, mas o tom da crítica de Ivo é bem diferente daquela de Candido. Ele atribuiu ao autor de *O agressor* o importante papel de introdutor de Kafka na literatura brasileira e considera seu vanguardismo responsável pelas mudanças ocorridas na ficção nacional que, segundo o crítico, foi se tornando kafkiana. Ivo ressaltou também a singularidade da ficção que publicada ela primeira vez no “ano do esplendor do romance brasileiro”, dá provas de que a criação literária brasileira “não é uma estrada de mão única, mas um estuário para a qual confluem as mais desvairadas tendências e modos de ser e escrever” (IVO apud MAMEDE, 2008, p. 60). Ivan Marques também reconheceu a singularidade da prosa fusquiana e afirmou na revista *Cult* em 2001: “As deformações grotescas de Fusco estão no rol das ‘experiências’ que nos anos 40 levaram ao salto do realismo social para as investigações

¹ A primeira edição é de 1943; a segunda de 1976 e a terceira de 2000.

formais psicológicas” (MARQUES apud MAMEDE, 2008, p. 61). O que se percebe é que a distância em relação ao contexto literário dos anos 40 permitiu a alguns poucos críticos avaliar melhor não só *O agressor*, mas o vanguardismo da prosa fusquiana sem, contudo, fazê-lo emergir da “história subterrânea da literatura brasileira”; aliás, título de uma das várias obras que Fusco pretendia publicar, segundo Marques (apud MAMEDE, 2008, p. 61).

Como toda a prosa fusquiana, *O agressor* é uma ficção que apresenta várias questões: a da fronteira mal delimitada entre sonho, devaneio e realidade; a do insólito; a do medo; a da sexualidade, entre outras. Neste artigo pretendo apresentar como o conflito entre a vida psicológica e a realidade, ou entre o “dentro” e o “fora” – questão frequente na prosa fusquiana – é problematizado em *O agressor* por meio da relação do protagonista com os espaços. Para esta topoanálise, convoco Gaston Bachelard.

Gemidos e miados, mulher e tentação

A narrativa *O agressor* (1976)² transcorre em um período de aproximadamente dez meses; as referências temporais são o mês de junho, o carnaval e a quaresma do ano seguinte. Tudo se passa numa cidade que não é nomeada, mas – devido às referências ao cais e ao carnaval – podemos supor que seja a antiga capital federal, o Rio de Janeiro, e basicamente em dois espaços: no quarto do protagonista David e na chapalaria onde trabalha.

David conta com quarenta e cinco anos, mora numa pequena peça no último andar de uma pensão, “onde das pessoas da casa, exclusivamente Amanda [a arrumadeira] punha os pés” (p. 12). Jamais recebia visitas, “nem mesmo quando esteve acamado” (p. 12). Suas relações com os outros hóspedes da pensão “não iam além de um cordial bom-dia, em encontros casuais, com um ou outro, ao sair para o trabalho [...] não só ignorava, como era ignorado de quase todos” (p. 12). Indivíduo solitário, David trabalha há dez anos como contador numa chapalaria e se dedicava obstinadamente ao seu ofício. Vive entre dois mundos: aquele das relações sociais (ainda que mínimas) e dos seus devaneios e paranoias persecutórias. Podemos dizer que ele vive a realidade e também o seu avesso, a suprarrealidade onde o real é desprovido de existência³. Este suprarrealismo faz com que a narrativa também transite entre os poucos discursos diretos, o fluxo dos pensamentos de David e a voz do narrador que conduz a trama em terceira pessoa, mas que em vários momentos se confunde com os pensamentos do protagonista. A narrativa é linear, pois os fatos estão em ordem cronológica e sem *flashback*, mas a trama é confusa, construída por meio de muitos mal-entendidos entre

² Todas as referências relativas à obra em análise surgirão apenas com a indicação da página.

³ Na concepção suprarrealista de Rosário Fusco, tudo o que existe é real, mas nem todo o real é existente; é como nas psicoses, o conteúdo do delírio é sentido, vivido como real por aquele que delira, mas não é existente.

os personagens, o que gera muitas ambiguidades. “Os personagens são apresentados superficialmente, na medida em que o fluxo de pensamentos descontínuos de David é fundamental ao enredo” (MAMEDE, 2008, p. 74), num processo narrativo nada convencional e que exige do leitor atenção aos pequenos detalhes para que possa formar uma “imagem” acerca de cada personagem. Ao leitor só é oferecida uma certeza, a de que David acreditava que seu patrão queria assassiná-lo.

O suposto motivo que teria desencadeado a paranoia de David ocorreu dois dias antes do início do carnaval. A proximidade da festa pagã, explica o narrador, “modificava por completo a fisionomia da cidade” (p. 17), e podemos acrescentar de alguns indivíduos; David é um deles. No final daquela tarde, David ouviu na chapelaria “um rumor que lhe pareceu ter percebido lá em cima [na parte superior da loja, onde uma parede separava a cama improvisada, que servia para David dormir nas noites que virava trabalhando, de um cubículo que servia de depósito], algo semelhante ao rosnar de gatos” (p. 27). Pensamento fixo no que não teria visto, mas ouvido, e alheio ao que se passava na loja, subiu novamente as escadas e “lá em cima, colando os ouvidos à parede, esforçava-se por ouvir” (p. 29). Repulsão e atração se confundiam pois “suava. Seus olhos pareciam dilatar-se, o corpo era uma coisa imóvel” (p. 29). Entretanto, “do outro lado do tabique não vinham mais do que uns leves miados, parecido com gemidos humanos. Achava tudo absolutamente estranho” (p. 29). Chegou a cogitar a possibilidade de subir num banco mas desistiu porque, no escuro, sua vista nada poderia alcançar. David pretendia dormir naquela noite na loja e “ante a perspectiva de não poder dormir à noite, com uma ninhada de gatos junto aos ouvidos, resolveu pigarrear forte, enquanto pegava numa vassoura e dava com ela na parede” (p. 30). Os ruídos foram aumentando e David se perguntava se eram produzidos por gatos ou por pessoas. Podia jurar ter ouvido voz humana, “uma espécie de suspiro arrastado, uma voz parecida com a de Frederica”, a esposa do patrão. Ao descer lívido a escada, David suava e estremecia; não podia, não queria acreditar, admitir que aquilo fosse possível; “resmungava: ‘gato não fala, mas só pode ser gato’” (p. 30). Subitamente lhe ocorreu que poderia ser a senhora Frederica, mas tentava se convencer do contrário, pois “Franz era um homem de costumes austeros e Federica uma senhora sob todos os aspectos respeitável” (p. 32). E quanto a ele, “nunca fora um malicioso proverbial, desses que só encontram maldade nas coisas” (p. 32). Como numa espécie de confirmação do que David queria acreditar não ser possível, “Franz aparecia, vindo dos fundos, com um espanador na mão” (p. 30) (símbolo fálico que certamente não passou despercebido aos olhos de David), paletó mal-ajambrado, sujo de teias de aranha. Aterrorizado, os olhos de David “ameaçaram saltar-lhe das órbitas [...] ‘Será possível?’” (p. 31). Ele “não podia mais encarar a senhora Frederica, nem tinha coragem de dirigir a palavra ao senhor Franz. Era como se tivesse cometido um crime inconfessável, do qual os dois

fossem as testemunhas universais e invisíveis” (p. 31). O que fazer? David se convenceu de que o melhor era se desculpar uma vez que tudo podia ser fruto de “uma possível alucinação, por esgotamento nervoso ou excesso de trabalho, ou ainda, por [...] noites mal dormidas, justamente em virtude do barulho que os gatos faziam de madrugada” (p. 32). Mas a tentativa de se desculpar deu início a um diálogo, aparentemente sem nexos, entre ele e a senhora Frederica, que gerou mal-entendidos e aumentou a angústia de David diante do acontecido:

- Parece que a gata lá de cima teve hoje uma ninhada de gatinhos... [...] a senhora [Frederica] mostrava-se mais espantada do que satisfeita com o “gracejo” [...].
- Se não foi gato o que ouvi, a senhora me perdoe, mas acho que se deu o que lhe estou dizendo.
- Se foram gatos, por que perde perdão? (p. 34)

O diálogo continuou sem acordo entre as partes. David preocupava-se com o que Frederica podia pensar dele: “Será que me toma por louco?” (p. 34).

A partir deste episódio, tudo e todos passam a ser motivo de desconfiança do contador. No final daquele expediente, David se dirigiu até a delegacia para reclamar que sua vida estava sendo ameaçada pelo patrão, este passa a ter sua rotina vigiada enquanto David passa a ter um informante. A intensidade da sua paranoia vai aumentando a cada capítulo.

Enquanto coincidências e acasos tecem a trama da narrativa, nada na construção da narrativa é por acaso. Por que David ouve sons que julga serem de gatos e não de outro animal?

Os ruídos ouvidos (ou imaginados) por David sugerem um diálogo com Edgar Allan Poe e seus “gatos pretos”. No conto de Poe, “O gato preto”, o narrador, em primeira pessoa, relata a transformação de seu comportamento de homem pacífico para homem violento a ponto de arrancar um dos olhos de seu gato de estimação, Plutão, e depois enforcá-lo. A cor de Plutão já o associa ao mal e o narrador conta que a própria esposa, que afeita aos animais “no fundo não era pouco impregnada de superstição, fazia alusões frequentes à velha crença popular segundo a qual todo gato preto é uma bruxa disfarçada” (POE, 2004, p. 3). E ao tentar dar um fim, com um golpe de machado, ao segundo gato – que acreditava ser uma espécie de reencarnação do primeiro – o gato foge, a machadada termina por matar a esposa, e ele confessa: “É impossível descrever ou imaginar a profunda e jubilosa sensação de alívio que a ausência da criatura detestada produzia no meu coração [...] dormi tranquila e profundamente; sim, *dormi*, mesmo com o peso do assassinato na alma” (POE, 2004, p. 29). Aliviado, continua: “respirei como um homem livre. O monstro, aterrorizado, tinha fugido de casa para

sempre! Já não teria que vê-lo! Minha felicidade era suprema! A culpa pelo meu ato atroz mal me perturbava” (POE, 2004, p. 31). Mas “uma súplica, de início abafada e entrecortada, gemido, como o choro de uma criança [ou um miado de gato], mas que logo se transformou num grito alto” (POE, 2004, p. 33) vindo de detrás da parede, denunciou-o à polícia. O corpo emparedado estava decomposto, caiu num só golpe e sobre a cabeça “estava sentada a besta medonha [...] Eu havia emparedado o monstro dentro da tumba!” (POE, 2004 p. 34). O conto de Poe convoca a “velha crença popular” em que o gato é a bruxa disfarçada em forma animal; crença cujas raízes remontam à Idade Média. Devido ao seu poder de sedução e reprodutora do pecado original, a mulher foi associada ao mal, ao demônio, ao sombrio, pelo cristianismo, e este estendeu essas associações aos gatos. Metaforicamente, o monstro era a mulher, a mulher era o gato. Não por acaso, David ouve miados por detrás da parede que separava seu leito improvisado do cubículo depósito e a narrativa sugere analogia entre gato, mulher, desejo e tentação.

Amanda, por exemplo, era reconhecida por David “não só pelo cheiro da bebida fumegante na bandeja, como também pelo tinir da louça que lhe era familiar há cerca de cinco anos” (p. 11). É pelos sentidos, olfato e audição, que David sentia Amanda se aproximar. Ela entrava no quarto de David para levar “o café de manhã, a roupa limpa, aos sábados, buscar a suja, às segundas, e uma ou outra noite, já tarde, sem nenhum pretexto aparente” (p. 12). Às vezes aparecia no quarto sorradeira, soltava algumas palavras e “se insinuava no canto que fazia ângulo com a janela” (p. 12), acrescento: como uma gata. David normalmente agia como se ela não estivesse presente, não porque a desprezava mas porque sempre estava a trabalhar mesmo depois que findava o expediente. A voz de Amanda é comparada ao rosnar do gato e seus olhos “tinham essa cor indecisa – nem verde nem amarelo – dos olhos de certos gatos” (p. 71). Desde o início da narrativa, fica patente a atração de David por Amanda. Mas gatas fêmeas podem ter filhotes de machos distintos numa mesma ninhada e, portanto, David desconfia dela. Certa vez, tarde da noite, Amanda subiu até o seu quarto e, trêmula, pediu que respondesse a uma carta endereçada a ela. Diante da situação,

David compreendeu logo até onde poderia ser levado pela estranha manifestação de timidez da quarteira. Por isso, a súbita desconfiança de que o ofício não passasse de uma possível repetição de cenas semelhantes, provocadas com os muitos universitários que moravam na pensão (p. 13).

Embora nada “de especial podia dar corpo às suspeitas de David” (p. 51) de que o patrão queria matá-lo, a própria “*falta de indícios também podia ser considerada indício*” (p. 51). David mudou então sua rotina, passou a fazer suas refeições na pensão,

não frequentava mais a biblioteca e abandonou os passeios noturnos pelo cais. Mudanças de hábito que agradaram Amanda; ela “comprazia-se em vê-lo mais vezes ao dia, e este contato diário não podia deixar de influir nele, muito mais do que na realidade supunha” (p. 52). Aos poucos Amanda deixou de exalar cheiro do café para exalar o de “carne”.

A dialética do interior e do exterior, do dentro e do fora

No jogo intertextual de *O agressor*, David é “parente” próximo tanto do senhor Goliadkin, personagem de *O Duplo* (2013), de Dostoiévski, quanto de Joseph K., personagem de *O processo* de Franz Kafka (será mero acaso que uma das personagens tem o nome de “Franz”?). Como Goliadkin, David não só vivia preocupado com o julgamento dos outros, agia de modo a não dar aos outros motivos para dele falarem, como também almejava, secretamente, a ascensão social que, por sinal, terminou conquistando com a morte repentina de Franz durante uma reunião da Associação dos Chapeleiros. Além disso, assustava-se com a sua própria sombra, sombra “imensa e esquisita” (p. 19); e o narrador faz questão de tornar ambíguas determinadas situações em que não sabemos ao certo se alguém perseguia de fato David ou se se tratava da sua própria sombra:

Às vezes, estando parado no ponto do bonde, mansamente lhe surgia um homem pelas costas. Em muitas ocasiões, na rua escura, no momento em que o rosto da pessoa se iluminava com o fósforo que lhe acendia o cigarro, David verificava ser a fisionomia e o vulto da criatura que com tanta insistência escoltava seus passos (p. 63).

Temorizado, David encontra refúgio em seu quarto, que o narrador descreve como “cubículo lúgubre” cuja luz que emanava da janela foi, aos poucos, sendo atenuada pela construção de um prédio à sua frente. Essa construção mudou sua vida: permitiu a ele viver na sombra e – como uma sombra – ao mesmo tempo em que a vida passou a entrar pela sua janela. “David ficava à janela, devassando a intimidade dos apartamentos fronteiros que estivessem iluminados [...] Pouco a pouco, porém, foi eliminando, um por um, da sua observação interessada” (p. 53) para se concentrar em apenas uma janela, distante da sua uns dezoito metros, e que chamou sua atenção, a princípio, pela qualidade das músicas que dela se expandia até tocar seus ouvidos. Para melhor observar da sua janela, a janela defronte, mantinha sempre a luz apagada e, com isso, “pensava dar aos outros a impressão de que ali [...] não habitava mais do que uma sombra. E esse pensamento era-lhe especialmente satisfatório. Acariciava-o no íntimo” (p. 53-54).

Neste ponto, a voz do narrador passa a descrever o que se vê da janela de David – uma alcova. A esquadria da janela da frente funciona como a moldura de um quadro cuja imagem se transformava e afetava os diferentes sentidos do contador: ora cortinas fechadas e o som de músicas orquestrais; ora modesta mobília com quadros de flores que exalavam o perfume borrifado pela criada; ora cama desalinhada, lençol e almofadas cor de rosas e uma moça “que se exibia franca e decididamente, sem nenhum instinto de convencional pudor” (p. 55). Esta última cena ocorreu numa manhã, David estava nu da cintura para baixo e, ao contrário da moça, por pudor afastou-se da sua janela, mas observou cada gesto da vizinha de cabelos louros – a senhora Clara Schneider – que saudava o dia e “faria um sinal para alguém?” (p. 55). Ele “passou a se perguntar se o cumprimento fora dirigido a ele, indagando, a um tempo, se aquilo fora, de fato, um cumprimento” (p. 56). E desse dia em diante, a vizinha passou a povoar seus devaneios e tornou-se mais uma obsessão.

No dia seguinte, David chegou atrasado ao trabalho e, ao ser informado pelo patrão de que alguém lhe telefonara várias vezes, “recompôs [...] a cena da manhã [aquela em que enfim viu a vizinha]. Na rapidez da representação, porém, a senhora loura da janela tinha as feições de Frederica” (p. 57). Nada mais é comentado sobre a semelhança entre essas mulheres, mas não é descabido supor que, sem saber, David se sentia atraído pela esposa do patrão, o que justificaria, de certa forma, sua resistência em acreditar que o que havia ouvido na chapelaria não se tratava de gemidos, mas de miados; seu extremo sentimento de culpa (culpava-se por ter ouvido ou por desejar a patroa?) e por fim, após a morte repentina do patrão, as críticas em relação ao comportamento da viúva e a recusa para ser o seu sócio, posto provavelmente almejado por David e, na concepção do falecido patrão, merecido, haja vista a dedicação de seu funcionário por longos anos.

A certeza de que Franz queria matá-lo, e de que por isso era perseguido, alterou os hábitos tão caros de David: para evitar a vida pública, não só deixou de ir ao restaurante costumeiro e passou a fazer as refeições no quarto como também solicitou a instalação de um telefone no mesmo. Por meio do aparelho recebia notícias do investigador, “media” o tamanho do risco que corria e checava informações da vizinha do prédio da frente. Essas alterações no seu cotidiano permitiram que ele passasse mais tempo em seu aposento e “uma força poderosa arrastava David à janela” (p. 65). Passou então a se entregar mais aos seus devaneios: “debruçado à janela, ia ao concerto, *fazia* visitas, *desenvolvia* o negócio que pretendia montar com as economias de muitos anos, *frequêntava* lugares com os quais nem ousava sonhar, *deixava* de ser David [...] não se *sentia* perseguido e *falava* – como falava” (p. 65). Neste excerto, o autor emprega os verbos em itálico destacando as ações vividas pelo protagonista no seu mundo interior. Sobre a predominância do mundo psicológico sobre a realidade exterior, David

afirmava: “*prefiro viver por dentro a viver por fora*” (p. 121) pois nos seus devaneios tinha a ilusão de ser mais do que ele é. Inclusive, vivia um erotismo todo particular:

comprazia-se com representações especiais para o seu tormento ou o seu prazer, segundo o gênero das músicas ouvidas [...] fixadoras de determinadas lembranças (a jovem senhora se despindo ou falando ao telefone: abandonada na cama, com um livro sobre o travesseiro ou, apenas, sentada na borda do leito, o vestido suspenso acima do joelho, na posição de quem pintasse as unhas dos pés) (p. 89).

Diferente do sonho noturno, profundo que nos sepulta, “o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza da consciência. O sonhador do devaneio está presente em seu devaneio” (BACHELARD, 1988, p. 144). Quando o devaneio dá a impressão de uma evasão, de uma fuga para fora do real, “o sonhador sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem” (BACHELARD, 1988, p. 144). Podemos dizer então que a sombra que habita o quarto da pensão tem significado diferente das sombras que “perseguem” David nas ruas e em outros lugares, pois é David que, propositalmente, se ausenta para abandonar-se nas e pelas imagens de seus devaneios, e se deleita com elas porque são imagens aprazíveis e criadas “na absoluta liberdade do devaneio” (BACHELARD, 1988, p. 146). O quarto de David, pequeno, escuro, lúgubre e no último andar da pensão, distante da terra e, portanto, mais aéreo, revela outras coisas além da solidão daquele que ali mora. A morada, segundo a fenomenologia da imaginação de Bachelard (1993, p. 208), é imaginada como um ser vertical que se diferencia no sentido de sua verticalidade, ou seja, na polaridade entre o porão e o sótão. As marcas dessa polaridade são profundas e abrem duas perspectivas muito diferentes: “pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão”. David é um homem racional e pragmático tal e qual exige seu ofício, contador. O porão é o espaço obscuro da moradia, pois participa das potências subterrâneas, inconscientes, enquanto que no sótão o sonhador edifica seus sonhos. “No sótão, a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite. No porão há escuridão dia e noite” (BACHELARD, 1993, p. 209). E por isso David, nos seus devaneios, “*desenvolvia* o negócio que pretendia montar com as economias de muitos anos, [...] *deixava* de ser David” (p. 65). O taciturno contador transformava-se num homem confiante de si.

E neste ponto, a ficção de Fusco parece se distanciar do conto de Edgar Poe em que o gato preto é emparedado no porão (que é também adega), pois o “sonhador de porões sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm *toda* a terra do outro lado. [...] O porão é pois a loucura enterrada, dramas murados” (BACHELARD, 1993, p. 209). Entretanto, a dialética do interior e do

exterior, do dentro e do fora, “está apoiada num geometrismo reforçado onde os limites são barreiras” (BACHELARD, 1993, p. 337). Estes termos – interior e exterior, dentro e fora – colocam problemas que não são simétricos porque não se pode “viver da mesma maneira os qualificativos vinculados ao interior e ao exterior [...] não podem ser tomados na sua simples reciprocidade” (BACHELARD, 1993, p. 338). Aquele que habita o sótão precisa subir e descer, e “tudo o que sobe e desce começa a viver dinamicamente” (BACHELARD, 1993, p. 214), portanto, David não é um homem de um só andar. O movimento de subir e descer escadas era necessário para David aceder ao seu quarto e ao cubículo da chapelaria que servia em parte de quarto improvisado e depósito para chapéus. “E que espiral é o ser do homem! Nessa espiral quantos dinamismos se invertem! Não se sabe mais *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos. [...] O ser do homem é um ser não fixado. Toda expressão o desfixa” (BACHELARD, 1993, p. 337).

David, personagem trágico

Encontros e desencontros, coincidências e mal-entendidos levam David a pensar que corria risco de vida e que a senhora Schneider teria acenado para ele, enviado um bolo de aniversário no dia que não era seu aniversário e, pelo telefone, marcado com ele um encontro secreto porque era casada. No seu narcisismo, tudo e todos se voltavam, para o bem ou para o mal, em sua direção. Mas nada era como David pensava. Ninguém queria matá-lo, a senhora Schneider não só o ignorava como também traía seu marido com outro David. Somente nas últimas páginas, ele descobre a verdade sobre a senhora Schneider e se pôs a gritar violentamente: “Adultera. Prostituta” (p. 165). E toda essa confusão não será fruto da fronteira porosa, mal delimitada entre o seu dentro e o seu fora? Afinal, as sombras que o perseguiram fora de “casa” tinham origem nele tanto quanto seus devaneios apazíveis e seus desejos.

Logo em seguida, ao retornar ao seu aposento encontra Amanda na sua cama. “Não se conteve: dilacerou-lhe, furioso, as vestes” (p. 165). Uma “força misteriosa” agitou o seio, o ventre e as pernas de Amanda que num “salto, pôs-se de pé [...] Inteiramente transformada [...] parecia esperar o grito preso na garganta, quando um sangue vivo, denso, começou a escorrer-lhe, devagar, ao longo da coxa” (p. 165). David foi acusado de um crime que jamais cometeu: estuprar Amanda. Era acusado pela dona da pensão, que também acusava Amanda e a senhora Schneider de “cadelas” (que como gatos é também símbolo do demoníaco). A discussão foi sucedida pelo silêncio. “Calmamente, então, David fechou a porta com a chave. [...] a senhoria pôs-se a gritar [...] como se executasse algo premeditado há séculos, David começou a esmurrar, no rosto da proprietária, todas as caras – de homens, mulheres e crianças – que conhecia” (p. 173). E assim se finda a narrativa de *O agressor*.

A atitude violenta de David em relação à dona da pensão é um fato que novamente o aproxima do protagonista de “O gato preto”. Suponho que David não se culpabilizou pelo que fez, como também se sentiu aliviado ao estapear toda a sociedade e todos os (seus) monstros.

Mas afinal, quem é o agressor? Logo nas primeiras páginas de *O agressor*, David fora agredido injustamente na estação do bonde; movia seu corpo para desviá-lo dos jatos de água dos carros que passavam, pois chovia e os “movimentos, naturalmente, obrigavam-no a empurrar um pouco os vizinhos” e quase caiu sobre uma senhora que trazia uma criança no colo; foi mal interpretado e ouviu muitos insultos. “De nenhum modo, David podia conceber a gravidade do que involuntariamente praticara. Mas não teve dúvidas de que todos se puseram, de repente, contra ele” (p. 17-18). Outra situação diz respeito a um incidente no andar de cima da chapelaria, provocado por um palito de fósforo aceso por David, e o fogo evitado por Franz, levando ambos a caírem por terra e se machucarem; a loja estava cheia e não tardou para um cliente acusar o contador de ter agido, com violência, contra o patrão.

Agressões injustificadas, cubículos escuros, janelas por onde se observa e se é observado nos faz lembrar de Joseph K. O isolamento no quarto é para ambos uma forma de defesa, mas também de enclausuramento, quarto/cela. As janelas não são simplesmente o meio de ter acesso a luz e ar. A janela de K. permite o acesso dos vizinhos ao espetáculo cujo ator principal é o próprio K. A janela de David permite a ele assistir à vida da vizinha como espetáculo. Enquanto o horizonte da janela de K. não parecia ser muito positivo, o de David permitia povoar seus sonhos, enriquecer seu mundo interior enquanto que a janela de K. emoldurava, circunscrevia o mundo exterior: a rua vazia, a praça da cidade, a paisagem urbana industrial. David espreitava os outros, K. era espreitado. Embora ajam como detetives de sua própria causa, K. busca saber porque está sendo processado enquanto que David busca provas que incriminem o patrão. Enquanto K. desconhece a razão pela qual está sendo processado, David acredita saber o motivo pelo qual corre risco de vida e quem é o seu algoz. Mas em *O agressor* quem é também acusado injustamente e nem sabe por quê e nem por quem é Franz, o proprietário da chapelaria. Cada passo de Franz foi vigiado sem que ele soubesse. Fusco parece brincar com as referências kafkianas criando uma espécie de trocadilho: Franz é o K(afka) de Joseph. E sendo assim, Franz, que do ponto de vista de David, é agressor, é também o agredido. A resposta à pergunta “quem é o agressor?” é ambígua.

Esta ficção cheia de ambiguidades, herdeira e inovadora em relação a todas as outras ficções que participam de seu jogo intertextual e cuja construção resulta num hilário suspense, é também uma ficção marcada por uma visão trágica da vida. Em um diálogo com Franz e Frederica sobre a morte, David afirmou: “a única realidade que

sinto é a da morte. Da morte sem consequências posteriores” (p. 120); e se existisse a possibilidade de viver outra vida respondeu: “Gostaria de ser David outra vez, com a mesma calva e o mesmo reumatismo, e, até com a mesma profissão” (p. 121). A consciência trágica é a aceitação da vida, desta vida, sem resignação, mas diante da certeza da morte vem o sofrimento e com ele a necessidade de sua transfiguração, ação mágica que arte e sonho são capazes de realizar. Existe uma correlação muito forte, afirma Bachelard (1988, p. 152), entre o sonhador e seu mundo. “É esse mundo vivido pelo devaneio que remete mais diretamente ao ser do homem solitário” que é David. Ele possui os mundos edificadas em seus devaneios valendo-se do que Bachelard chamou de “*o cógito* do devaneio”: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho. E ao sonhar em tal solidão, David cria um mundo, seu mundo; deixa de ser o contador, o homem comum para viver num mundo tão singular que é estranho a qualquer outro sonhador, e ao fazê-lo afirma a sua vida: “Gostaria de ser David outra vez” (p. 121). Todavia, adverte Bachelard (1993, p. 339) se “há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados”.

Não esqueçamos que David, antes de se perder fugindo da morte, frequentava diariamente a biblioteca, e que foi a “qualidade das músicas” que se expandia da janela da senhora Schneider até tocar seus ouvidos o motivo pelo qual ele passou a observar a vida da vizinha, sonhar com ela intensificando assim as forças da vida, o prazer de existir. A música, segundo Nietzsche (1992, p. 99), tem relação íntima com a essência de todas as coisas porque todas as “possíveis aspirações, excitações e exteriorizações da vontade, todos aqueles processos no interior do ser humano, que a razão atira no amplo conceito negativo do sentimento, podem ser expressos através de um número infinito de melodias possíveis”. Além disso, a música difere de todas as outras artes por ser reflexo imediato da vontade, vontade corporificada. David é um personagem trágico, um pintor – tomado pela música – que transformou sua janela em chassi e a sua vida em efêmera pintura. O efeito da música sobre ele é análogo ao estado estético dionisíaco, caracterizado pela simultaneidade da lucidez e da embriaguez. É na penumbra de seu quarto, justamente quando David se faz sombra, que a embriaguez da música e as imagens aprazíveis de seus devaneios tornam sua relação com o mundo e consigo mesmo possível. O drama vivido por ele é o da geometria íntima em que “no exterior” e “no interior” são íntimos e trocam, por vezes, suas hostilidades, pois o espaço é, como disse Henri Michaux, “apenas um ‘horível no exterior-no interior’” (apud BACHELARD, 1993, p. 339).

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston (1988). *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____(1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- CANDIDO, Antonio (1992). Surrealismo no Brasil. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, p.103-107.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor (2013). *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed.. São Paulo: Ed. 34.
- FUSCO, Rosário (1976). *O agressor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- HEDEN, Anthony (2008). *Rosário Fusco e o Estado Novo*.154 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- KAFKA, Franz (1997). *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.
- MAMEDE, Anice (2008). *Aspectos surrealistas em O agressor*, de Rosário Fusco. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto.
- MILLIET, Sérgio (1981). *Diário crítico de Sérgio Milliet (1940-1943)*. Vol.I. 2ª ed., São Paulo: Livraria Martins/Edusp.
- NIETZSCHE, Friedrich (1992). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- POE, Edgar Allan (2004). *O gato preto*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Cosac Naify.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

O ESPAÇO ÍNTIMO EM VIAGEM A PORTUGAL, DE JOSÉ SARAMAGO

THE INTIMATE SPACE IN VIAGEM A PORTUGAL, BY JOSÉ SARAMAGO

DANIEL CRUZ FERNANDES ¹

¹ Mestrando em literatura portuguesa pela Universidade de Coimbra
(e-mail: danielcruz.danielcruz@gmail.com)

Resumo

O presente artigo discutirá a centralidade do espaço literário na preservação da memória coletiva através da subjetividade do olhar do narrador, autor e personagem viajante de *Viagem a Portugal*, de José Saramago. Para isso, analisaremos alguns exemplos de natureza arquitetônica, casas, ruínas e igrejas, procurando desvendar as motivações inerentes a esse processo, ora por via afetiva, ora por via figurativa.

Palavras-chave: José Saramago, *Viagem a Portugal*, espaço, literatura de viagens.

Abstract

This article will discuss the centrality of the literary space in the preservation of collective memory through the subjectivity of the narrator, author and traveller character of *Viagem a Portugal*, by José Saramago. For this, some examples of architectural nature, houses, ruins and churches. Will be analyzed, trying to unravel the motivations inherent to this process, both in an affective and figurative way.

Keywords: Jose Saramago, *Viagem a Portugal*, space, travel book.

Publicado primeiramente em 1981, numa edição ilustrada por fotografias (algumas do próprio autor), *Viagem a Portugal* se insere na transição entre o chamado período *formativo* e o período *maduro* de José Saramago, se considerarmos a classificação proposta por Horácio Costa em seu conhecido estudo denominado *José*

Saramago: o período formativo (1998). Como é sabido, nessa primeira fase encontramos seus livros de poemas, suas crônicas reunidas, seu primeiro romance, *Terra do Pecado*, (1947), e dois outros, já dos anos 70, *O ano de 1993*, cuja experimentação literária seduzia-se por certo surrealismo, e *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977, obra de maior vigor do período destacado e de indubitável inspiração para o nosso *Viagem a Portugal*, posto que, pela rememoração das viagens passadas, seu protagonista, através de um diário, descobre-se através dos olhares que teve e se lembrou.

Ainda no âmbito de uma apresentação da *Viagem a Portugal*, considerando não ser esta uma obra tão conhecida no acervo do autor, é válido pensarmos em mais duas palavras a respeito da sua condição de produção. Em *Diálogos com José Saramago*, de Carlos Reis, Saramago confessa que, a princípio, este seria um livro sob encomenda da editora Círculo de Leitores, um guia de viagens, mas só o aceitaria se pudesse construí-lo de outra maneira: «Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto.» (Reis, 2015: 122). O resultado dessa transgressão é uma obra de difícil definição genérica, tendo em vista os traços cronísticos, romanescos e diarísticos alçados por uma sobressalente proposta de literatura de viagens. Contudo, já no prefácio o autor classifica sua obra como uma *história*. Para nós, o interesse incide sobre o termo *viagem*.

Este é o nosso ponto de partida para o presente artigo: compreender a dimensão do livro conforme a sua genologia de literatura de viagens e, explorando esta definição, relacioná-la à construção do espaço conforme a subjetividade da personagem autoral. Sendo a amplitude do espaço, de fato, o centro nevrálgico do estudo a ser apresentado, destacaremos alguns dos seus pontos específicos na viagem saramaguiana, sublinhando algumas vertentes da representação do espaço íntimo através das casas, de onde derivará a ideia de persistência da vida, manifesta tanto sob o desenho das ruínas, quanto das submersões a planos disfóricos.

Dadas essas diretrizes, pensemos primeiramente na dimensão genológica de um texto classificado como literatura de viagens. Acima, de maneira resiliente, pontuamos a qualidade híbrida da *Viagem a Portugal*, o que não difere dos demais relatos do gênero em questão. Mais adequado seria considerá-lo, na esteira de Geneviève Champeau, como um «gênero fronteiriço» (Champeau 2004: 20), ou seja, que comporta em sua estrutura discursos de variada natureza, como a autobiografia, o ensaio, ou mesmo as antigas cartas náuticas ou diários de bordo. Não obstante, o próprio registro escrito por muitas vezes é confrontando com ilustrações diversas, ora reforçando a palavra, ora propondo uma nova interpretação dos dados. Explica-se essa questão pela razão do relato de viagens, em primeira instância, nascer do desejo de mostrar uma experiência vivida. Mostrar, propor visualidade.

O discurso descritivo é, sem dúvida, o principal aliado dessa articulação estilística. Dada a incompreensão histórica da sua qualidade de literário, desde a Antiguidade com as suas definições de *ancilla narratio*, perdurando na mentalidade crítica até o George Lukács de “Narrar ou Descrever?” ([1936] 1965), que o põe como distanciamento do pulso vital da arte, para além de outros exemplos, tal discurso, de certa forma, irradiou sobre a leitura literária dos relatos de viagens, relegando-os ao interesse restrito das áreas historiográficas ou antropológicas. No entanto, para a relevância da nossa proposta, estamos de acordo com a leitura de Helena Buescu que direciona o discurso descritivo justamente na literariedade proveniente do ato perceptivo (Buescu, 1990: 74).

Relacionando os dois princípios acima expostos, a visualidade e a percepção descritiva, gostaríamos de propor a primeira incursão ao texto saramaguiano. Consideremos o seguinte excerto, uma passagem por Miranda do Douro: «o que vê é a pedregosa margem espanhola do Douro, de tão dura substância que o mato mal lhe pôde meter o dente, e porque uma sorte nunca vem só, está o Sol de maneira que a escarpada parede é uma enorme pintura abstracta em diversos tons de amarelo, e nem apetece sair enquanto houver luz.» (Saramago, 1997: 16). A partir da fusão da materialidade (“pedregosa margem”, “dura substância”, “escarpada parede”) e da iluminação (“diversos tons de amarelo”), a descrição concretiza-se em uma imagem complexa, artisticamente híbrida em sua referência, fato que ainda pode ser aproximado a um quadro de Dórdio Gomes, no museu Abade de Baçal, em Bragança, conforme a sugestão do narrador, ou mesmo a fotografia exposta junto ao corpo textual, oferecendo ao leitor, dessa maneira, possibilidades de concretização visual, ou sugestões de leitura real em decorrência de uma possível viagem a ser realizada.

Em linhas gerais, o roteiro proposto pelo viajante - denominação dada por Saramago a esse narrador-personagem autobiográfico -, consiste em percorrer o interior de Portugal, terra adentro, como Almeida Garrett, mestre a quem o livro é dedicado. Em uma exaustão que beira a totalidade territorial, ele inicia seu percurso nas difusas divisas entre Portugal e Espanha (a exemplo da paisagem mencionada no parágrafo anterior), para aportar cerca de um ano depois no extremo da Ponta de Sagres, junto ao mar.

«O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando.» (Saramago, 1997: 14). Para além de um reconhecimento territorial, está um autorreconhecimento, um percurso biográfico aos moldes de um sujeito fenomenológico consolidando-se através da integração com seu objeto. Por outras palavras, o espaço físico confunde-se com a subjetividade autoral a partir do olhar a que é referido. Algumas passagens permitem uma digressão individual aos recônditos da sua memória, como ao ver uma corrida de touros e se lembrar do jovem que foi e das aventuras também ali vividas. Os exemplos espriam-se

pela jornada respeitando o princípio de que contar uma viagem nada mais é do que contar uma lembrança. Vejamos a sua Azinhaga, terra natal, espaço de ressentimento devido à trajetória do autor e refletido pela via ficcional da personagem da *Viagem a Portugal*: «nunca o viajante conseguiu achar-se neste raso lugar.» (Saramago, 1997: 304). Essa particularidade sensível acaba por contaminar toda a passagem pela vila de Golegã, tanto através da ausência de parentes próximos, quanto à imagem de um rio Almonda, memória infantil latente, sublinhado agora na sua condição de estar poluído.

O espaço íntimo do narrador-autor assume variadas vertentes representativas, talvez mesmo arquitetônicas. Sendo assim, é possível identificar um pensamento arquitetônico na obra de José Saramago? Foi a partir dessa pergunta que José Joaquín Parra Bañon desenvolveu a sua pesquisa, identificando algumas concepções presentes ao longo de toda a obra saramaguiana. A sua leitura referente à significação de casa trabalhada pelo autor é o nosso ponto de partida: «Saramago propõe que a casa é a materialização de um determinado entendimento de mundo.» (Parra Bañon, 2004: 54). Esse entendimento pode ser visto de variadas formas, mas com destaque, como refere Parra Bañon, está em curso a ideia da utilidade das coisas. A utilidade se relacionaria a um princípio de movimento contínuo entre o habitante e a sua necessidade, culminando assim numa espécie de irradiação de uma vida, por vezes já extinta, nos remanescentes instrumentos que lhe serviam. O próximo exemplo, uma passagem junto a Roda dos Mouros, em Tomar, esclarece a raiz desse conceito: «Cada um tem o seu gosto preferido: o viajante tem este dos instrumentos de trabalho, das pequenas obras de arte a que ficaram agarrados sinais das mãos de quem os fez e usou.» (Saramago, 1997: 144)

A utilidade como ideia de mundo, resultante da escolha do olhar do sujeito, é visível na passagem pelas casas de antigos escritores, casas já musealizadas. A de Teixeira de Pascoaes, mencionada em relatos de outros literários viajantes como o Miguel Torga de *Portugal* (1950), para além de manter assim um vínculo com a tradição portuguesa, sugere uma interessante concepção de casa no sentido que acima discutimos: «Teixeira de Pascoaes não é dos mais preferidos poetas do viajante, mas o que comove é esta casa de homem, este leito pequeno como o de S. Francisco em Assis, esta rusticidade de ermitério, a lata de bolachas para a fome das horas mortas, a tosca mesa de versos.» (Saramago, 1997: 33). Ou seja, a descrição pontualiza-se em objetos cotidianos, portando em cada detalhe a herança da necessidade de um homem, que mesmo não presente, ainda continua a habitar o espaço de alguma forma. Como sugere Gaston Bachelard, poderíamos aproximar aqui a sua simbologia referente à ideia de ninho, uma habitação «ferrada a nossa medida» (Bachelard, 1989: 114).

Dessa maneira, o vínculo entre a utilidade das coisas e a perduração temporal da ação fica evidente. Como contraponto, a passagem pela casa-museu de Camilo Castelo Branco, em S. Miguel de Seide, sublinha a quebra do laço histórico através do

estranhamento resultante da disposição exógena de móveis sob o critério da simulação e da decoração, e não da preservação do ato contínuo: «os móveis e os objectos, por mais verdadeiros que sejam, trazem a marca doutros lugares por onde passaram e ao regressarem vêm estranhos, não reconhecem estas paredes nem elas os conhecem a eles.» (Saramago, 1997: 41).

A perda do cordão umbilical que aproxima o viajante diretamente de antigos espaços e tempos condiciona o afastamento do próprio objetivo implícito na sua viagem. Nessa matéria, a falta de conservação do patrimônio, a exemplo das ruínas, implica numa nova abordagem crítica. Mesmo num caráter de denúncia, como já preconizava Garrett nas suas *Viagens*, Saramago sublinha a degradação aproximando-a a ideia de morte, como vemos na leitura do convento de Mira de Tibães: «O convento é uma ruína tristíssima. [...] Percorre até onde pode os frios e carunchosos corredores, há retratos enegrecidos pendurados nas paredes, forros de madeira apodrecidos, e tudo desprende um cheiro de mofo, de irremediável morte.» (Saramago, 1997: 63).

Por outro lado, e aqui voltamos a Parra Bañon, a ruína pode superar a situação de ausência referencial indo ao encontro da ideia de vestígio, o vestígio possível para uma construção consideravelmente antiga. Como explica o crítico, «É que nestas habitações, que são sepulcros vazios, o importante é a quantidade de memória que conservam daqueles que as ocuparam e as informações que são capazes de transmitir sobre como poderiam ter sido as suas vidas.» (Parra Bañon, 2004: 151). Sendo assim, cabe ao viajante avaliar se a ruína é somente ausência de significados, como o de Mira de Tibães, ou se porta em seus fragmentos a memória possível, onde um restauro seria apenas supressão de passado, como no conhecido caso do convento de S. Francisco, em Santarém: «É uma ruína, um corpo destruído de gigante que procura os seus próprios pedaços e que a todo o momento vai encontrando restos doutros gigantes, fragmentos, lanços de muros, troços de colunas, capitéis avulsos, isto gótico, além manuelino, aqui renascença. [...] Este Convento de S. Francisco, na opinião do viajante, que quando as tem não as cala, deveria ser restaurado apenas até ao limite da manutenção. Ruína é, ruína deve ficar. É que as ruínas sempre foram mais eloquentes do que a obra remendada.» (Saramago, 1997: 157).

De todo modo, a busca pela persistência da vida, a supressão de tempo e espaço conforme expomos acima, manifesta-se também através da elaboração implícita de uma figura retórica chamada catábase presente ao longo do livro. Para entendê-la, citamos Maria Leonor Carvalhão Buescu: «O tema da catábase como descida ou, simplesmente, como percurso em busca das raízes do ser para que *tudo* possa re-começar, é um tema aliado com o da catarse, enquanto purificação através do aniquilamento dum passado que é necessário regenerar e sobre o qual actuam, contraditoriamente, esquecimento e anamnese.» (Buescu, 1983: 91). Por outras

palavras, a catábase envolve a metáfora da descida aos infernos, com a condição do sujeito voltar à vida, ser-lhe permitido voltar com algo a mais. Completa-se esse quadro da catábase alguns elementos recorrentes, como explica Buescu, a presença de obstáculos em forma de demônios ou afins, a figura do porteiro, variavelmente manifesta, com condição de permitir ou não a passagem do sujeito para esse lugar disfórico, de morte ou de esquecimento e, conseqüentemente, sofrimento. Para nós, interessa como a descrição da catábase, sugerida por Buescu, aparece na *Viagem a Portugal* de Saramago, e é por essa via que encerraremos a nossa reflexão.

Em resumo, a centralidade do nosso artigo incide sobre a construção de um espaço literário revelador de um determinada subjetividade que, conforme o nosso entendimento, resulta de uma busca incessante dos elementos de perduração da vida. Seguindo esse raciocínio, chegamos à questão da imersão do sujeito em território de valoração disfórica, digamos assim. O contexto histórico português pós 25 de abril, das ideias aos resultados, geravam uma espécie de descontentamento em Saramago, um descontentamento ligado à compreensão da finitude de um país a mercê, agora, do próprio esquecimento de si: «*Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento.» (Reis, 2015: 123). Dessa forma, imbricado nesse mesmo processo está a tentativa de fazer do relato um memorial, um agrupamento de informações relevantes para a compreensão do que de fato significa Portugal.

A catábase é decorrente dessa hipótese de leitura. Para compreendermos a sua tessitura, podemos começar por investigar os seus elementos figurativos, conforme a explicação de Buescu. Primeiramente, o espaço disfórico que devemos ter em conta, ou o que selecionamos dele, é onde se manifesta algumas representações de morte, como igrejas e cemitérios. As igrejas, sublinhemos este exemplo, oferecem ao público diversas figurações de sofrimento, martírio, que descoladas da doutrina cristã, caso do ateu Saramago, surpreendem pela violência visual. Dependendo da igreja especificamente, a conjuntura arquitetônica favorece a imersão a um espaço completamente disfórico, como no já citado exemplo da igreja de Mira de Tibães: «Percorre até onde pode os frios e carunchosos corredores, há retratos enegrecidos pendurados nas paredes, forros de madeira apodrecidos, e tudo desprende um cheiro de mofo, de irremediável morte.» (Saramago, 1997: 63).

Pensando ainda junto a Buescu, corrobora essa hipótese a presença de porteiros, ou diabo-porteiros, detentores do direito à passagem aos infernos. Na *Viagem a Portugal*, recorrentemente nos deparamos com a narrativa das chaves, ora em tom cômico, ora trágico, mas que materializam o elemento figurativo de alguma forma, ou como um padre, ou como uma vizinha. É preciso superar o desafio, e nessa superação ecoam os artifícios utilizados na memória da figura da catábase, de origem clássica:

«Afastou-se esmagado o viajante, deu a propina à mulher da chave, que sorria malevolamente.» (Saramago, 1997: 21).

Entretanto, como já adiantamos acima, o caminho pelo espaço disfórico é endereçado pelo intuito de encontrar um objeto, digamos assim, revigorante. Para explicarmos essa colocação, fiquemos com o exemplo do encontro junto à arte tumular. Pelas terras da Beira, o viajante depara-se com o túmulo de D. Pedro de Barcelos, esculpido em simbólica mensagem de vida, retratos de caçadas de javali e diversos, sinônimo de liberdade e corriqueira cotidianidade salientada pelo viajante. Depreende-se um sentido profundo, uma persistência de vida que transcende a decrepitude da morte: «Senta-se na beira de um destes túmulos, afaga com as pontas dos dedos a superfície da água, tão fria e tão viva, e, por um momento, acredita que vai decifrar todos os segredos do mundo.» (Saramago, 1997: 131).

A mesma ideia de persistência da vida é encontrada também num pequeno cemitério, junto ao túmulo de um soldado chamado José Jorge, onde o coveiro conta-lhe a história de uma injustiça e de um cadáver preservado misteriosamente após anos. A história, reforça-se, de uma moral que insiste em existir também persistindo pela palavra do escritor, porque esse livro é aquilo que foi escolhido para continuar significando. Uma lição, por outras palavras, reforçada pelo caráter didático inerente a um livro de viagens, pois a significação da história exige trabalho mental, explicação especializada, ouvir e ver, sempre. O narrador faz-se guia, quando não senta junto ao visitante, ou leitor, para juntos aprenderem.

O ponto central, e concluímos com essa reflexão, atinge a sua magnitude na discussão artística. De fato, o que o viajante procura levar do espaço disfórico é a preservação do sentido da arte como manifestação do espírito, considerando a razoabilidade do termo, português. Dentro desse paradigma poderia ser aproximada a exposição fotográfica junto à narrativa, e toda densidade teórica inerente ao retrato que, por excelência, preserva o tempo e o espaço do esquecimento.

Por fim, o que sugerimos com nossa pesquisa é uma leitura da *Viagem a Portugal* relacionada à preservação da memória e o seu conflito com a perduração da vida, entendida também como unidade do espírito português, como sugere o autor. A escolha pela forma de um relato de viagens é por si só emblemática de acordo com o referencial simbólico que a era das grandes navegações ofereceu a esse construto coletivo.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. (1989), *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes.
- BUESCU, H. (1990), *Incidências do Olhar: percepção e representação*, Lisboa: Caminho.
- BUESCU, M. L. C. (1983), “O Regresso ao «Ramalhet»”, in RECKERT, S. & CENTENO, Y. K. (coords.), *A viagem «entre o real e o imaginário»*, Lisboa, Arcadia, pp. 89-112.
- CHAMPEAU, G. (2004), “El relato de viaje, un género fronterizo”. In *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Editorial Verbum, pp 15-31.
- COSTA, H. (1998), *José Saramago: o período formativo*, Lisboa, Caminho.
- LUKÁCS, G. (1965), “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”. In *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, pp. 43-94.
- PARRA BAÑON, J. J. (2004), *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago: acerca da arquitectura da casa*. Trad. Margarita Correia. Lisboa, Caminho.
- REIS, C. (2015), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, J. (1997), *Viagem a Portugal*, São Paulo, Companhia das Letras.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

**PAISAGENS DO ONTEM E DO HOJE: A QUEDA DO MUNDO RURAL
E PATRIARCAL E O CRESCIMENTO DA CIDADE EM ADEUS, VELHO,
DE ANTÔNIO TORRES**

**LANDSCAPES OF YESTERDAY AND OF TODAY: THE FALL OF THE RURAL
AND PATRIARCHAL WORLD AND THE GROWTH OF THE CITY IN ADEUS,
VELHO BY ANTÔNIO TORRES**

REGINA CÉLIA DOS SANTOS ALVES¹

¹ Doutora em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada; docente da Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. (e-mail: reginacsalves@hotmail.com)

Resumo

Antônio Torres é um dos mais importantes escritores contemporâneos brasileiros a trabalhar com questões relacionadas com a cidade e com a vida urbana. Seus romances, ora com maior, ora com menor ênfase, discutem a transformação, a passagem do domínio do mundo rural e de tudo o que ele implica para a realidade outra da cidade, sobretudo nas grandes metrópoles. *Adeus, velho*, publicado em 1986, singulariza esse processo de transformação ao colocar em lugares antagônicos duas paisagens distintas, a rural e a urbana, percebidas, construídas e representadas por diversas personagens que atuam na narrativa e que têm uma origem comum, familiar (são irmãos), espacial e cultural. É do drama dessas personagens, do difícil enfrentamento da realidade complexa em que se encontram inseridas, que reside uma das linhas de força desse romance de Antônio Torres. É para o processo de construção dessas paisagens, entendidas, portanto, como uma construção simbólica, que o presente trabalho pretende se direcionar na leitura do romance mencionado. Assim, no mundo rural está a fazenda, a natureza, a família organizada em torno da figura do pai, imagens de um mundo em ruínas, velho, prestes a desmoronar. No urbano, a cidade, Salvador, universo atrativo e sedutor, mas ao mesmo tempo descentrado e falacioso. Transitando por esses dois mundos encontram-se as personagens centrais do romance, buscando respostas para o que parecem não encontrar, cada vez mais

perdidas nas duas paisagens que as tomam e às quais, de uma maneira ou de outra, pertencem.

Palavras-chave: Antônio Torres; paisagem; campo; cidade.

Abstract

Antônio Torres is one of the most important contemporary Brazilian writers working with questions related to the city and the urban life. His novels, either with more, or less emphasis, discuss the transformation, the changing of the rural world, and all that it implies to another reality, related to life in the city, especially in big cities. *Adeus, velho*, published in 1986, focuses on this transformation process by opposing two different landscapes, the rural one the urban one, perceived, constructed and represented by several characters of the narrative, who have a common, familiar (they are siblings), spatial and cultural origin. Thus, an important theme in this novel by Antônio Torres is the drama of those characters, the hard clash with the complex reality they are inserted in. Therefore, it is for the landscape construction process, understood as a symbolic construction, that the present paper aims to direct the analysis of the novel. Thus, in the rural world, there is the farm, nature, the family organized around the figure of the father, images of a world in ruins, old, about to collapse. In the urban world, there is the city, Salvador, attractive and seductive, but, at the same time off-centered and fallacious. The main characters in the novel go through these two worlds, searching for answers they cannot find, increasingly lost in the two landscapes surrounding them and where they belong after all.

Keywords: Antônio Torres; landscape; country; city.

Adeus, velho, publicado em 1981, é o quinto romance de Antônio Torres. O autor, nascido na cidade de Junco – hoje Sátiro Dias – no interior da Bahia, em 1940, faz do espaço baiano, sobretudo nas obras iniciais, o centro de sua atenção. É não apenas o local de trânsito das personagens que povoam sua narrativa, mas, por vezes, um mundo de onde irradiam os sentidos do texto. Desse modo, se existe uma localização geográfica precisa, o estado da Bahia, seu espaço rural e suas cidades, é a

figuração estética desses lugares, e não sua referencialidade, que confere singularidade ao espaço focado pelo autor.

Não cabe, obviamente, como afirma Franco Moretti (2003), simplesmente ignorar o aspecto referencial, uma vez que ele muito informa acerca do sentido deste ou daquele texto. Para o autor, uma história só é aquela história porque ocorrida em um determinado lugar, sendo que “o *que* ocorre depende muito de *onde* ocorre” (p. 81, grifos do autor). Todavia, é o trato ficcional, criativo, que confere particularidade ao espaço na literatura. Ou ainda, como afirma Michel Collot a propósito de algumas considerações de Jean Pierre Richard sobre a paisagem, que esta não designa “non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés” (2005, p.178). Assim, comenta o autor,

(...) le “paysage de Chateaubriand”, par exemple, ne se réduit ni aux déserts de l’Amérique ni aux landes de Combourg; Il s’agit d’une image plus complexe et composite, qui emprunte certains de ses traits aux lieux que Chateaubriand a pu fréquenter dans la vie, dans les livres ou dans les tableaux, mais résulte de leur réélaboration par l’imaginaire et par l’écriture” (2005, p. 178).

Adeus, velho, em relação a outras obras de Antônio Torres, tanto anteriores quanto posteriores, como *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens de pés redondos* (1973), *Essa Terra* (1976), *Um táxi para Viena D’Áustria* (1991) e o *Cachorro e o lobo* (1997), por exemplo, algumas delas premiadas e traduzidas para outras línguas, não foi premiada nem traduzida, nem mesmo tem merecido a mesma atenção da crítica especializada como ocorre com as obras mencionadas e ainda com algumas outras, como *Meu querido canibal*, de 2000.

Todavia, o romance expressa com maestria a capacidade criativa do escritor no tocante à fatura literária. Mais do que um texto voltado para ação e para os acontecimentos, prioriza a tensão, o estado de desajuste que permeia o cotidiano das personagens, desconstruídas do lugar por onde passam e de si mesmas.

Nesse sentido, a leitura do espaço em *Adeus, velho* parece fundamental para a compreensão do próprio romance, uma vez que de sua organização depende a economia narrativa. Desse modo, o espaço, longe de ser apenas um lugar físico, para situar os acontecimentos e as personagens é, ao invés, “um conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (BRANDÃO, 2001, p. 67). De acordo ainda com Luís Alberto Brandão, ligado à personagem, o espaço pode ser concebido como

(...) um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o

ser *é* porque se relaciona, a personagem existe porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo *é* ao descobirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*. (BRANDÃO, p. 68, 2001, grifos do autor)

Para Franco Moretti, o espaço também é de importância basililar, não obstante a atenção menor comumente dada a essa categoria pela teoria da literatura. Para o autor italiano, atentar para a constituição do espaço em uma obra literária – e o autor trabalha sobretudo com o romance – é atentar para o fato de que a particularidade de cada narrativa depende fundamentalmente do espaço, pois uma história só é aquela história porque acontecida naquele espaço, já que “cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história (MORETTI, 2003, p. 81). É na esteira desses pensamentos, embora não com o mesmo método de abordagem, que pretendemos pensar a constituição do espaço em *Adeus, Velho* e sua relevância para a economia e sentido (ou sentidos) do texto.

Toda a história do romance de Torres se passa dentro de um espaço baiano não apenas enquanto referencialidade geográfica, mas como um conjunto de circunstâncias e valores. É nessa direção, por exemplo, que o campo, representado em especial pelo vilarejo em que vive o velho Godofredo e a família, distante algumas centenas de quilômetros da capital, e as cidades por onde transitam muitas das personagens, sobretudo Salvador, não são meros locais, inclusive localizáveis no mapa do Estado, mas uma realidade percebida ficcionalmente que expressa uma complexidade de mundos diferentes que, no romance, são colocados em tensão constante por meio das personagens.

Em *Adeus, velho* é possível iniciar a discussão acerca do espaço a partir da polarização básica existente: campo e cidade. É da tensão entre esses dois espaços e do que representam que emerge a situação dramática, conflituosa das personagens com o mundo, especialmente de Virinha e Mirinho, filhos de Godofredo. Interessa observar, ainda de início, que o campo e a cidade são percebidos de diversos prismas no romance, de acordo com o olhar que diferentes personagens lançam para esses lugares, mecanismo que permite uma problematização mais aguda das questões colocadas, afastando o romance de conclusões ingênuas e maniqueístas.

O início da narrativa, a partir do olhar do narrador, apresenta uma descrição do espaço do hoje, do presente do qual trata a narrativa, meados do século XX, entremeadado pela presença do ontem, responsável pela alteração drástica da paisagem:

Braços abertos contra o tempo, o cruzeiro voava. Não como um arcanjo santíssimo e branco, asas imaculadas a purificarem a inclemência destes

ares, ardentes como a boca de um forno, mas como um pobre penitente crucificado ou um gavião ferido, as asas roídas pela bicharia a debaterem-se no espaço, um rosto ensanguentado, uma cara de agonia, um pé preso à terra por uma pilastra de cimento, que também servia de degrau para os joelhos dos pecadores. Há quantas eras vosmecê aguenta o peso e o sofrimento de Nosso Senhor Jesus Cristo? Desde quando o homem branco pôs os pés aqui em cima pela primeira vez e, extasiado diante das esplêndidas possibilidades de um novo mundo a ser construído do seu jeito, certo de que acabava de descobrir um canto ainda virgem e inexplorado sobre a Terra, esse chão verde como uma bandeira, essa esperança sem limites a demarcá-la, o deslumbrante futuro das vastidões sem dono, aqui amarrou um pedaço de pau em outro e assim fez uma cruz (...) E este santíssimo lugar haveria de atrair o faro e a fúria de outros homens (...) homens honrados e ladrões de cavalo, velhacos e degredados, verdadeiros filhos de Deus e traficantes de escravos (...) Portanto, desde quando os montes eram verdes e não uns cocorutos pelados e tristes, pedregulhos sem futuro, barrancos sem alma, toda essa sofrida miragem sobre pastos mirrados, que arrebentam em talhos inacreditáveis, os regueirões famintos a saciarem-se de pedaços de terra, reduzindo cada vez mais os domínios dos homens de agora, e casas encardidas, casas caindo aos pedaços, aqui e ali uma casinha caiada teimando em mostrar ao mundo que existe um proprietário vivo – quer dizer, com algum dinheiro – enfim, um vasto desengano a perder-se na linha de um horizonte desolado que cerca o nada. (TORRES, 2005, pp. 7-8)

Essa primeira imagem do espaço lança o lugar, o interior rural da Bahia, em tempos diferentes. Assim, da natureza exuberante que recobria o lugar no momento do descobrimento, quando a primeira cruz é fincada em território brasileiro¹, marca incontestável da posse, chega-se aos dias mais recentes com a paisagem de um campo desolado, sem vida, visto do alto do Cruzeiro como uma espécie de esqueleto ressequido a apontar para a ação humana ali impingida durante séculos de exploração. Se o local é o mesmo, a paisagem já não o é e parece nada guardar de seus originais.

É dentro desse espaço rural apagado, agreste, de casas encardidas e caindo aos pedaços, que se situam, a princípio, as personagens do romance, a família numerosa de Godofredo. É também esse lugar que vai funcionar como contraponto para a cidade, sobretudo para Mirinho e Virinha, as duas personagens que mais têm voz no romance e a partir das quais o rural e o urbano vão se conformando.

¹ A nova terra descoberta representa uma vastidão de promessas vindouras, no esplendor de suas possibilidades e de suas terras virgens e verdes, a indicar a vida e as prováveis riquezas existentes.

Para Virinha, o mundo rural que habita é tacanho, atrasado, sem vida, feio no aspecto físico e nos traços humanos. Nesse sentido, reveste-o de aspectos negativos, abolindo possíveis associações positivas, não raro vinculadas à vida campestre, como o ser “uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples” (WILLIAMS, 2011, p. 11). A personagem, ao contrário, percebe “o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação” (WILLIAMS, p. 11).

Não se sentindo parte do lugar, sustentado em bases patriarcais, de domínio exclusivo do homem, restando à mulher o papel de procriadora incansável (sua mãe teve dezessete filhos) e os afazeres do lar, sem voz e poder de decisão, o maior desejo de Virinha é sair do mundo em que vive. Com essa percepção da realidade interiorana, num polo oposto concebe idealmente a cidade, vendo nesta um “centro de realizações – de saber, comunicações e luz” (WILLIAMS, 2011, p. 11). A crença nesse ideal a leva a se entusiasmar e acreditar ingenuamente – quando ainda uma garota de dezessete anos – num dos atrativos da cidade, um caminhoneiro que passa pela vilarejo sem graça, que a envolve, dela se aproveita sexualmente e a abandona como um objeto sem valor na estrada poeirenta.

É interessante notar como o caminhoneiro encarna a imagem de cidade que povoa o imaginário de Virinha. É bem apessoado, sabe falar de coisas atrativas, possui um caminhão, promete-lhe uma vida outra, longe do marasmo rural a que está acostumada. Desse modo, é ele a própria imagem da cidade com a qual sonha a personagem, cheia de vida, de movimento, de risos, de atrativos:

E lá na venda estava o rapaz de fora, um rapaz bonito, sabido, diferente desses tabaréus daqui, estes donzelos que não sabiam nada. O rapaz lhe dirigiu um gracejo. Disse: - Menina, você está é boa. Está no ponto para ser a mãe dos meus filhos. (TORRES, 2005, p.)

Não quer vir comigo? – Que é isso? Ir com você para onde? – Pelo mundo – ele disse. – Isso aqui não é lugar para você. – Então ele falou de lugares animados, lugares bonitos, que tinham de tudo: cinema, estação de rádio, buates, ruas iluminadas, jardins, hotéis, lugares que tinham até televisão, sabia o que era. (TORRES, 2005, p. 11)

Enquanto espelho da vida urbana, o rapaz revela também seu lado cruel e bem menos encantador ao seduzir Virinha e abandoná-la na estrada, no lugarejo do qual nem sequer chega a sair de fato, sem qualquer aviso: “E lá se ia o caminhão, roncando, sumindo. O caminhão que a trouxera e agora não a levaria mais para lugar nenhum. Lá se ia o seu sonho.” (TORRES, 2005, p.8).

É o primeiro momento no romance em que o choque entre o rural e o urbano se coloca de forma efetiva. De um lado, o mundo simples e acanhado do interior baiano e que, por isso mesmo, cede espaço à projeção de um lugar outro, a cidade, em tudo oposta à realidade local de Virinha, mas de toda forma perigosa. Sem maniqueísmos, já de início o romance aponta para a falácia de visões ingênuas e idealizantes como a da personagem, que dolorosamente vê sua primeira tentativa de fuga de seu lugar de origem fracassar.

Todavia, a experiência da decepção não apaga o desejo de saída do espaço rural, que para a personagem continua a representar a pequenez de um universo patriarcal em decadência, mas ainda forte nas desigualdades, no poder dado à figura masculina, sobretudo a do pai, centro de toda voz e decisão. Com essa consciência e desejo do outro lugar, pois não se sente pertencer àquele espaço e àquela vida, Virinha finalmente consegue alcançar a cidade alguns anos após a primeira tentativa. Em Salvador, a experiência cruel de abandono vivida com o caminhoneiro parece se repetir agora de forma mais intensa. Presa por um crime que não se sabe de fato se cometeu, Virinha fica por alguns meses na cadeia e passa a somar a imagem de assassina à de prostituta, já corrente no imaginário familiar, para quem a personagem, assim como a tia, era uma “puta”.

Prostituta e assassina, eis o que a grande cidade parece reservar à personagem. Mais uma vez é a face cruel do mundo urbano que se expõe, mais ainda quando a Virinha não é dada qualquer chance de defesa, de voz sobre o crime do qual é acusada. Diante da mídia, da parafernália de jornalistas e radialistas, torna-se um verdadeiro monstro, oferecida ao público para a condenação incondicional:

E assim a veremos, em todo o esplendor de seu estelato mais à noite. Vamos receber a sua visita, em nossos lares, à hora do jantar. Uma visita breve – coisa de cinco a oito minutos – mas marcante. É curioso: ela não esconde o rosto entre as mãos, para mostrar-se envergonhada, como esperávamos. Nenhum sinal de tristeza, dor, arrependimento ou ódio em seus olhos, como achávamos que aconteceria com qualquer um de nós, se estivéssemos enredados numa embrulhada daquelas. Nenhuma palavra da sua própria boca. Nada que trouxesse um pouco de luz às nossas próprias dúvidas. Ela apenas nos fitava de frente, com um sorriso nos lábios e um meneio de cabeça desconcertantes. Com os garfos e as facas suspensos, nas nossas mãos paralisadas sobre os pratos, também a encarávamos, com intimidade e assombro. Apenas uma voz de homem falava por ela, a voz automática, anti-séptica e impessoal do locutor de todas as noites, na sua costumeira sucessão de relatos sempre iguais que engolimos a cada jantar como se estivéssemos experimentando um novo prato. E foi assim que passamos a odiá-la. Nossas dúvidas agora viravam certezas:

- Meu Deus, como ela é fria.
- É uma cínica.
- Tem mesmo cara de criminosa.

(TORRES, 2005, pp. 46-7)

A forma de atuação do mundo urbano sobre a vida de Virinha descortina mais uma vez o posicionamento ingênuo da personagem acerca da cidade, posicionamento este que parece tomá-la de tal forma que mesmo depois dos acontecimentos dolorosos, não consegue enxergar o óbvio e ainda acredita ser aceita e encontrar o lugar no espaço que há muito a vem rejeitando.

Assim, quando sai da prisão e volta para o apartamento, comprado a duras penas em um bairro distante da capital² e que divide com algumas pensionistas que alugam seus quartos, guarda a certeza de reencontrar os “amigos”, quando tudo aparece apontar para o contrário: a porta trancada, a casa vazia sem qualquer sinal de habitação recente, a geladeira vazia, a espera que se alonga. De igual maneira, acredita ingenuamente que sua história trágica pode ser revertida favoravelmente a ela, transformando-se em uma telenovela que lhe renderia fama e dinheiro. Mais uma vez, assim como da primeira com o caminhoneiro, Virinha é abandonada e ignorada:

O telefone chamou uma, duas – e foi atendido na terceira vez. — Alô, alô – repetiu uma voz de mulher, quase a berrar. — Quem quer falar com ele? É de onde, hein? Não está, não. Ele está na rua. Quer deixar recado? Não, não sei que hora ele volta. Ele trabalha mais na rua que aqui. O quê? Uma informação? Com quem você podia falar no departamento das novelas? Ah, minha filha. Aqui não tem isso, não. Esse negócio de novela é no Rio de Janeiro. O quê? Você tem uma história para novela? Então pegue um avião e vá falar com o pessoal do Rio. E por carta? É, talvez seja melhor assim. Você não perdia tempo e dinheiro indo até lá. A quem você deve endereçar a carta? E eu sei lá. Desculpe, minha filha. Mas tenho um bocado de ligações urgentes para fazer – e desligou. (TORRES, 2005, p. 164)

² Interessante notar que tanto Virinha quanto Tonho, seu outro irmão que reside em Salvador, moram em bairros periféricos e pobres da cidade. A ida de Mirinho à casa de Tonho, quando vai a Salvador por ocasião da saída de Virinha da cadeia, é mostrada como uma verdadeira aventura, uma espécie de viagem para um local distante e de acesso difícil, repleto de obstáculos: “Depois foi o ônibus, apinhado de gente, o aperto, os encontrões, os solavancos, as cotoveladas. Vida de cidade era isso: um sufoco. O longo tempo perdido de qualquer ponto para um ponto qualquer. E depois foi a lenta descida de uma ladeira, todo o esforço para frear os sapatos, para não se esborrachar no chão.” (p. 145) A crítica à exclusão social, no caso do romance em relação à população rural que se dirige para a cidade, é bastante nítida. Esse grupo e outros mais carentes estão apartados da beleza e da luminosidade do mar, não disponível para todos.

Dessa maneira, o percurso de deslocamento da personagem do interior (campo) para a cidade (capital), inscreve-se, no romance, como a passagem de um lugar físico, mas também social (com seus valores morais e culturais), o interior atrelado estreitamente à vida rural³, para um outro local diverso, que o romance muito bem mostra ao reiterar a diferença geográfica de um e de outro – o campo triste, de paisagem agreste e sem vida, tendo como protetor um cruzeiro cuja imagem é de sofrimento; e a cidade barulhenta, desigual, tumultuada e indiferente, mas recostada na cor e no brilho da paisagem marítima - e a distância, os vários quilômetros a separar os dois espaços.

Quanto a Virinha, o desejo de passagem, de mudança para o outro lugar está colocado desde o início porque a personagem sente não pertencer ao mundo tacanho do qual se origina. Sentindo-se deslocada, diferente dos “tabaréus” ignorantes do lugar, não encontra, como visto, acolhimento na capital. Embora não mostre arrependimento quanto às suas decisões, o romance acaba por mostrar o desajuste da personagem. Não comunga do mundo da roça que cada vez mais vê falido (os irmãos são todos desajustados e infelizes e os pais já se foram), mas também não é plenamente aceita na cidade, pelo contrário, é presa fácil de espertalhões que a abandonam e a deixam sozinha com a culpa de um crime que afirma não ter cometido. Para a cidade ela continua a ser uma “tabaroa” ingênua, como mostra uma das personagens do romance:

Uma coitada da roça caiu numa casa de marimbondão, cada marimbondão do tamanho do diabo, polícia, radialista, jornalista, uma cambada escrota fazendo cartaz nas costas de uma tabaroa, que vai ver nem sequer sabe abrir a boca para dizer “sou inocente”, e se disse, disse de um jeito tão encabulado que os marimbondos foram logo aferroando na sua garganta: - Repita o que você disse: “Sou culpada”. Deu para vocês entenderem? (TORRES, 2005, p. 35)

Não por acaso, depois da saída da prisão, é o medo que toma conta da personagem, sobretudo o medo da cidade, da lei, dos oficiais de justiça:

Medo da cidade. “São sete léguas de ruas”. Riu-se ao lembrar disso. A ingenuidade do seu pai, a inocência do povo da roça – a noção de grandeza medida em léguas. Um pouco de léguas já eram o mundo. Mas isso dava à vida um mistério maior, dava a possibilidade de vivê-la apenas como imaginação. Há quantos anos já vivia aqui? Talvez uns vinte, ou um pouco menos, um pouco mais. Gostava dela. O mar. O cheiro do mar. A agitação. A qualquer hora do dia e da noite. A privada e a descarga. O banheiro, o chuveiro, a banheira. A geladeira. O fogão a gás. Tudo tão funcional e prático. O que não havia jeito de se tornar funcional e prático

³ A família do velho Godofredo vive em um vilarejo não nomeado no romance que é uma extensão do campo em todos os sentidos, geográfico, cultural, social.

era o seu sotaque, que de longe denunciava uma taboara da roça. Todos esses anos lhe ensinaram uma porção de palavras civilizadas, mas ah, como dizê-las sem carregar na fala? Vez por outra alguém perguntava se ela era sergipana, alagoana, paraibana, pernambucana – e ela sabia muito bem o que estava por trás das perguntas, o que isto significava. Sotaque carregado, nordestino retado, povo brabo. A Bahia eram duas: a do interior e a da capital. A capital fala cantando, também se arrasta nas palavras. Mas era um jeito mais doce, mais educado. E mais bonito. O interior tem voz áspera, dura, desgraçadamente sincera. É a voz da seca. (TORRES, 2005, pp. 167-8)

Medo da lei, medo dos oficiais de justiça. Tinha que resolver urgentemente essa questão dos pagamentos atrasados. Qualquer dia eles poderiam aparecer, para botá-la no olho da rua. Essa é que era a verdadeira rua da amargura. (TORRES, 2005, p. 169)

Yi-Fu Tuan, em *Paisagens do medo*, afirma que se o medo tem um traço subjetivo, pois experimentado pelo indivíduo, pode também ser oriundo de um meio ambiente ameaçador (2005, p. 7), sendo que, no romance de Torres, é possível ter em conta o medo a que se refere a personagem como aquele provocado por um meio extremamente ambíguo, visto pela personagem como interessante e atrativo, de aparência mais refinada – a fala cantada e doce – a oferecer conforto e facilidades para a vida cotidiana, mas também aterrorizante, na medida em que faz questão de deixar clara sua diferença e superioridade em relação ao outro, além de cobrar caro demais pelas comodidades que proporciona e de ser inclemente diante de certas situações.

O medo, assim, abraça a personagem em um momento bastante delicado de sua vida, quando acaba de sair da prisão e é devolvida à cidade, agora na condição de criminosa – que continua a admirar o mundo urbano, mas sabe que dele, agora mais do que nunca, se distancia, seja pelos traços de sua própria origem rural que não consegue apagar, como o “sotaque carregado”, a “voz seca”, motivo de preconceito, sempre lembrando-a de seu lugar outro, de um não pertencimento real à cidade e a seu modo de ser, de fala mais doce e melodiosa; seja pela incerteza de continuar sobrevivendo na cidade, agora como assassina, sem emprego, sem dinheiro, sem amigos, cercada que se vê pela iminência das cobranças que não tarde desabarão sobre si. Por isso deseja, ardentemente, que os amigos (inquilinos) voltem para que se sinta protegida, em uma paisagem que se desenha de todo hostil:

Que ninguém se atrasasse, que ninguém faltasse, que ninguém ficasse por aí batendo perna, desperdiçando dinheiro pelos bares. Faria uma festa modesta, porém sincera. Esperava que todos a abraçassem, a arrochassem, lhe beijassem o rosto, a testa, a boca. (TORRES, 2005, p. 169)

Virinha reencontra a casa do mesmo jeito que a deixou: vazia. Nenhuma alma deste mundo a perambular dentro dela, a fazer bagunça. Nenhum passo, nenhum bater de porta. Nenhuma descarga. Só o silêncio. E o medo. Vasculha os quartos, o banheiro e a sala, os olhos e os ouvidos atentos, muito mais do que já puderam estar alguma outra vez. (TORRES, 2005, p. 170)

A cidade tão buscada pela personagem desde ainda muito jovem, idealmente por ela construída em termos de uma positividade dominante, descortina-se e mostra sua face mais cruel, fazendo questão de apontar para o seu não pertencimento ao lugar. Está completamente só – o apartamento está vazio e silencioso – e isolada. A cidade, desse modo, transforma-se em uma paisagem de medo, não acolhedora e profundamente perigosa. Rejeitada pelo mundo urbano, Virinha conta apenas com a solidariedade do irmão Mirinho, que vai ao seu encontro na saída da prisão, mas que é tratado com certa indiferença pela irmã, que recusa sua companhia, alegando cansaço: “—Não se preocupe mais com isso, Mirinho. Já passou. Agora me deixe. Preciso tomar um banho e dormir” (TORRES, 2005, p. 52). Mesmo assim, é Mirinho o único que retorna a seu apartamento e participa de sua “festa”.

Interessante observar que, por mais que Virinha deseje o afastamento seja de seu lugar de origem, o campo, seja dos outros membros da família – praticamente não mantém relações com nenhum dos familiares – é justamente o que é negado pela personagem, o que tenta manter o mais distante possível, que a acolhe, ainda que esse não seja de fato o seu desejo no momento de crise por que passa. Mirinho, nesse sentido, representa um acolhimento familiar, de sua própria origem. Compartilhando dramas semelhantes e vindo do mesmo lugar, não a vê como diferente, mais como uma igual, ambos vivendo a dor do desajuste e do desterro.

O irmão, todavia, olha de maneira diferente para o espaço. Enquanto Virinha parece muito mais presa a seu drama pessoal, a sua não aceitação do campo enquanto lugar e enquanto expressão de um modo de ser, de valores e crenças que ardentemente abomina, não se sentindo pertencente a esse meio, o irmão caçula expressa percepção mais aguda e dilacerante acerca dos dois espaços, campo e cidade, e do que representam enquanto não apenas lugares separados, com traços físicos particulares, mas enquanto vivências que se tensionam, num momento em que o mundo rural no Brasil passa por uma profunda crise – foi um lugar bom no passado, agora é sem futuro, como afirma a mãe da personagem (TORRES, 2005, p. 108) – e provoca o deslocamento de seus habitantes em direção às cidades em franca expansão e prometendo-se, ao contrário do campo, como local de futuro.

Nesse sentido, é importante observar a própria movimentação espacial de Mirinho na narrativa. Do vilarejo que mora com a família, transfere-se para Salvador com o irmão Tonho⁴, onde vive e estuda alguns anos, e depois transfere-se para uma pequena cidade interiorana, não nomeada, próxima a Vitória da Conquista e bastante distante da capital.

No romance, o lugar de fixação de Mirinho, a pequena cidade do interior, onde vive com a esposa e trabalha em uma agência do Banco do Brasil, parece espelhar de maneira bastante significativa o drama individual e de pertencimento que acomete a personagem.

A cidade interiorana em que vive é uma espécie de imagem de um entre-lugar, ao mesmo tempo próxima e distante, tanto do rural quanto do urbano, sobretudo do metropolitano. Parece ser exatamente essa a condição de Mirinho, a de viver tanto geográfica quanto existencialmente num entre-lugar. Deslocado, sem certeza de seu lugar, expressa de forma intensa o seu desajuste ao transitar pelo universo do rural e do urbano, sem se sentir inteiramente em um ou em outro:

Voltar ao passado era um retorno às radiantes promessas de um futuro que redundara apenas no decepcionante dia de hoje. Se houve alguma vez a ilusão de que existiria sempre uma via-láctea a iluminar o caminho de cada um, agora havia a certeza de que o céu não oferecia o mesmo clarão para todos. Fosse como fosse, essa viagem em sentido contrário era algo inevitável, como se a isso estivesse condenado, sem remissão. Bem ou mal, possuía um passado – a sua única propriedade – e às vezes até o achava fascinante. Essa estrada de volta tinha os seus esconsos mas era segura, porque conhecia todas as suas curvas e despenhadeiros. Se o velho mundo de ontem não chegara a se encontrar com o novo mundo de hoje em harmonia, e se o resultado desse mundo era apenas uma pororoca tormentosa à sua cara, não conseguia enxergar nenhuma diferença fundamental entre uma coisa e outra. O passado e o presente deslizavam diante dos olhos como o último edifício, o último carro, o último rosto que iam ficando para trás, através de um espelho retrovisor.

E o seu próprio rosto, no meio disso tudo? Talvez não passasse de retrato acabado de um idiota. Não era assim que os irmãos o viam? Fugiam dele como se fuge de um louco, de um ladrão ou de um leproso. (TORRES, 2005, p. 129-30)

⁴ Nesse momento da ida de Mirinho para Salvador, Tonho é um próspero comerciante, encarnando a imagem do homem do campo bem sucedido e adaptado na cidade grande. Algum tempo depois a situação de Tonho é totalmente invertida e ele se transforma em mais um dos anônimos excluídos vivendo à margem dos benefícios e promessas do mundo urbano.

Na reflexão da personagem, passado e presente não se referem apenas ao tempo, a momentos específicos de sua vida que se cruzam. Ao contrário, passado e presente são, inevitavelmente, espaços, lugares. À memória de Mirinho assoma o passado, - por ocasião da visita de Virinha, que acabara de sair da cadeia – local onde anos atrás, quando bem jovem, já vivera. Salvador era, assim, um lugar emblemático, um símbolo do novo, de radiantes “promessas de um futuro”, que acendia a imaginação de muitos que se colocavam na estrada em busca desse lugar ao sol, como ele e vários irmãos, Tonho, Dorico e Virinha.

No hoje, entretanto, a cidade revisitada pela personagem traz-lhe à consciência a certeza da falácia da crença ingênua e das projeções idealizantes desse espaço, incapaz de harmonizar seres, ideias, mundos diferentes, acarretando o próprio embaralhamento da identidade, da sua identidade, resumida em “um rosto” perdido, um “retrato acabado de um idiota”.

Para Mirinho, a tensão entre mundos diferentes, o rural e o urbano, ocasiona um desajuste não apenas de ordem social, mas principalmente existencial. Como filho caçula, chega à família em um momento em que vários sinais de falência de um mundo patriarcal e rural já estão colocados de forma bastante nítida. Alguns irmãos e irmãs já se foram do local, tomando o caminho de uma estrada promissora, desconhecida, mas sobre a qual parece pairar uma luz intensa a iluminar o caminho dos aventureiros que se deslocam rumo às promessas de futuro, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e tantas outras cidades⁵.

Desse modo, Mirinho, embora não seja apresentado como uma personagem totalmente resistente ao espaço e ao mundo rural ao qual pertence – como Virinha, cuja aversão é extrema, ou Tonho, que foge, mas é obrigado a voltar -, vive uma infância que já aponta para a inevitabilidade da saída, da vida em um outro lugar, reforçada pela própria mãe da personagem, que o incentiva na continuidade dos estudos – um de seus grandes diferenciais em relação aos irmãos – e o faz prometer que irá embora, que não irá permanecer naquele lugar do passado, de “ignorantões”:

E quando ele voltou, ela disse, com o copo na mão, ainda sem ter bebido a água: - Olhe, meu filho. Você me promete uma coisa? – Prometo, mas o que é, mãezinha? Ela bebeu a água. Depois disse: - Você me promete que quando crescer você também vai embora daqui? – Prometo, mãezinha. – E

⁵ O Brasil da década de 1960, com o incentivo da produção industrial proporcionada pelo desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek, vê-se diante de um grande êxodo rural, sobretudo do Nordeste para o Sudeste, migração que se dá pela busca de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida. É mais ou menos esse o período da história de *Adeus, velho*. Nesse sentido, sugestivo se torna também o título do romance, vez que não se refere apenas à morte do velho Godofredo, mas de todo um mundo rural, já não mais atrativo e que é abandonado, ainda que as grandes promessas urbanas se revelem um engodo.

me promete que vai estudar direitinho, para não ser um ignorantão igual a esses outros? – Prometo, mãezinha. (TORRES, 2005, p. 108)

É da cidade que Mirinho retoma o campo ao perambular pelas ruas de Salvador. É nesse andar, na visita à irmã, ao irmão Tonho e no passar por locais já conhecidos de Salvador quando ali vivera tempos atrás que as reflexões da personagem sobre o mundo rural e o urbano surgem.

Da vida rural, no vilarejo com a família, guarda lembranças tanto positivas quanto negativas. Na retomada da casa da família, constrói uma imagem de lar semelhante à projetada por alguns irmãos como Virinha e Tonho, ao revelar a condenação ao autoritarismo exercido pelo pai, dono de todas as vontades e direitos, a quem se devia uma obediência cega, sendo todo desvio pago com intolerância brutal:

— Pois fique sabendo de uma coisa, papai – disse-lhe Mirinho, nesse dia, entre uma chicotada e outra. – O senhor pode me matar de bater, se quiser. Mas vai me ouvir. Quero que o senhor saiba o que eu penso. E eu penso que o senhor é um pai que nunca pensou nos filhos. Nenhum dos meus irmãos teve a ousadia de lhe dizer isso, mas eu vou dizer. O senhor nunca fez nada por ninguém, criou a gente como escravo, na ignorância. Me bata, velho. Me mate. Mas é isso mesmo. Se o senhor quisesse, podia ter botado todo mundo para estudar, mas não botou. Mal a gente aprendia a assinar o nome e o senhor nos tirava da escola e nos botava no pesado. Nós não fomos criados como seus filhos, fomos criados como seus empregados. E o que aconteceu? Todo mundo fugiu, foi fugindo um a um, e largando o senhor aí, sozinho. E eu também vou embora. E quero ver o senhor ter coragem de dizer que não vai me deixar ir. Quando meu irmão Tonho quis me levar, para morar com ele, o senhor veio com aquela conversa:— Ai, não, meu filho, você não entende o que é o amor de um pai. Já se foram todos. Você tem que ficar aqui comigo. Só me restam Bedu, você, e essa menina Jacira, que é mulher, e eu preciso de meus filhos homens comigo, não posso morrer sozinho. — Então o amor de pai é isso que o senhor fez, tentando nos segurar pelo cabresto, como se fôssemos cavalos? (TORRES, 2005, pp. 77-8)

O desabafo e enfrentamento de Mirinho em mais um dos momentos em que é castigado pelo pai põe em cena os traços opressivos do mundo patriarcal – exercido com força desigual sobretudo no campo, onde tradicionalmente encontrou espaço para se desenvolver de modo mais efetivo⁶ - que já se vê ameaçado, uma vez que nem todos,

⁶ No campo, a família numerosa, com uma grande quantidade de filhos normalmente obedientes ao pai, era necessária para a continuidade do trabalho rural e para a manutenção da propriedade familiar.

como Mirinho e tantos outros filhos do velho Godofredo, já não estão mais dispostos a se calar diante das imposições. A revolta de Mirinho não é apenas contra o pai e sua atitude violenta, mas contra um mundo, um conjunto de crenças e atitudes que se firmam na coersão e imposição da obediência por meio do medo.

A personagem, assim, descortina para o velho Godofredo talvez aquilo que nem ele mesmo soubesse: a violência e estreiteza de suas ações, que deram-lhe como recompensa o abandono (e os filhos eram muitos) e a solidão ao lado do velho, até a morte, permanecem apenas Bedu, interessado nas terras do pai, que de fato consegue herdar sozinho, e Jacira, uma irmã solteirona e meio louca).

Nesse sentido, não haveria no campo a perspectiva de uma vida livre e acolhedora mas, ao contrário, a ideia de um espaço opressor e fechado, de regras rígidas, cuja verdade se resumia às palavras do pai: obediência e trabalho. É essa verdade cruel que Mirinho desmascara de forma furiosa.

No presente, porém, Mirinho não olha para a vida no campo apenas com desprezo e rejeição. Ainda que o marasmo do local, “um lugar em que não acontecia nada”, pareça incomodá-lo, assim como a Virinha, encontra momentos de felicidade perdidos naquele lugar e naquele tempo, quando retorna ao vilarejo por ocasião da morte do pai e relembra o passado:

Mirinho foi o primeiro a acordar. Levou algum tempo para perceber onde realmente se encontrava, mas logo se situaria, ao reconhecer o quarto, as paredes, as telhas, as ripas, os caibros. Tudo igual – só que mais velho e mais acabado. A irmã dormia na cama ao lado. Lembrou-se de quando era menino, dos dias de missa, do tempo em que tinha muitos irmãos, todos a embolar-se nas camas e no chão, a lhe puxarem a coberta para que ele acordasse morrendo de frio. Havia muita alegria naquela casa, em dias assim, ele achava agora. Principalmente quando aparecia um ou outro irmão que morava longe, em uma cidade qualquer, cheio de sabedoria, na fala, na roupa, no penteado dos cabelos, nos gestos – bastava a presença de um deles para lhe encher a cabeça de sonhos, os eternos sonhos de todos: ir embora, para encontrar a felicidade um pouco mais adiante. (TORRES, 2005, pp. 214-15)

É a personagem desencontrada do hoje que compreende a vida rural do ontem também dotada de sentido e felicidade, experimentados na trivialidade do cotidiano familiar, bem como daquela que permite a fantasia, o sonho com paragens outras, sempre urbanas, encarnadas no irmão da cidade, “cheio de sabedoria, na fala, na roupa, no penteado dos cabelos, nos gestos” (TORRES, 2005, p. 215).

Exatamente essa aparência urbana de Mirinho apresentada quando de uma visita ao pai no vilarejo, já casado, funcionário do Banco do Brasil e dono de um automóvel⁷:

Tratava-se, isso sim, de uma homenagem: a um pai e a um lugar, que teriam de volta não mais um menino amalucado, mas um homem feito, de passo firme, bem-falante, com maneiras e gestos citadinos, desde o corte dos cabelos aos sapatos sem cadarços, dos dentes escovados às inscrições, em Inglês, na camiseta espalhafatosa a chamar a atenção para o peito do rapaz admirável. Tudo isso e um automóvel. E uma mulher.

Foi uma festa. A casa não cabia de contentamento, o velho não media medidas. (TORRES, 2005, p. 79)

A aparência de Mirinho é toda ela urbana. Vivendo na cidade, toma posse de um modo de ser outro, considerado superior e almejado, ou, no mínimo, valorizado, por quase todos os habitantes do campo, ainda condenados ao estigma de “tabaréus”, de ignorantes, de gente seca e dura como a própria roça, como mostra Virinha.

A personagem passa a ter um lugar, privilegiado no mundo rural, exatamente porque se desfaz de suas marcas características (quase um sinal de ignomínia), e também um na cidade, uma vez que incorpora o modo de ser urbano, na busca de um pertencimento.

Como Tonho, Virinha e Dorico⁸, outro irmão vítima da cidade, morto em um atropelamento na capital baiana, Mirinho não consegue se manter por muito tempo na nova posição ocupada. O rapaz bem sucedido, educado, bem casado (a mulher é rica e culta), dono de um automóvel (até hoje um dos objetos de maior desejo do brasileiro e símbolo de posse), logo percebe a falácia de sua condição, o grande embaraço que é sua própria vida, em termos sociais e existenciais.

No hoje, Mirinho revela-se um grande fracasso. Os estudos não lhe renderam um trabalho de status, pois é um funcionário bastante simples do banco, com um salário pequeno e está sempre sujeito às ordens e imposições do diretor. De fato, parece não existir muita diferença entre a ordem de coisas colocadas no mundo rural e patriarcal,

⁷ Mirinho, quando criança, é fascinado por carro, objeto então estranho e extravagante, praticamente ausente do mundo rural em que vivia, o que lhe rende o apelido pejorativo de “bufa gasolina”.

⁸ Tonho sai da roça, aventura-se como comerciante na cidade de Entre-Rios, onde consegue prosperar no comércio. Transfere-se para Salvador, torna-se um homem rico, mas a incursão por um universo de vícios e atrativos mundanos o leva à separação da esposa e à ida para São Paulo. Perambula ainda por outros lugares e perde todo o dinheiro que tinha. Retorna a Salvador, estabelecendo-se como um comerciante muito modesto, um camelô, vivendo na periferia da cidade.

Virinha sai da roça e vai para a cidade, consegue nela se estabelecer a duras penas e termina acusada de assassinato. Perde o emprego e os amigos. Dorico sai do campo junto com Tonho, de quem é sócio. Vai para Entre-Rios, de lá para Salvador. Levando uma vida simples na capital baiana, é vítima de um atropelamento de automóvel e morre. Seu filho, Zulmiro, tem um trabalho degradante na grande metrópole, vivendo de limpar esgoto.

pois Mirinho, da mesma forma que estava sujeito ao pai, agora está sujeito ao patrão, às regras da empresa.

De igual maneira, seu casamento está falido. Embora ainda continue casado, ele e a esposa são dois seres absolutamente estranhos e distante. Têm ideias e posturas de vida em tudo antagônicas. Ele continua a ser, aos olhos da mulher e de toda a família dela, um caipira, ainda que de posse de algum estudo. Ela, por outro lado, é a moça rica e culta, num choque brutalmente exposto. Vivem afastados, inclusive, em termos espaciais, pois ela está sempre viajando para lugares que Mirinho desconhece.

Não se sente certo, inclusive, de seu pertencimento espacial. Nem sequer nomeia a cidade na qual vive e trabalha, limitando sua localização geográfica a uma outra cidade vizinha, Vitória da Conquista, distante aproximadamente quinhentos quilômetros de Salvador.

Se a cidade onde mora a personagem pode ser vista como um entre-lugar porque é o mesmo tempo próxima e distante do campo e da cidade, essa mesma existência conflituosa experimenta Mirinho. Originário do campo, não pode se ver apenas como um tabaréu, já que há muito está preso a um modo de vida urbano. Todavia, a herança, a constituição rural insiste em permanecer, como na diferença em relação à esposa e na condenação que faz a si mesmo quanto ao modo pouco gentil no momento da visita à família de Tonho:

Sentia, porém, ter cometido duas faltas: não ter levado um presentinho para a cunhada, mesmo que fosse apenas um buquê de flores, umas rosas vermelhas, bonitas e cheirosas. E uns brinquedos para os sobrinhos. – Ainda continuamos uns tabaréus da roça. Não temos esses costumes da cidade, por mais que vivamos nela, pensou. (TORRES, 2005, p. 148)

O campo, assim, grita nas atitudes da personagem, assim como nas de Virinha, com seu sotaque carregado, e na de Tonho, com sua fala singular, quando diz para o irmão escolher um “frasco de cheiro”⁹ de sua barraca (TORRES, 2005, p.143).

Se o caminhar pelas ruas de Salvador permite a Mirinho retomar o outro lugar, o campo, o vilarejo de origem há muito deixado, e problematizar sua própria condição, sobretudo em relação às experiências do campo e da cidade, possibilita também que a personagem descortine o mundo urbano, que vai perdendo o traçado idealizante comumente dado ao espaço da cidade pelo homem que dele está fora.

Em *Adeus, velho*, a imagem da cidade a partir do olhar de Mirinho efetiva-se também como uma paisagem do medo. Embora ainda possa representar “a maior

⁹ No meio rural nordestino é bastante comum o uso do termo “cheiro” para designar perfume, o que acaba, no romance, por marcar o lugar físico e cultural a que pertence a personagem.

aspiração da humanidade em relação a uma ordem perfeita e harmônica, tanto em sua estrutura arquitetônica como nos laços sociais” (TUAN, 2005, p. 231) - e a busca ansiosa desse lugar ao sol de vários dos filhos do velho Godofredo mostra isso -, a percepção que Mirinho tem da cidade aponta para o caos da cidade contemporânea, para sua aparência enganosa, bonita “principalmente na sua própria música, nos seus próprios livros, nas fotos coloridas das revistas do Sul, nos filmes de propaganda das multinacionais ou do seu próprio governo” (TORRES, 2005, p. 85).

Complexa, plural, a cidade aos olhos da personagem é um cenário de contradições e de temor, tornando distante o traço de acolhimento sonhado por grande parte dos interioranos e dos homens do campo, como ele e tantos outros:

Igrejas cheias de ouro e ruas atulhadas de famintos: viva a Bahia, Senhor. Calçadas bloqueadas pelos automóveis e transeuntes a trocarem trompaços. (...) Isso aqui é uma África, na cor, no cheiro, na zoadá, nos mistérios. O povo pobre do interior se aparvalha na rua, enquanto pergunta onde fica o endereço do departamento Pessoal do Pólo Petroquímico. (TORRES, 2005, p. 81)

Edifício Júpiter, Avenida Sete de Setembro, bairro da Vitória. Uma rampa desliza para muitos metros abaixo do nível da avenida. Aí construíram o edifício, que cresceu muitos metros acima do nível da avenida. Dois blocos. Quatro elevadores. Uma cidade dentro da cidade. (TORRES, 2005, p. 85)

Ah, velho, eu estou aqui. (...) Para o senhor a cidade era abençoada. Nela cabiam todos os santos do céu. E o seu cheiro era o cheiro das velas se derretendo nos castiçais. Para mim ela cheira a corpo humano, tem cheiro e gosto de esperma. É uma cidade retada. Faz ziguezague para andar nas ruas, se atropela nas ruas, bamboleia nas ruas - e de noite ainda tem energia para cair na farra. Uma festa atrás da outra. (...) Dá dor de corno não se poder morar aqui. Mas como viver aqui com um salário mensal de funcionário do Banco do Brasil, lotado numa pequena agência do interior? Esta cidade custa os olhos da cara, velho. (TORRES, 2005, pp. 83-4)

As marcas com as quais Mirinho tenta caracterizar o espaço da capital sugerem sempre um movimento vertiginoso, uma pluralidade de vidas, situações e lugares que, embora se concentrem todos em um mesmo local, dificilmente se tocam efetivamente. Desse modo, a observação da topografia da cidade, a dividi-la em duas, a que está acima e a que está abaixo, aponta para um espelhamento, uma vez que a composição física do espaço reflete a gritante separação social: de um lado, “a Bahia moderna, fresca, refrigerada pelo manhoso Atlântico” (TORRES, 2005, p. 82); de outro, “à frente, a

escaldante Cidade Alta, e a atochada cidade baixa” (p. 82).

Mirinho, assim, ao ler a cidade, nela vê uma paisagem caótica, banhada por polarizações e contradições avassaladoras, da mesma forma que exageradamente banhada pelo mar. Aí também não se encontra, não se sente pertencer. O seu lugar parece ser mesmo a cidade interiorana na qual reside, nem campo nem cidade, assim como também se posiciona a personagem, em um entre-lugar entre o mundo rural e o urbano.

Desse modo, em *Adeus, velho*, fica evidente a importância da configuração do espaço na narrativa, dos lugares onde transcorrem as ações, daqueles em que as personagens vivem e por onde transitam. É do tratamento dado ao espaço, não apenas em termos de sua materialidade, inclusive geográfica, mas do posicionamento relacional das personagens frente ao mesmo e do modo como elas o percebem que a tensão entre o rural e o urbano se conforma, em um momento em que o Brasil passava por expressiva mudança, experimentando de forma intensa um novo êxodo rural, com o deslocamento de um grande contingente humano do campo para a cidade que, então, por volta das décadas de 1960 e 1970, representavam, como bem mostram as personagens do romance, a utopia de um lugar ao sol, de liberdade e realizações.

Antônio Torres, ao por em cena personagens em crise, que se deslocam de um lugar para o outro, com abalo inclusive identitário e de pertencimento, acena para a complexidade da passagem, da transferência de um lugar (geográfico e cultural) para outro dele muito distante em ambos os sentidos, mostrando, por meio de suas personagens, o grande desajuste e embaraço da situação.

Referências

- BRANDÃO, Luís Alberto (2001). *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes.
- COLLOT, Michel (2005). *Paysage et poésie*. Paris: José Corti.
- MORETTI, Franco (2003). *Atlas do romance europeu*. São Paulo: Boitempo.
- TORRES, Antônio (2005). *Adeus, velho*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record.
- TUAN, Yi-Fu (2005). *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora UNESP.
- _____ (2012). *Topofilia*. Londrina: Eduel.
- WILLIAMS, Raymond (2011). *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

REFUNDAÇÃO DA NAÇÃO POLONESA E A REINVIDICAÇÃO SIMBÓLICA DE UM TERRITÓRIO NA FAZENDA “POLÔNIA” NO SERTÃO DE GOIÁS, INTERIOR DO BRASIL

REFOUNDING OF THE POLISH NATION AND THE SYMBOLIC REVINDICATION OF A TERRITORY ON THE FARM *POLÔNIA* IN THE COUNTRYSIDE OF GOIÁS, BRAZIL INLAND

JUCELINO DE SALES¹

¹ Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor efetivo da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e professor contratado da Universidade Estadual de Goiás – campus de Formosa. (email: disallesart@hotmail.com)

Resumo

Nesse artigo procuramos trabalhar questões espaciais relacionadas ao mito de fundação de um território nomeado como Fazenda Polônia no interior do Estado de Goiás – Brasil, a partir das aventuras e desventuras que envolvem um personagem histórico, o polonês conhecido pelos habitantes desse lugar como Antonio Rebendoleng Szervinsk: sua partida da Polônia, sua chegada ao Brasil e sua instalação nos fundões do sertão de Goiás no final da primeira metade do século XIX. A questão é válida, pois na época em que fugiu de seu país natal, a Polônia não existe como território geopolítico. Nessa temporalidade, as terras desse país estavam sob o jugo do Império Russo, condição que suportou por longos 123 anos até alcançar sua liberdade no final da I Guerra Mundial. Ou seja, a nacionalidade de seus habitantes era marcada por um sentimento incrustado no espírito de pertencimento a uma nação que não existia politicamente. Ponderamos que para a teoria do espaço, a investigação a respeito das formas simbólicas conservadas, através da oralidade, no imaginário dessa família em detrimento do elo vinculante que liga os descendentes desse personagem ao seu ancestral fundador, assume a posição de um estudo literário pertinente que esclarece como o espaço é fundamental nas investigações sobre literatura. Nesse liame, a análise simbólica desse ato de fundação ajuda a lançar luzes sobre a teoria do espaço.

Palavras-chave: espaço, mito fundador, literatura oral, memória

Abstract

In this article spacial issues will be approached, related to the founding myth of a territory named as *Fazenda Polônia* in the state of Goiás - Brazil, based on the adventures and misadventures involving a historical character, the Polish known by the in habitants of that place as Antonio Rebendoleng Szervinsk : his departure from Poland, his arrival in Brazil and his settement in the country side of Goiás at the end of the first half of the nineteenth century. The question is valid, because when he ran away from his home country, Poland did not exist as a geopolitical territory. At the time, the lands of that country were under the yoke of the Russian Empire, a condition that endured for 123 years until day to achieved their freedom at the end of the First World War. That is, the nationality of its inhabitants was marked by a feeling embedded in the spirit of belonging to a nation that did not exist politically. It is considered that for the theory of space, research about the symbolic forms that are preserved through oral tradition, in the imagination of the family at the expense of the binding link that connects the descendants of this character to their ancestral founder, assumes the position of a pertinent literary study that clarifies how space is fundamental in researches on literature. In this bond, the symbolic analysis of this founding act helps to shed light on the theory of space.

Keywords: space, founding myth, oral literature, memory

Eu pelejo para falar a verdade, mas, às vezes, a cabeça dá de mentir! (Graciana Alcides Szervinsk, descendente de Antonio Rebendoleng Szervinsk)

O artigo que, ora, discute um conjunto de considerações literárias, visa estabelecer a relevância do espaço evocado na forma oral, imerso na história e nos mitos que circundam o polonês Antonio Rebendoleng Szervinsk. Arranjo mítico presente no imaginário familiar dos descendentes desse ancestral, o povoa uma microrregião no

sertão do nordeste goiano¹, próximo da capital do país. O material para análise provém tanto da coleta de memórias, ou seja, do testemunho oral de alguns pertencentes mais velhos dessa linhagem, quanto da épica intitulada *Vozes do Cerrado*² do poeta goiano Kiko di Faria (2009), cuja comprovação espacial da Fazenda Polônia é atestada em Registro Paroquial arrolado nessa investigação. Esse trabalho científico corresponde à investigação literária em torno da imaginação simbólica que circunda a trajetória heroica desse personagem histórico.

Aqui, o enfoque deter-se-á na imaginação heroica, na qual se imerge a memória familiar dessa linhagem, a partir da história de aventuras e desventuras que envolvem o personagem histórico Antonio Rebendoleng Szervinsk: sua partida da Polônia, sua chegada ao Brasil e sua instalação nos fundões do sertão do nordeste goiano no final da primeira metade do século XIX. Ao se instalar nesse território, ele denomina de Fazenda Polônia as posses que adquiriu em carta de sesmaria cedida, provavelmente, pelas mãos do Imperador Dom Pedro II.

São interessantes as questões históricas que envolvem esse personagem, uma vez que, na época em que fugiu de seu país natal, a Polônia não existe como território político. Esse dado histórico sobrevém do fato de que nessa temporalidade as terras desse país estavam sob o jugo do Império Russo, condição que suportou por longos 123 anos até alcançar sua liberdade em 1918, no final da I Guerra Mundial. Ou seja, a nacionalidade de seus habitantes estava marcada por um sentimento incrustado em seu espírito de pertencimento a uma nação que não existia politicamente.

Antonio Rebendoleng Szervinsk (nominção evocada na memória oral de seus antepassados) é, na verdade, Antoni Dolenga Czerwinski³, soldado do exército napoleônico que, provavelmente, deve ter se expatriado de sua terra quando o imperador

¹Hoje, no solo que outrora foi à antiga Fazenda Polônia, espalha-se um conjunto de comunidades rurais no município goiano de Água Fria de Goiás, em que grande parte das terras ainda é povoada pelos descendentes do polonês Antonio. As principais comunidades são as seguintes: João Paulo, Carestia, Fazendinha (Beco), Ribeiro, Pontezinha, Areião, Libório. Há também a comunidade Montes Claros, que não faz parte diretamente do território da antiga Fazenda Polônia, mas é um de seus limítrofes e onde reside número considerável de descendentes do polonês.

²Trata-se de um grande poema de teor odisséico e genealógico que retrata as aventuras e desventuras do polonês Antonio e apresenta uma porção considerável da descendência deixada por esse herói. A épica encontra-se anexada à dissertação de mestrado defendida em 2014 na Universidade de Brasília.

³Encontramos uma referência sobre o polonês Antonio em artigo de 1984 do teórico polonês Jan Magalinski. O estudioso afirma que foi esse polonês o primeiro imigrante a penetrar e se estabelecer em Goiás. Segundo Magalinski “nos anos quarenta do século passado [século XIX], o primeiro imigrante de que se tem notícias mais concretas é *Dolenga Czerwinski*, de nacionalidade polonesa e pertencente ao exército napoleônico. Estabeleceu-se numa vasta área da Chapada dos Veadeiros onde, com pretensões muito alviçareiras [sic] dedicou-se à agropecuária. Ele foi o introdutor da triticultura nessa região goiana onde os resultados das primeiras colheitas se mostraram surpreendentes” (MAGALINSKI, 1984, p. 129, grifos nosso).

francês caiu. Segundo o relato oral, era um homem culto (diz-se que tocava violino) que no Brasil fez parte da Guarda do Imperador Dom Pedro II. Recebeu do imperador brasileiro uma carta de sesmaria para incrustar-se, colonizar e assentar-se numa região longínqua do sertão na Província de Goyaz. Registro Paroquial de Terras datado de 1848⁴ (descrito no decorrer do texto) cita os termos dessa posse e o nome da fazenda. Ao tomar posse dessas terras, esse polonês a denomina simbolicamente de Polônia, refundando a nação polonesa no estado de Goiás, interior do Brasil.

Resquícios desse simbolismo permanecem na memória coletiva e no imaginário social da família Szervinsk. Mas aqui, sob uma outra moldura simbólica: não a história oficial, a história de um soldado do exército napoleônico, homem culto que conhecia o violino e que se tornou, no Brasil, soldado da Guarda do Imperador Pedro II. E sim, a outra história, a história vista de baixo: de um guerreiro que atravessou diversas desventuras, vencendo bravamente suas peripécias, numa odisseia que culminou na aventura do desbravamento do sertão de Goiás, até estabelecer-se definitivamente na região onde é hoje conhecida como Portal da Chapada dos Veadeiros. Essa história é que nos contou suas trisnetas, as irmãs Graciana Alcides Szervinsk e Marcelina Alcides Szervinsk e seus tataranetos, João Luís da Silva, Rosa Elcides Szervinsk, Manoel Carvalho Ramos, Escolástico Damascena de Salles e Maria da Cruz Damacena.

Nesse sentido, ponderamos que a investigação a respeito das formas simbólicas que se conservam no imaginário dessa família em detrimento do elo vinculante que liga os descendentes desse personagem ao ancestral fundador dessa estirpe, assume a posição de um estudo literário pertinente que esclarece como a refundação da Polônia em solo brasileiro explica a força do pertencimento genealógico como vínculo identitário dessa família. Nesse caso, trata-se de investigação sobre a espacialidade na literatura oral, uma vez que é na forma oral, isto é, nas memórias narradas por seus descendentes e na épica *Vozes do Cerrado* – pela voz do poeta –, que essa condição simbólica toma forma em sua posição histórica e literária.

O poeta Kiko di Faria (2009) narra na epopeia *Vozes do Cerrado* que o polonês fundou um “pedacinho da Polônia no coração do Brasil”. Num tempo em que a Polônia havia sido riscada do mapa político da Europa, essa reivindicação de um território na Fazenda Polônia por parte do Polonês, e sua duração no imaginário da família Szervinsk demonstra, de alguma forma, como o símbolo e o pertencimento espacial faz parte tanto da literatura quanto da história.

⁴Transcrevemos no decorrer do texto o documento que registra a posse de terras onde se encontra o nome da Fazenda Polônia dispondo o tamanho da propriedade em medidas de comprimento que atestam se tratar de uma sesmaria.

O Polonês marcou com sua origem e com sua saga a psicologia do seu povo, eternizando-se, como o poeta ressalta, na memória coletiva de todos aqueles que reclamam para si a filiação dessa gesta:

O velho Rebendoleng/Se fez como o grão de milho/Morreu pra gerar outros grãos/Uma multidão de filhos/Seus descendentes fecundos não cessam de aumentar/São muitos que já nasceram/Que não se pode contar/Casando e miscigenando-se/Mudaram o nome civil/Porém carregam nas veias/De Antonio o sangue febril/É uma história tão bela/Que muita gente não viu/*Pedacinho da Polônia/No coração do Brasil* (FARIA, 2009, p. 57, grifos nosso).

Pedacinho da Polônia no coração do Brasil, e aqui está a voz do bardo evocando e reclamando a fixação desse centro móvel que não deixa de ser as origens, esse centro, cujo ponto fixo se move transplantado da Europa, vindo reclamar seu começo, seu recomeço, no centro do nosso país.

Como expõe Michel Foucault “a origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo; ela está do lado dos deuses, e para narrá-la se canta sempre uma teogonia” (FOUCAULT, 1979, p. 18). É esse começo cuja voz entoada advém de uma teogonia, advém de uma narração da gesta dos deuses, do feito dos heróis, que o poeta, na posição também de genealogista, dá voz às vozes do cerrado, dá voz a esse povo do sertão no nordeste goiano do Planalto Central.

Jaa Torrano, na introdução ao livro *Teogonia: a origem dos deuses*, alude que em sua dimensão arcaica, e por que não, poética, “a linguagem é, neste caso, a linguagem do aedo, i. e., a canção – uma canção que ao mesmo tempo é veículo de uma concepção do mundo e suporte de uma experiência numinosa” (TORRANO, 2001, p. 14).

Experiência numinosa que narra o antes da queda, esse espaço movente, esse espaço sempre por se reinventar. O poeta brasileiro busca nessa temporalidade distante, através da palavra poética, um princípio inaugural que se esquia até naufragar-se no tear da memória. Com esse gesto de demarcar o espaço da saga do Polonês em território brasileiro, Kiko di Faria ressalta e dignifica a amplitude dessa tessitura genealógica, cuja plenitude é, com efeito, a sobrevalorização desse espaço circundado pela antiga Fazenda Polônia.

Como Foucault descreve-nos a estrutura e o funcionamento da demanda genealógica:

Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo – dos começos inumeráveis que deixam essa suspeita de cor, esta marca

quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja; a análise de proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos (FOUCAULT, *op. cit.*, p. 20).

O acontecimento perdido, na voz do poeta, imagina um começo, busca uma imagem remota que remonte a uma origem mítica. Ao narrar nesse canto épico não só a ascendência, mas também descrever a consumação genealógica dessa gesta ancestral, os dois troncos principais dessa árvore primordial provindos dos irmãos Heitor e Aquiles⁵ e, por sua vez, tecer o jogo familiar entre os filhos, netos, bisnetos e etc. desses dois irmãos, nessa tessitura familiar, o poeta Kiko di Faria realiza um trabalho de refacção por intermédio da narrativa poética do espaço social vivido e vivenciado por essa família de ancestralidade polonesa.

Vale frisar que a história deixada por esse ancestral no seio familiar aproxima-se muito da moldura simbólica das épicas gregas. No livro *O mundo de Homero*, o famoso helenista Pierre Vidal-Naquet, ao tecer as suas considerações finais, provocamos acentuando a permanência do imaginário que recorta os poemas homéricos. Ele ressalta as constantes e presentes reformulações cadenciadas pelo século XX sobre essa matéria subjacente à duração do espírito de Homero bem como o fascínio dos intelectuais a respeito das questões homéricas (VIDAL-NAQUET, 2002). Tais injunções virtualizam a força do passado, sobretudo, da tradição helênica, no imaginário social do mundo ocidental. Para a literatura, especificamente, é fator de uma imagem gloriosa dos seus inícios, fundamentar sua origem nos grandiosos cantos da *Ilíada* e da *Odisseia*.

A criação dos poemas, provavelmente, entre os séculos XII e VIII a. C. (VERNANT, 1994), leva a questão que cerceia essas duas épicas há um tempo em que a escrita ainda não *imaginava* gestar sua iconografia na forma presente hoje, no que pese a criação do alfabeto fenício. Ou seja, essas obras da tradição ocidental dizem respeito a formas elaboradas e consumadas por um longo período na *oralidade* tendo a voz como ocupação primária do espaço poético e só mais tarde transformadas ou registradas na forma escrita.

⁵Dos doze filhos que o polonês Antonio gerou, como indica o Registro Paroquial de Terras de 1848, dois irmãos permaneceram com maior latitude na memória coletiva familiar por motivo de uma desavença que os inimizou para sempre, conforme relatam seus descendentes: os irmãos Aquiles Alcides Szervinsk e Heitor Herculano Szervinsk. A relação de inimizade entre os irmãos foi investigada por nós em um artigo intitulado **Da Mitologia à Literatura: Heitor e Aquiles presentes na lenda de fundação de uma comunidade rural nas entranhas do nordeste goiano, no Planalto Central do Brasil** que publicamos na Revista Nau Literária da UFRGS, no seguinte endereço eletrônico:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43586/27900>

Portanto, essas obras gozam da anterioridade *oral* e da lógica da memória para permanecerem no corpo social com o mínimo formal de variação de sua estrutura precedente e durável. Nessa dinâmica, no que tange às formas épicas, não existe senão versões “e, em princípio, cada versão apaga ou encobre a precedente cuja única materialidade reside na voz de um intérprete e no eco que provoca no auditório” (DETIENNE, 1992, p. 81).

Conforme o helenista Marcel Detienne sinaliza, na configuração de uma história mítica como narrativa literária: provérbios, contos, genealogias, cosmogonias, epepeias, cantos de guerra e de amor,

todas tem em comum – dedicando-se ao trabalho da variação na repetição – o fato de submeterem a prova da mesma decantação: as palavras transmitidas e as narrativas conhecidas por todos são fundamentadas na escuta partilhada; *elas não retêm, nem podem reter nada além dos pensamentos essenciais, graves ou irônicos*, mas sempre moldados pela atenção prolongada de um grupo humano, tornado homogêneo e como que presente diante de si mesmo pela memória de gerações difusas” (DETIENNE, *op. cit.*, p. 83-84, grifos nosso).

Tais pensamentos essenciais que se prolongam na memória de um grupo humano estão presentes no testemunho oral dos descendentes que entrevistamos. São elementos que evidenciam a configuração do arquétipo do herói no retorno à sua terra natal. Abaixo, enumeramos os episódios cujos resquícios mnemônicos permanecem com traços de força maior no imaginário da família Szervinsk, dispostos aqui a título de ilustração para complementação de nosso argumento entre a partida e o retorno do herói ao seu espaço de origem:

- 1) Segundo o que os colaboradores nos relataram, no ponto inicial da narrativa oral, o Polonês encontra-se numa guerra em sua região natal. Para safar-se da morte, abre a barriga, retira as vísceras de um animal de cavalaria e, em seguida, se esconde no interior do seu estômago;
- 2) Na fuga, o Polonês em companhia de um amigo foge de soldados que os perseguem. A espada do amigo parte-se ao meio. O Polonês, espadachim melhor de todos, recebe por baixo das pernas a espada quebrada do amigo. Ambos conseguem vencer os adversários e fugir;
- 3) O Polonês, em determinado momento, lança-se ao mar. Atravessa o oceano ou um braço do mar a nado;

- 4) Já em terras brasileiras, o Polonês é capturado por uma tribo antropofágica. Ele próprio consegue sobreviver a essa desventura com o truque de se colocar fogo em parecendo ser na água no que, na verdade, é álcool, segundo uma das versões. Na outra versão, um padre intervém prometendo escambo, conseguindo assim salvar o personagem histórico de seu destino manifesto. O Polonês escapa do sacrifício canibal.
- 5) Chega a Minas Gerais, no interior das terras brasileiras, apaixonou-se e casa-se com uma moça de Pimhuí (cidade mineira). Têm vários filhos. Vai até o interior de Goiás onde se assenta na Fazenda que nomeia de Polônia. Dois de seus filhos se destacam, pois tomam nomes de inimigos e formam, a partir daí, dois clãs opostos na família.

Trata-se, com efeito, de uma série de episódios de modalização mítica e mirabolante, às vezes difusos, outras vezes confusos e incongruentes, carregados com a dimensão do fantástico. Porém, esses episódios podem ser entrevistados como *pensamentos essenciais* para os sujeitos implicados, retidos na memória do grupo familiar que provém dessa linhagem, mas que foram prolongados nesse grupo humano numa fôrma mais ou menos homogênea, durante as diferentes gerações.

Conforme Marcel Detienne salienta,

a epopeia, evidentemente, é uma província da memória grega, cujo império se estende desde as genealogias lineares até os apólogos verborrágicos através dos provérbios, dos elogios aos vivos, das lendas, das homenagens aos mortos e das teogonias ou dos contos maravilhosos” (DETIENNE, *op. cit.*, p. 50).

Província da memória grega que em nossa contemporaneidade re-aparece, num contínuo movimento de circularidade, em formas diversas de aproveitamento, referendando, assim, a presença desses elementos simbólicos no imaginário da humanidade. Esta sobrevivência do passado, da qual a permanência dessas obras homéricas é reveladora, possui, como um dos aspectos preponderantes, certa força motriz que leva a contemporaneidade a se contagiar com a imaginação simbólica.

Como Pierre Vidal-Naquet enfatiza, a *Odisseia* trata em seu cerne das errâncias de Ulisses (VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, p. 9-10). Um fator preponderante das errâncias do astuto herói grego diz respeito ao aspecto psicológico de sua travessia, que se desenvolve sob a marca do retorno. O *grande retorno* para a sua ilha de Ítaca, sobretudo, o retorno para os braços de Penélope. O “retorno de Ulisses (Odisseu – o herói), após sua vitória em Troia, para reconquistar a esposa Penélope e reaver o palácio

que se encontrava em mãos de intrusos, que a cortejavam” (MOUSINHO, 2002, p. 87). A substância do retorno é matéria relevante e, mormente, uma *grande mágica*. A mágica do retorno é a possibilidade real de voltar para o lugar de onde um dia partiu, depois de longos anos de errância, exílio ou desterro. Num dos seus campos semânticos a imagem conceitual evoca o sofrimento de nostalgia, provocado pela impossibilidade de retorno à terra natal. Esse sentimento se refere à condição do imigrante (exilado) que longe de seu país natal desconhece o que está acontecendo por lá, ou seja, um ser ignaro aos acontecimentos de sua pátria.

O Polonês transpôs para a memória familiar de sua linhagem, as marcas de suas errâncias.

Errâncias que reinterpreto a luz de uma forma mítica elaborada que permaneceu na memória de sua descendência. Impossibilitado de seu retorno à terra natal não deixou de exprimir seu sentimento de nostalgia e, conseqüentemente, sua saudade devotada ao solo pátrio ao nomear um pedaço do sertão do nordeste goiano com o topônimo de sua nação. Aqui, sob o prisma da plataforma espacial, o personagem histórico [re]fundou simbolicamente a Polônia. O personagem histórico deixou os rastros de seu heroísmo ao marcar a memória coletiva da família Szervinsk com impressões de suas errâncias, no narrar de episódios insólitos e mirabolantes que teimam e permanecem no imaginário familiar, desembocando nesse espaço vivido e experimentado – a Fazenda Polônia – por aqueles que descendem dele. O Polonês, nessa nova terra, se reconciliou consigo mesmo, tornando imortal, de alguma forma, a memória que resiste sobre si para o passado e para o futuro.

Evidente que aqui, esse espaço transplantado se corporifica num envoltório singular, cuja plataforma de ornamentação se dá por meio das características inerentes ao *sertão*. Dentre esses fatores, ressaltemos a *oralidade* e o papel de uma figura pública que permanece na memória coletiva.

Tratam-se de comunidades *quase* ágrafas, semianalfabetas, em que sua força de conjugação social advém do pertencimento gerado pela memória coletiva de uma tradição *inventada*, cujo denominador comum é a saga desse personagem histórico. Saga que se perpetuou com os mecanismos da memória oral. Como Jacques Le Goff aufere,

a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, *op. cit.*, p. 419).

Essa atualização é uma forma de deixar inscrito na memória aquele passado que se tornou representativo para a comunidade. Ora, a retomada do passado dessa comunidade se dá através da saga dessa figura, que nessas constantes retomadas, tornou-se, então, pública. Como Walter J. Ong coloca, a memória oral funciona com maior eficácia quando a referência se detém numa grande figura que representou algo substancial para a comunidade: “a memória oral funciona eficazmente com os grandes personagens cujas proezas sejam gloriosas, memoráveis, e, por último, públicas”⁶ (ONG, 1987, p. 73).

O teórico diz ainda que a memória pública engendra essas figuras de dimensões extraordinárias, não por razões românticas ou tonalidade didática, e “sim por motivos muito mais elementares: para organizar a experiência em uma espécie de forma memorável permanente”⁷ (*idem*, p. 73-74). Nesse âmbito, certas figuras, mesmo humanas se enaltecem de um patamar de heroicidade, com o qual estabelecem um vínculo dinâmico e permanente com a comunidade, na qual aparecem (*idem*, p. 74).

O ancestral polonês é em primeira instância um personagem histórico. Por outro lado, como nos sinaliza os episódios de sua saga e, como a épica serve de apoio, esse polonês é, acima de tudo, uma figura heroica, que se dobra sobre o patamar de sua heroicidade, cujas proezas gloriosas e memoráveis, públicas na memória coletiva e na epopeia não só legitimam, mas organizam essa experiência que, nesse sentido, é estética e, conseqüentemente, literária.

Essas comunidades rurais de origem polonesa, ainda que recortadas por um caráter de semianalfabetismo e por estarem estabelecidas num espaço interiorano por muito tempo de isolamento em relação às áreas letradas, de toda maneira, ao escrutarmos o inconsciente coletivo e a memória ancestral que perdura no arquétipo comum da herança ocidental originada no pensamento grego, é possível inferirmos que a saga desse polonês possui em muitos pontos equivalência com o retorno de Odisseu à sua ilha de Ítaca, isto é, trata-se da mágica do retorno a um espaço de origem, espaço este representativo das experiências fundamentais do sujeito que retorna.

Ilhada nas lonjuras do Planalto Central, bem no meio do Brasil, no entorno da capital que seria no século posterior imaginada e implementada pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a antiga Fazenda Polônia foi o regresso possível, imaginado e nomeado pelo personagem histórico Antonio Rebendoleng Szervinsk. Vale reiterar que no período em que se expatria de sua terra natal, a Polônia, como território nacional,

⁶Texto original: “La memoria oral funciona eficazmente com los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas”.

⁷Texto original: “sino por motivos mucho más elementales: para organizar la experiencia en una especie de forma memorable permanentemente”.

havia sido riscada do mapa, vivendo sob o domínio do imperialismo russo (HOBSBAWM, 2005, p. 161).

Numa duração em que a Polônia não existia como país territorial politicamente demarcado, nação esta subtraída do mapa da Europa e, conseqüentemente, um lugar não-lugar, um lugar que nem a própria condição de exilado substancialmente materializava o sentimento concreto de um regresso, uma vez que esbarrava numa impossibilidade de voltar para onde em termos políticos, não existe, o Polonês, aclimatado, acima de tudo, por um sentimento de pertencimento a uma língua, sua nação, subverte esse vazio geopolítico e (re)funda, nas terras de pindorama, um espaço territorial, que pode ser evocado imaginariamente como sua pátria.

Ora, se era difícil o retorno a uma Ítaca que já não existia, depois de atravessar, assim como Odisseu, batalhas perigosas lutando pela própria vida, o Polonês, astuciosamente, batiza seu latifúndio com uma espécie de saudade sedimentada em seu peito, a qual parece um substrato inerente da condição de exílio. Essa refundação se dá sob o crivo do retorno do herói ao seu espaço de origem.

A fundação de uma gênese

No que diz respeito ao espírito de permanência das clivagens da memória ancestral e ressaltando o elemento histórico, Jacques Le Goff afirma que “toda história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não é só inevitável como legítimo. Pois a história é duração, e o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (LE GOFF, 2003, p. 51). O medievalista também resvala na questão dos *mitos* (genealogias, origens) que se tornam parte da história, no sentido de que certas sociedades buscam se filiar a um ancestral fundador cujo começo, geralmente cruza-se a uma origem heroica.

Tomando a noção fenomenológica disposta por Paul Ricoeur (2007) de que a memória é passado, comportando em si certa noção de preteridade, com efeito, assim como a história, a memória dirige-se ao passado para atualizá-lo, presentificá-lo e, nesse sentido, virtualiza a marca subjacente do contemporâneo. Conforme Ricoeur, no que concerne à busca pelo passado “[...] o que justifica essa preferência pela memória certa é a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado [...]” (*idem*, p. 40). Nesse âmbito, como o filósofo declara “se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (*idem*, p. 40).

Nesse caso, a memória funciona como elemento de origem: aquela base subjacente, coletiva, comum a uma dada sociedade. Como Ricoeur afirma “[...] toda sociedade tem o encargo da transmissão, através das gerações, daquilo que ela considera

suas conquistas culturais” (*idem*, p. 75). Quando diz respeito a um conjunto de pessoas cuja história de sua origem se remete a uma base comum, por meio de uma ligação que comunica e entrelaça o fio de suas histórias, como é o caso dessa família de origem polonesa, “a lembrança não consiste mais em evocar o passado, mas em efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental” (*idem*, p. 77). Ou seja, a nomeação de um espaço de origem, por meio de um ato de [re]fundação, está na base da evocação de um passado, fundamental para o personagem histórico, que expatriado imagina um retorno sob a estrutura de um espaço transplantado.

É preciso compreender que a rememoração oralizada pode funcionar como literatura oral/performance, na medida em que seus significantes estejam carregados de significados metafóricos que remetem para uma organização estrutural de elaboração estética. Essa rememoração da coletividade familiar através da narração de fatos fantásticos, insólitos e mirabolantes, para além da relação histórica denotada, carrega-se de um amplo repertório conotativo, sendo a mensagem virtualizada em *vários níveis de realidade*, que assim, adentra-se o cerne do fenômeno estético, conforme nos explica Umberto Eco (1974) em discussões do livro *Obra aberta*. O conteúdo estético é:

suscetível de ser definido até mesmo nos lugares onde se verifica em proporções mínimas, onde uma mensagem, sem pretender ser obra de arte (complexo sistema em que as funções estéticas se realizam a todos os níveis), já aparece orientada para a função estética” (ECO, 1974, p. 55).

Entendemos que a saga do Polonês orienta sua estrutura através da função estética e, logo, trata-se de uma obra aberta sempre por se refazer e se atualizar na memória ativa que a configura. É uma obra contaminada tanto com o elemento histórico quanto com o fenômeno estético, gerando um idioleto específico. A noção de idioleto na obra é aquela substância que, segundo Eco, configura “o diagrama estrutural que preside a todas as suas partes” (*idem*, p. 59). Isto é, a saga do Polonês possui um conjunto de sinais e de mitemas passíveis de serem selecionados, organizados e classificados numa ordem estrutural que explica como esse tear metafórico opera dentro dos limites de seu espaço de confluência e conflagração, constituindo-se em um conjunto de episódios insólitos que movimenta a realidade cultural dessa família cujo desemboque e a constante reatualização acontece no espaço transplantado da antiga Fazenda Polônia.

Nossa hipótese é que esse personagem histórico, cidadão europeu, ao se estabelecer em terras inabitadas no sertão do nordeste goiano, *a posteriori*, a partir não apenas das marcas da [re]fundação de ordem espacial, deixou gravado na memória dos seus pertencentes, através do relato de suas peripécias, um conjunto de episódios que

sinalizam semelhanças evidentes a proposta de uma odisseia crivada pelo signo do retorno ao espaço de origem: terra natal do ancestral fundador.

Esse jogo simbólico, proporcionado pelo Polonês no “contar” aos seus descendentes, e o “recontar” do mesmo conjunto de episódios através das gerações traz, em si, a travessia do herói e o seu retorno para o espaço possível de seu pertencimento.

Como Maria Inés Mudrovcic (2009) afirma “o que denominamos memória coletiva de um grupo é um discurso narrativo que tem como sujeito esse mesmo grupo e que tenta dar sentido a eventos ou experiências relevantes de seu passado” (MUDROVCIC, 2009, p. 105). Assim, a saga do Polonês corresponde a uma memória oral coletiva reverberada por intermédio da repetição de episódios específicos, rememorações carregadas com elementos da invenção, ou seja, da imaginação, perpetuada na coletividade social desse conjunto familiar através da transmissão oral.

Os episódios que destacamos na introdução e classificamos segundo uma sequência narrativa, foram encontrados em diversos núcleos familiares descendentes desse ancestral comum quase que de forma unânime, faltando um ou outro episódio que, na sequência narrativa aqui reconstruída não perdem sua especificidade: a participação ativa no microcosmo social dessa família como elemento de pertencimento e identidade coletiva. A lembrança e rememoração desse conjunto de fatos insólitos e mirabolantes no seio da família Szervinsk tornou-se uma tradição que se opera como o fio que a liga com o seu passado, uma vez que recupera a imagem de um passado grandioso.

A filiação a um ancestral comum presente na memória coletiva desse conjunto familiar potencializa uma busca às origens, *ipso facto*, mítica. Isso nos permite dizer que a lógica, a qual conserva unificada a experiência social dessa família, advém da formalização de seus conteúdos sociais com o simbólico e o mítico – nesse caso, o espaço mítico de origem.

Se o polonês Antonio, de fato, premeditou uma origem mítica para a gesta de sua *gens*, ao nominar as terras que desbravou e adquiriu no Planalto Central com o nome de sua terra natal *Polônia*, de toda maneira, pela repercussão que permanece não só no seio da família, mas o sentimento de furor causado em todos aqueles que passam a conhecer os episódios insólitos de sua saga, na medida em que os episódios narrados estão organizados sob uma moldura mítica, fazem esse evento histórico adquirir a proporção de uma plataforma estética, sobretudo, literária.

Que a Fazenda Polônia existiu, os registros cartoriais comprovam. A [Fazenda] Polônia não só existe como espaço demarcado na voz testemunhal dos descendentes de Antonio Rebendoleng Szervinsk, como também possui materialidade documentada. O documento datado dos idos de 1848 (figura abaixo), sintomaticamente dois anos antes

da famosa “Lei de Terras” no Brasil (conhecida como a lei nº 601 de 18 de setembro de 1850) e que foi registrado na Comarca de Cavalcante, circunscrição à qual, vários municípios do nordeste goiano estavam subordinados à época, prova a existência da fazenda, onde são citados o Polonês e a esposa: “Umbelina de Szeminoka casada com Antonio de Szeminoka d[á] para registro dessa Villa e termo a fazenda POLONIA no município de Cavalcante, apariada desde [mil oitocentos e] quarenta e seis com criação e alguma cultura além de benefícios e seos 12 filhos cujos três já são maiores [...]”.

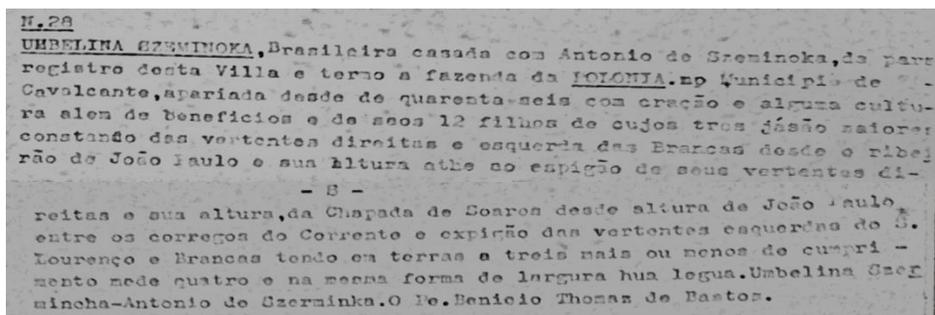


Figura 1: Documento cartorial datado de 1848⁸, “achado” no Cartório de Registro de Notas e Offícios do município de São João D’ Aliança – GO.

Como pode ser lido no documento cartorial disposto na ilustração acima, as informações ali contidas tornam-se ferramentas fundamentais para compreendermos como esse polonês ditou o ritmo de suas vivências e experiências em terras do sertão do nordeste goiano.

Diante disso, é interessante a perquirição crítica a partir dos topônimos e assim, tomarmos o pensamento de Harold Bayley e considerarmos que “impérios podem desaparecer e nações submergir no esquecimento sob sucessivas ondas de invasão, *porém topônimos e nomes próprios*, preservados pela tradição oral, permanecem, até um certo ponto, inviolados [...]” (BAYLEY, 2005, p. 22, grifos nosso). Isto significa dizer que o topônimo serve como um indício e, concomitantemente, uma evidência não

⁸Transcrição do documento: “UMBELINA SZEMINOKA, Brasileira casada com Antonio de Szeminoka, da para registro desta Villa e termo a fazenda POLONIA, no Município de Cavalcante, apariada desde quarenta e seis com criação e alguma cultura além de benefícios e de seos 12 filhos de cujos três já são maiores constando das vertentes direitas e esquerda das Brancas desde ribeirão de João Paulo e sua altura athe ao espigão de seus vertentes direita e sua altura, da Chapada do Soares desde altura do João Paulo entre os córregos do Corrente e expigão das vertentes esquerda do S. Lourenço e Brancas tendo em terras a treis mais ou menos de cumprimento mede quatro e na mesma forma de largura hua légua. Umbelina Szeminoka-Antonio de Szeminka. O Pe. Benicio Thomaz de Bastos.”.

apenas documentada, mas também oral sobre a existência de uma dada experiência humana e social.

O topônimo da antiga Fazenda Polônia grafado no documento em letras garrafais e presente na memória coletiva de seus descendentes, não deixa quaisquer dúvidas no que diz respeito à condição real desse espaço marcado com o nome da pátria desse europeu que nas primeiras décadas do século XIX, fugindo de conflitos bélicos, aportou nas terras do novo mundo e com espírito desbravador incursionou ao interior do Brasil até se assentar na região do nordeste goiano, na antiga Província de Goyaz, hoje conhecida nacionalmente como “Chapada dos Veadeiros”.

Evidente que não é possível traçar o tempo exato em que o Polonês se expatriou de sua terra natal e aportou em solo brasileiro. Nesse aspecto, trabalhamos dentro da margem de datação que a análise documental permite, para demarcamos um limite temporal em que os fatos provavelmente aconteceram. Considerando que o documento acima diz que na época do registro, o Polonês e sua esposa já tinham gerado doze filhos, sendo que três já eram maiores de idade, e tendo em vista que a maioridade nessa época era 21 anos, assim, subtraindo pelo menos 23 anos em relação ao ano de 1848, data do registro, podemos não apenas inferir como afirmar que a chegada do Polonês no continente brasileiro é anterior a 1830, provavelmente no final do período napoleônico, uma vez que ele fazia parte do exército de Napoleão Bonaparte.

No que diz respeito à temporalidade histórica, trata-se de uma época que culminou na deflagração de ondas revolucionárias que assolaram a Europa e o mundo, depois do período napoleônico, na geração pós-1815. Sobre esse período diz Eric Hobsbawm que “[...] nunca na história da Europa e poucas vezes em qualquer outro lugar, o revolucionarismo foi tão endêmico, tão geral, tão capaz de se espalhar por propaganda deliberada como por contágio espontâneo” (HOBSBAWM, 2005, p. 159).

Amiúde, esse tempo histórico diz respeito a um período vazado de intensos conflitos bélicos culminando em diversos confrontos entre as nações que buscavam no continente europeu a reconfiguração do mapa geopolítico, procurando estabelecer os seus limites territoriais ou se desvencilhar do jugo de impérios que invadiram e se estabeleceram em seu território. Esse é o caso da Polônia submetida ao jugo do Império Russo.

De toda maneira, os testemunhos orais referem-se a uma guerra da qual ele saiu fugido. Como diz Marcelina Alcides Szervinsk, trisneta do Polonês: “A guerra muito

forte, e essa coisa atingiu muito esse pessoal lá. O povo da Polônia. [...] Aquela região toda. Acredito que em muitos lugares, muitas partes (ENTREVISTA 3, 2013, p. 3)⁹.

A colaboradora possui a lembrança de uma guerra sobre a qual as referências são esparsas, mas que, de qualquer forma, virtualiza no limite histórico possível um ponto de origem – a evocação de sua terra natal –, a partir do qual o Polonês deixou gravado na memória de sua linhagem.

Historicamente, a primeira metade do século XIX trata-se de um período que culminou em intensas ondas migratórias, uma vez que as insurreições, como diz Hobsbawm, eram duramente suprimidas (HOBSBAWM, *op. cit.*, p. 170). Voltaire Schilling e Luiz Alberto Gusmão, no ensaio *Polônia: a luta pela liberdade* relatam que na tentativa frustrada dos insurretos poloneses de consumarem a revolução em 1830, “abatidos e iludidos com mais um fracasso, milhares de poloneses buscaram a estrada do exílio com a única saída possível naquelas circunstâncias dramáticas” (SCHILLING e GUSMÃO, 1999, p. 17).

O Polonês, provavelmente, no interregno que vai do fim do império napoleônico às insurreições de 1830, expatriou-se de sua terra natal, vindo a exilar-se em terras brasileiras. O sentimento de exílio, não permaneceu residual na memória coletiva de seus descendentes. Possivelmente, esse sentimento tenha se apagado nas reconfigurações da memória coletiva e também pela insuficiência de registros de imigração onde conste à entrada desse polonês no país de exílio.

A crítica documental que perfizemos até o momento delinea a história desse polonês que, tendo em mãos uma carta de sesmaria, tomou posse de uma porção considerável de terras no nordeste goiano do Planalto Central do Brasil, incrustrado entre os municípios de São João d’Aliança, Água Fria de Goiás e Alto Paraíso de Goiás, cuja extensão territorial em sua totalidade ficou conhecida como Fazenda Polônia.

Para acentuar a hipótese, valemo-nos dos testemunhos de seus descendentes que marcam, com incisão, a origem espacial desse personagem. Escolástico Damascena de Salles declara que “ele era polonês da Polônia e foi, possuiu essa fazenda e pôs o nome de Polônia, lá do país dele” (ENTREVISTA 7, 2013, p. 3). Também João Luís da Silva, outro descendente do Polonês, corrobora: “Polônia. Inclusive, dividiu daqui da Serra Geral, que é Montes Claros para cá, Polônia para lá. Diz que essa comarca, diz que foi ele que fez” (ENTREVISTA 2, 2013, p. 4). Manoel Carvalho Ramos ressalta que o Polonês “registrou a Fazenda Polônia daí de perto de São João [D’ Aliança] até lá na Serra da Piedade” (ENTREVISTA 5, 2013, p. 4).

⁹ Os depoimentos e entrevistas, concedidas a mim, foram transcritos e dispostos em anexo na dissertação de mestrado. Na sequência, indicarei apenas o número da entrevista para consulta e conferência no endereço eletrônico: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16634/1/2014_JucelinodeSales.pdf.

Tais testemunhos apontam e legitimam a fixação de um espaço por meio de um ato de fundação. Espaço refundado, uma vez que é a evocação do espaço de origem do ancestral polonês, contudo numa outra localização territorial. O retorno possível acontece a partir de um ato de nomeação de um espaço outro com o mesmo topônimo de sua terra natal: o ancestral polonês cria, no exílio, através da palavra, como dispositivo transgressivo de pertencimento, a geografia inventada de seu território original.

O fato de que o personagem era polonês e de que possuiu uma fazenda, a qual registrou com o nome de Polônia, parece-nos irrefutável. Além do documento cartorial de 1848 que registra essa posse, os depoimentos são claros em relação a isso. Como acentuamos: as memórias coletivas que os depoentes possuem a respeito da existência desse personagem são suficientes para legitimar essa minudência.

Trata-se de um componente antropológico de cunho subjetivo virtualizado na razão do sujeito. Como sujeitos históricos, essas pessoas implicadas na saga do Polonês possuem na palavra a notoriedade para narrar a história de sua comunidade numa dimensão coletiva. O imperativo moral é responder para si próprias, por meio do conteúdo simbólico, aquilo que virtualizam como valores fundamentais para a consumação de sua realidade social. É isto uma condição inerente da sociedade humana, implicada em suas organizações grupais.

Uma nação refundada em terras do sertão do nordeste goiano

O elemento espacial que organiza a gramática formal e antropológica dessa família desemboca no território da antiga Fazenda Polônia.

Ao refundar um pedacinho de sua pátria na zona central do interior do Brasil, esse personagem histórico realiza, para além das demonstrações geográficas, um ato de criação fictícia. Contudo, ele transporta para outra plataforma geográfica o peso da sua identidade com a transposição de sua pátria reconfigurada de acordo com as especificidades locais através da dimensão do espaço.

Estamos falando necessariamente do *sertão* que traz cindido em si toda uma carga não só geográfica, mas também imagética na moldura e na modulação do seu conceito. Trata-se evidentemente de uma consumação geográfica e também de uma criação literária, que se justapõem numa conjugação de significados simbólicos polivalentes resultando numa dimensão convergente de sentidos.

Não só a crítica literária como também as investigações históricas se atentam para a evidência de que o *sertão* é um conceito naufragado entre a realidade e a paisagem literária. Segundo o historiador Victor Leonardi é preciso problematizar o conceito imerso no vocábulo *sertão*. Diz ele que agora esse conceito se relaciona com a

ideia de *fronteira*: “sertão onde a imaginação crescia, virando ‘causo’, ou mentira, ou lenda, ou mito, ou fato histórico, ou esquecimento” (LEONARDI, 1996, p. 310). Categoria estacionada entre a fronteira do que se estabelece como real e a moldura ficcional, sendo que “sertão, por isso mesmo, é uma categoria histórica que se situa na metade do caminho entre a ficção e a realidade: lá onde, só chega a intuição fora do tempo [...]” (*idem*, p. 310).

Essa intuição fora do tempo apresenta-se como a marcação de um inconsciente lendário e mítico, em cujas voltas se espiralam um conjunto de formas mais ou menos elaboradas, que se ligam a determinadas situações culturais, criando, por sua vez, o espaço necessário para a materialização de uma ideia, como vem a ser o conceito de *sertão*. Geralmente, essa ideia advém de uma marcação com alguns pontos subjacentes já formalizados, como é o caso da geografia que se liga ao longínquo, desconhecido e inóspito.

Leonardi problematiza ainda que nesse espaço, o sertão esfumaça a imbricação entre homem erudito e homem popular: “cultura sertaneja, na qual o *real* e o *concreto* nunca se separavam do *ilusório*, sem que ninguém tivesse discutido ainda, teoricamente, o conceito de imaginário social” (LEONARDI, *op. cit.*, p. 312, grifos do autor).

Esse sertão ao mesmo tempo concreto e ilusório, para usar as palavras do historiador Victor Leonardi, se justapõe à terminologia que Paulo Bertran cria para denominar o sertanejo do Planalto Central, o *homo cerratensis*:

Vagamente ateu, com inclinação às superstições, mais cético do que fatalista, temente aos caprichos da Varia Fortuna, o cerradeiro ou cerratense é por excelência um homem barroco. Criado nos ociosos sertanejos, acredita na liberdade, sua natural condição: daí a dificuldade em aceitar o trabalho de rotina ou qualquer trabalho, a menos que lhe acene a deusa romana da Varia Fortuna. Não tem preconceitos, como os terribilíssimos do universo nordestino de Gilberto Freyre. Em consequência é o povo mais miscigenado de negro do país e um dos poucos em que, não há herança cultural marcadamente africana, devorada pelo barroquismo imperante (BERTRAN, 2011, p. 60).

Bertran atenta-se para a variação linguística desse homem impregnado de diversas clivagens híbridas, não acentuando uma ou outra, mas se justapondo na confluência da variabilidade reunida num sujeito a partir de uma gama de marcações culturais. Marcações provocadas pelos processos de colonização, migrações, povoamentos e miscigenação cultural.

Essa espacialidade que provoca nossa problematização literária e histórica é o que se designou como *sertão*. Indagamo-nos de onde provém essa terminologia e como

esse espaço conjuminado em terras brasileiras abre-nos a possibilidade de compreender e dar sentido a história desse polonês que nos interstícios desse espaço ao mesmo tempo real e imaginário, ele cria, por sua vez, outra fronteira designada com o topônimo denominador de sua pátria: Polônia.

Em nota de rodapé, Bertran dá-nos uma pista valiosa: “a palavra sertão tem etimologia próxima à de desertos, *desertonis*, no latim vulgar” (BERTRAN, *op. cit.*, p. 61). Em termos geográficos e difundidos no imaginário coletivo, Willi Bolle nos remonta que o sertão “é um lugar distante da civilização, vasto e escassamente povoado, quase desértico” (BOLLE, 2004, p. 81).

É um lugar de chapadões, serras, capoeiras e capões – com caminhos que se dispersam e se perdem, trilhas que se bifurcam; veredas, riachos, lagoas, várzeas, grotas e rios que desaparecem e reaparecem, aqui e ali, repetindo nomes, escondendo propósitos. Um lugar disperso no horizonte do distante, com sua fauna e flora, bichos, aves, répteis, peixes, plantas e flores, e o morador sertanejo entranhado nesse vasto espaço que, em termos geofísico e histórico é, nessa dimensão, um labirinto.

A palavra *sertão* já era usada nas colônias portuguesas e na África em meados do século XVIII. Essa estrutura dizia respeito não às regiões desérticas, mas estava afinada à noção de interior, de distanciamento da costa. A palavra originalmente escrita com [c], derivada do verbete *mulcetão*, de onde proveio a corruptela *certão*, determinava um lugar que fica no centro ou no meio das terras (BOLLE, *op. cit.*, p. 48).

Transposta para o Brasil, a ideia de interioridade vinculada à imagem de *sertão* alcançou amplo uso como sinônimo dessa clivagem em oposição às cidades litorâneas, constituindo-se assim, no que tange à alteridade, como o *outro* da cidade.

Em Walnice Galvão já encontramos a corroboração dessa ideia, ao expressar logo nas primeiras linhas do capítulo dois do livro *As formas do falso*, que “dá-se o nome de *sertão* a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil [...]” “é o núcleo central do país” (GALVÃO, 1986, p. 25), em cuja dimensão geográfica está imersa parcela considerável dos estados de Goiás, Tocantins, Minas Gerais e da Bahia.

O discurso historiográfico dá relevo a essa evidência literária. O historiador Antônio Teixeira Neto, evocando Sérgio Buarque de Holanda que via na experiência rural o elemento estrutural da sociedade brasileira, diz que o mesmo é inerente à Província de Goyaz que vive do boi e da roça, uma vez que por aqui também “era no campo que as coisas funcionavam [porque] toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve suas bases fora dos meios urbanos” (NETO, 2009, p. 22).

Luís Palacin afirma que tal experiência proveio da ruralização da economia goiana acarretada pela decadência do ouro que empurrou para o campo as relações sociais e políticas, visto que a figura do *coronel*, por exemplo, é herdeira dessa

plataforma histórica. Como Palacin discorre, dessa transição da cidade para o campo “nascia uma economia agrária, fechada, de subsistência, produzindo apenas algum excedente para a aquisição de gêneros essenciais, como: sal, ferramentas, etc.” (PALACIN, 1972, p. 46).

Como Teixeira Neto descreve no que concerne às raízes da economia agrária e as clivagens de uma produção camponesa, as relações fundiárias na Província de Goyaz nascem sob o signo do distanciamento social, em que, de um lado, se instalam os donos da terra, e de outro a massa sustentadora dessa economia, dentre elas, a empresa escravagista:

Dado o favorecimento das leis ao caráter concentrador da terra e da propriedade nas mãos de poucos privilegiados, essas fazendas eram mais uma estrutura oligárquica, como a dos grandes engenhos e a dos grandes cafezais dos barões do século XIX, que uma propriedade rural voltada essencialmente para o abastecimento regular das cidades próximas (NETO, *op. cit.* p. 30).

Galvão ressalta o funcionamento dessas relações ao destacar uma plebe rural que vivia em favor dessas relações de oposição, em que de um lado se estabelecia o latifundiário, e do outro, o trabalhador rural: “esta plebe rural numerosa, que foi geneticamente determinada por sua exclusão do processo econômico, encontra sua possibilidade material de sobrevivência na peculiaridade do latifúndio” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 37).

A antiga Fazenda Polônia consumou em suas práticas societárias diversos elementos desse rastro latifundiário. As relações nessa fazenda também foram conduzidas através do embate entre os elementos branco, negro e índio. Ruínas históricas como cercas de pedra e antigos engenhos, que ainda sobrevivem como resquícios do passado no solo da antiga Fazenda Polônia, demonstram a relação intrínseca dessa linhagem polonesa com os negros.

Já a relação com o indígena deu-se de um modo pouco mais arreadio. Um dos relatos orais narram que o polonês Antonio vinha cavalgando com o seu filho Heitor através de suas posses quando se depararam com uma mulher índia que trazia uma filha no colo. A mãe assustada com aqueles homens brancos começou a correr, o que resultou na queda da filha dos seus braços. Essa criança foi recolhida e criada pelo Polonês. Essa indiazinha que passou a se chamar Olira, quando cresceu, casou-se com Heitor, originando dessa relação uma linhagem de sujeitos com consanguinidade polonesa e indígena.

Relatos como esse, muito comuns na experiência social dessa descendência, ilustra não só o contato, mas a relação de ordem conflituosa e dolorosa dessa família polonesa de ascendência branca com a sociedade ameríndia, da qual também descende.

Como nos quinhentos anos de história de nosso país, esse episódio marca o jogo de correlações e misturas entre etnias, um movimento inerente ao espaço histórico e social brasileiro, cujo efeito é da ordem de linhagens genealógicas em que o traço comum diz respeito a uma polissemia sanguínea. Assim, o encontro entre o branco polonês, o negro africano e o homem nativo, a partir da tensão e do conflito, teceu e organizou a experiência social de um conjunto familiar, cujo elemento unificador se remete, de alguma forma, à saga do Polonês.

O encontro com o índio está presente em várias narrativas orais que se conservaram no seio familiar. Quando andava sem rumo em terras da Bahia, narra o poeta Kiko di Faria que o Polonês “fora surpreendido/Por um estranho guerreiro/Um jovem forte e robusto/Com o corpo todo pintado/Com uma lança nas mãos/Levou-o aprisionado” (FARIA, 2009, p. 17). Fora apresado para ser sacrificado num rito canibalista, cujo relato desse episódio sobreviveu no baú de memórias da família.

Nesse sentido, acreditamos que o conjunto de relações operado em terras da antiga Fazenda Polônia, no embate, às vezes conflitante, às vezes dócil, entre brancos, índios e negros, configurou e potencializou a construção de uma identidade sociocultural amplamente amparada na fusão desses conjuntos étnicos. Trata-se, com efeito, do *homo cerratensis*, calcado na diversidade etnológica, para usar a terminologia do historiador Paulo Bertran.

Lastro factual que o poeta joanino entoava, afirmando a vasta tessitura dessa genealogia, “Gente de todos os credos/Toda classe, toda cor/Extensão do velho Rebendoleng/Que aqui se eternizou” (FARIA, 2009, p. 58).

Ascendente dessa extensão, o Polonês marcou com sua origem e com sua saga a psicologia desse povo, eternizando-se, como o poeta ressalta, na memória coletiva de todos aqueles que reclamam para si a filiação dessa gesta e retomamos aqui “É uma história tão bela/ Que muita gente não viu/*Pedacinho da Polônia/No coração do Brasil* (*idem*, 2009, p. 57, grifos nosso).

Conforme Le Goff assevera, existe uma predisposição na psicologia dos povos para se filiar a uma origem que seja, sobretudo, grandiosa: “os indivíduos que compõem uma sociedade sentem quase sempre a necessidade de ter antepassados; é esta uma das funções dos grandes homens” (LE GOFF, 2003, p. 218).

Ainda que seja provável, pelos poucos documentos escritos e a constante ressignificação da memória, torna-se quase impossível afirmar que o Polonês tenha premeditado a narrativa dos episódios espetaculares de sua saga com elementos de

modelagem mítica com alguma função inerente, como por exemplo, tomar tais eventos mirabolantes na função de aporte de instrução. No entanto, o sinal indiciário advindo da nomeação que impôs a dois de seus doze filhos, Heitor e Aquiles, sinaliza que esse europeu conhecia e compartilhava a dimensão simbólica da herança deixada pelo passado glorioso da antiguidade grega.

Desse modo, é possível inferir que, talvez o Polonês concatenasse esses episódios com a função de uma Paideia, e assim como os gregos que dispunham desse recurso em relação aos poemas homéricos (VERNANT, 1994), ele retomou essa herança antiga para constituir em seus filhos uma instrução moral que não era possível através da escrita, uma vez que desbravava e “colonizava” uma região que muito pouco conhecia ou carecia da escrita.

Walter J. Ong já considerava que os resultados das formas orais, muitas vezes, não objetiva o puramente estético e nesse sentido,

a representação de uma epopeia oral, por exemplo, também pode servir, simultaneamente como um ato de celebração, como *paideia*, ou educação para a juventude, como fortalecedor da identidade do grupo, como meio de fazer perdurar o tipo de conhecimento popular – histórico, biológico, zoológico, sociológico, venatório, náutico, religioso e muito mais (ONG, 1987, p. 156, tradução nossa)¹⁰

Claro que, nesse caso, não deixa de ser uma hipótese que se fundamenta, uma vez que, os narradores orais dessa história valorizam e sentem orgulho ao narrarem esses eventos, pelos quais passou o seu ancestral.

Em um ambiente rural e ainda atualmente de alfabetização precária, onde algumas décadas atrás nem existia escola, não parece forçoso dizer que as narrativas orais, declamadas no seio da família, nos momentos em que os pais se reuniam com os filhos depois da lida diária, geralmente à boca da noite ao redor do fogão a lenha, serviam de mediadores para transmitir lições de vida e valores fundamentais ao convívio familiar para as novas gerações, ou seja, transmitir seu próprio *ethos*.

Uma vez que, no antigo mundo grego, como nos referimos, os poemas homéricos possuíam uma função de Paidéia, ou seja, ilustrava um conjunto de instruções e moralidades utilizadas no ensinamento do jovem grego, parece que, o Polonês se apropriou habilmente dessa ideia e a subverteu para a sua realidade. Vivendo

¹⁰Texto original: “la presentación de una epopeya oral, por ejemplo, también puede servir, simultáneamente, como un acto de celebración, como *paideia*, o educación para la juventud, como fortalecedor de la identidad del grupo, como medio de hacer perdurar todo tipo de conocimiento popular – histórico, biológico, zoológico, sociológico, venatorio, náutico, religioso –, y mucho más”

no Brasil, numa sociedade de leitura escassa e cujo acesso ao meio escrito para ele era dificultoso senão impossível, uma vez que se encontrava no interior da Província de Goyaz, em áreas ainda quase intocadas pela ação humana, parece que o Polonês encontrou uma solução para minimizar esse problema.

Essa solução deve ter sido a seguinte: narrar a sua própria história através da fôrma de alguns episódios esteticamente fabulosos, talvez, para atrair a atenção dos filhos, ou mesmo, para engrandecer e galvanizar sua própria história, romanceando-a com fatos fantásticos. É que esse relato oral serviria ao mesmo tempo de entretenimento e fonte de instrução, a fim de não só transmitir o legado familiar, mas também os valores fundamentais para as relações coletivas. E para narrar sua própria história o Polonês evoca como ponto de chegada a fixação de um espaço mítico de origem. E a marca do retorno elenca esse arranjo maravilhoso.

Como entoou o poeta, criou-se assim um pedacinho da Polônia no coração do Brasil, tanto numa plataforma histórica – comprovada pelo registro documental da Fazenda Polônia – quanto numa plataforma literária – plasmada na mitificação da saga desse indivíduo, configurada na memória coletiva dos seus descendentes e referendada na voz do aedo Kiko di Faria.

A evidência oral, conforme escutamos na voz de Escolástico Damascena de Salles, corrobora essa clivagem. Seus descendentes afirmam: sim, ele era da Polônia, veio para o centro-oeste e pôs nessa fazenda o nome do seu país. Ou seja, O Polonês refundou a Polônia bem no meio do Brasil. A afirmação por meio do componente oral fortalece o ato de refundação pelo ancestral polonês e o elenca ao mito essencial de retorno a sua origem. Como Paul Zumthor (1993) esclarece:

A palavra poética vocalmente transmitida dessa forma, reatualizada, reescutada, mais e melhor do que teria podido a escrita, favorece a migração dos mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas, sobre as áreas às vezes imensas, afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teriam aproximado” (ZUMTHOR, 1993, p. 71)

Ao afetar o espaço de vivências dessa comunidade de filiação polonesa, perdurando na voz de seus descendentes uma Polônia como território espacial de origem, o ancestral polonês sedimenta na memória de sua descendência um mito de retorno em moldes similares que migrou do espaço europeu – a odisseia ou epopeia de retorno – para o espaço territorial brasileiro.

O lastro dessa memória oral a partir de sua lembrança no corpo da comunidade é que presentifica e revivifica a condição espacial desse mito de origem. Como Zumthor

aponta, a memória ocupa uma posição especial na poética da voz, uma vez que “ela envolve toda a existência, penetra no vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos” (*idem*, p. 140). Desse modo, a memória oral retém e mantém presente nesse arranjo familiar a condição de que o ancestral polonês, em alguma medida – seja de forma imaginária ou na experiência de seu desejo de fazer o caminho de volta ao lugar de onde um dia partiu – retornou à sua terra natal: uma experiência espacial incrustada no exílio, na lembrança e na saudade.

Evidente que aqui, esse espaço transplantado se corporifica num envoltório singular, cujo realce se dá pelas tintas do *sertão*.

O *sertão* recebe essa gesta polonesa em seus braços sem negar ou reclamar a imposição dessa ousadia. O sertão reconfigura essa nostalgia espacial, construindo uma experiência nova, tanto sócio-político-econômica, quanto histórica e literária, uma vez que a linhagem provinda desse ancestral é a reconfiguração e a confirmação do *homo cerratensis*, sobre o qual o historiador Paulo Bertran delineou, a *grosso modo*, sua psicologia coletiva.

Como assevera Michel de Certeau em relação à substância modeladora do espaço:

o espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, *op. cit.*, p. 202).

Nesse sentido, a antiga Fazenda Polônia é um espaço reinventado: orientado e organizado segundo o substrato antropológico que alimenta a ideia de sertão. É uma Polônia não polonesa no sentido de não-transplantação dos elementos específicos a uma dada cultura e com os quais os seus sujeitos implicados se reconhecem. Todavia, uma Polônia reinventada, que não deixa de ser Polônia, mas sob os auspícios do traço antropológico e das correlações sociológicas que demarcam o lugar sertão com suas próprias marcas: a condição de variabilidade étnica do *homo cerratensis*.

Nesse âmbito da questão, *o espaço é um lugar praticado*, conforme colocado por Michel de Certeau (1994). Onde o entrecruzamento de sua polivalência dá sentido ao universo simbólico e ao conjunto de episódios insólitos que delineiam a saga do Polonês.

Assim, podemos falar que aqui não se trata do transplante de uma cultura europeia, especificamente, polonesa. Mas de uma transculturação, de uma hibridização, de uma confluência entre diversas tradições e povos, (matrizes europeias, africanas e

indígenas). Como aponta o antropólogo Nestor Garcia Canclini (2000), trata-se de uma história híbrida, ou seja, uma heterogeneidade multitemporal, comum a cada nação latina.

Estamos diante de um mito fundador. Como explica Édouard Glissant, o papel principal do mito fundador “é consagrar a presença de uma comunidade em um território, enraizando essa presença, esse presente a uma Gênese, a uma criação do mundo, através da filiação legítima” (GLISSANT, 2005, p. 74). A reinvenção da Polônia em território brasileiro provinda de uma filiação polonesa que se legitima nos depoimentos orais e no pertencimento comunitário a um ancestral comum é a afirmação de uma gênese vinculada ao enraizamento a um território.

E Édouard Glissant sintetiza a consagração dessa presença ao apontar que “o mito fundador tranquiliza obscuramente a comunidade sobre a continuidade sem falhas dessa filiação e a partir daí autoriza essa comunidade a considerar como absolutamente sua essa terra tornada território” (*idem*, p. 74). Nesse sentido, a vinculação a esse espaço consagrado como “Polônia” expresso num desejo de pertencimento se estabelece como elemento identitário sustentado nas narrativas orais. Assim, a comunidade se legitima e se presentifica no recontar dessas narrativas que fixa o seu elo de filiação ao mito fundador.

Desse modo, a confluyente heterogeneidade cultural organizada ao redor do próprio mito familiar se sustenta na unidade narrativa advinda da saga desse Polonês, fruto da performance narrativa. Assim, essa saga, na posição de mito fundador, funciona não só como manifestador, mas também como um potente assegurador dessa apoteose. E o sertão, por sua vez, funciona como uma fronteira tanto geográfica quanto literária que assegura as convergências simbólicas dessa hibridização cultural, uma vez que, o sertão é o espaço de ação do Polonês transmutado em *homo cerratensis*.

O Polonês ao naufragar-se nesse espaço (o sertão), funda uma Polônia que não é mais o seu país de origem, mas um espaço outro, um *alter*, que não deixa de possuir um vínculo direto através desse personagem histórico com a sua plataforma europeia, no entanto, consubstanciada por intermédio dessa justaposição de várias culturas que o sertão moldou e vem modulando ao longo de sua história.

Assim, uma vez que o sertão é também a manifestação dessa oralidade, acreditamos que a evidência oral (trechos dos depoimentos dos colaboradores), o registro cartorial e trechos comentados da epopeia *Vozes do cerrado*, arrolados nessa análise, são suficientes para corroborar que o Polonês cometeu um ato de fundação que perdura o tempo da memória coletiva de seus descendentes, sendo a compleição de sua saga um *ethos* e narrativa organizadora do imaginário que percorre a família Szervinsk.

A antiga Fazenda Polônia já não existe unificada em registros. Todavia, continua existindo como referência de um pertencimento identitário no coração das centenas de descendentes do ancestral polonês Antonio Rebendoleng Szervinsk.

REFERÊNCIAS

- BAYLEY, Harold. *A linguagem perdida do simbolismo: um estudo sobre a origem de certas letras, palavras, nomes, contos de fadas, folclores e mitologias*. Tradução Newton Roberval Eichemberg & Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal*. Brasília: Ed. UnB, 2011.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. 1 ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 3 ed. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Tradução André Telles, Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: Ed. UnB, 1992.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 2 ed. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FARIA, Kiko di. *Vozes do cerrado*. Brasília: Cartaz, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. 16 ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. As revoluções. In: *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. 19 ed. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e terra, 2005.
- LE GOFF, Jacques. História. In: *História e memória*. 5 ed. Tradução Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Unicamp, 2003.
- LEONARDI, Victor Paes de Barros. *Entre árvores e esquecimentos: história social nos sertões do Brasil*. Brasília: Paralelo 15, 1996.
- MAGALINSKI, Jan. *Contribuição do elemento alienígena nos diversos campos no Estado de Goiás*. In: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/bgg/article/view/4412/3853>. Acesso em: 10 de maio de 2015.
- MOUSINHO, Ronaldo Alves. *Literatura: de Homero à contemporaneidade: enfoques histórico, teórico e prático*. Brasília: Ideal, 2002.
- MUDROVICIC, Maria Inés. Por que Clío retornou a Minemosine? In: *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- NETO, Antônio Texeira. *Pequena história da agropecuária goiana*. In: http://observatorioegeogoiias.iesa.ufg.br/uploads/215/original_teixeira_netto_ant_nio_pequena_hist_agropecuaria.pdf. Acesso em: 15 de maio de 2015.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Tradução Angélica Scherp. México: FCE, 1987.
- PALACIN, Luís. *História de Goiás: 1722 – 1972*. Goiânia: Ed. UFGO, 1975.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007.

Sales, Jucelino (2016). Refundação da nação polonesa e a reinvidicação simbólica de um território na Fazenda “Polônia” no sertão de Goiás, interior do Brasil.

Millenium, 50-A (setembro). Pp. 151-177.

- SALES, Jucelino & BARBOSA, Sidney. *Da Mitologia à Literatura: Heitor e Aquiles presentes na lenda de fundação de uma comunidade rural nas entranhas do nordeste goiano, no Planalto Central do Brasil*. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43586/27900>.
- SCHILLING, Voltaire e GUSMÃO, Luiz Alberto. *Polônia: a luta pela liberdade*. In: <http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/polonia.pdf>. Acesso em 13 de maio de 2015.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 4 ed. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. 8 ed. Tradução Isis Borges. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução Amário Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

ELOS E DISSONÂNCIAS: ESPAÇOS FANTÁSTICOS NA PINTURA E EM TEXTOS DO SURREALISMO

LINKS AND DISSONANCES: FANTASTIC SPACES IN PAINTING AND IN SURREALIST TEXTS

MARIA JOÃO ALBUQUERQUE FIGUEIREDO SIMÕES ¹

¹ Doutora em Literatura Portuguesa; professora auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
(e-mail: mjafsimoes@me.com)

Resumo

Este estudo tem como objetivo destringir diferentes figurações espaciais exploradas por artistas surrealistas na poesia, em pictopoemas, nos manifestos e em alguns quadros. Observa-se como a vida do dia-a-dia mais a rotina quotidiana, com os seus objetos e os seus espaços próprios, são representados no Surrealismo, e ainda o modo como essas representações subvertem o entendimento comum ou tradicional das relações entre espaços e objetos. Analisam-se certos procedimentos de transformação surreal dos espaços e o modo de transfigurar os objetos pelo poder da imaginação criativa e inferem-se os novos sentidos que emergem das analogias, conjugações e sobreposições observáveis nas produções artísticas de A. O'Neill, Cesariny, Cruzeiro Seixas e outros artistas. Depreende-se que a valorização do espaço, por distensão ou por restrição interiorista, atinge a própria expressão do tempo que se expande ou encolhe, criando uma nova geografia gerada pela capacidade de criar e inventar.

Palavras-chave: Surrealismo português, espaço, tempo, imaginação.

Abstract

In this study the aim is to unravel different spatial compositions explored by surreal artists in poetry, pictopoems, manifestos and some paintings. The research will consider the representation of everyday life in surrealist works of art and also the depiction of daily routines involving their objects and spaces, as well as the way in which these representations subvert the common or traditional understanding of

relationships between spaces and objects. The analysis will focus on some procedures of surreal transformation of spaces and several modes of representation of objects that are transfigured by the power of creative imagination. The new meanings that emerge from the analogies, combinations and superpositions that can be found in the artistic production of A. O'Neill, Cesariny, Cruzeiro Seixas and other artists will be scrutinized. It can be concluded that the importance attributed to space by surrealists, either by distension or restriction, influences the expansion or contraction of time, creating a new geography produced by their imagination.

Keywords: Portuguese surrealism, space, time, imagination.

Preâmbulo

Entre as múltiplas questões contemporâneas suscitadoras de debate, poderá destacar-se uma que ocupou os pensadores desde a Antiguidade e se revela de grande premência hoje: a questão da contaminação vs separação do espaço público e do espaço privado. Os meios de comunicação, utilizados por nós todos os dias, mostram-nos que “há uma espécie de irrupção do privado, do pessoal, nos cenários públicos”, segundo as palavras do pensador Daniel Innerarity (2010: 31). A permeabilidade destas fronteiras, embora se acentue claramente nos nossos dias, vem sendo criada há várias décadas numa clara dependência da valorização do presente, do quotidiano, da imagem e do efémero.

Se acreditarmos na ideia fundamental da obra *Everyday Life Theories and Practices Surrealism Present*, de Michael Sheringham, os surrealistas concorreram para esta valorização do presente conseguido pelo olhar atento concedido ao quotidiano, à imanência e aos detalhes da vida do dia a dia.

Não se trata, no que concerne à estética surrealista, de uma mera valorização do accidental ou do que está à superfície, mas sim da conectividade estabelecida entre a percepção real dos fenómenos e a imaginação de outros, pois os surrealistas procuraram, incansavelmente, analogias inusitadas criando imagens novas. Assim, no caso da arte surrealista, toda a imagem deve ser entendida numa dimensão estética de longo alcance, explorando o valor intersubjetivo por ela carregado, no sentido salientado por Bachelard, quando afirma:

Assim, a imagem poética, acontecimento do *logos*, é para nós inovadora.

Não a tomamos mais como "objeto". Sentimos que a atitude "objetiva" do crítico sufoca a "repercussão", recusa, por princípio, a profundidade (...).

(...) o psicanalista intelectualiza a imagem. (...) Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz em outra linguagem que não o *logos* poético. (...) Admitindo uma imagem poética nova, experimentamos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que repetiremos para comunicar nosso entusiasmo. (...) Considerada na transmissão de uma alma para outra, vê-se que uma imagem poética escapa às pesquisas de causalidade. (...)

Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar.

(Bachelard, 1989: 8, 12)

Na verdade, arte instaura essa dimensão intersubjetiva que já Fernando Pessoa aprofundara ao defender o Sensacionismo, como se pode ver pela forma como expôs os seus princípios e a complexidade conteudística da sensação:

Princípios do sensacionismo

1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.

(Pessoa, 1966, 168)

Os surrealistas levaram mais longe ainda este processo que pela procura de conversões inusitadas quer pela criação de objetos artísticos quer suscitam novas sensações. Estas novas sensações são alcançadas principalmente através da desconstrução das suas ligações espaciais mais vulgares comuns e, simultaneamente, através da emergência de uma nova inserção ambiental dos objetos e das sensações por eles suscitadas (entendendo-se, aqui, a expressão ambiental como uma soma de espaço e de *ethos*).

Pode mesmo dizer-se que os surrealistas expressaram um enorme rol de sensações espaciais inventivamente novas que, embora sejam aqui analisadas separadamente, na verdade, nas obras de arte, surgem obviamente misturadas em diversas combinatórias. Desse rol opta-se aqui por um recorte onde se salientam apenas dez:

1. Espaço do sonho, do sono e da vigília;
2. Espaço da noite (a noite libertária);
3. Espaço da liquidez, da água libertadora, do mar(inheiro);
4. Espaço do quotidiano e espaços da cidade (rua, jardim, bar, etc.);
5. Espaço do labirinto, da complexidade, da trama, da teia de aranha;
6. Espaço do redemoinho, voragem, espiral;
7. Espaço da intimidade, da interioridade do ovo e do retrato;
8. Espaço do universo;
9. Espaço da fusão: espaços fusionados ou sobrepostos ou interseccionados;
10. Espaço intersticial de obscurecimento e confusão categorial.

1. O Espaço do sonho, do sono e da vigília

É conhecido o início de *Ampola Miraculosa* em que o narrador (associado a uma imagem masculina colada ao texto e jogando com ele) começa por dizer: “Adormeci certamente por intervenção da misteriosa lâmpada que descia do tecto...” Esta entrada no sonho constitui uma espécie de portal para um outro espaço — um espaço imaginário que, em certa medida, poderá justificar toda a série de ligações entre texto e imagem que se seguem e que arquetizam e compõem a obra. A imagem mostra um espaço fechado (um quarto?) com uma janela gradeada, apontando para a ideia de um enclausuramento do qual é possível sair pelo sono, pelo sonho e pela imaginação.

O sono, o sonho e a vigília constituem componentes cruciais nas configurações surrealistas, sendo recorrentes na pintura surrealista — como ilustra o quadro “Aurora Hiante” de Cândido Costa Pinto. Neste quadro, a vela apagada marcará o início da aurora e com ela esse estado semiacordado entre o sonho e o regresso ao dia que desencadeia uma deliberada sobreposição de situações e espaços — sobreposição essa onde pontuam a água, as escarpas, as montanhas e uma espécie de grande concha que parece funcionar simultaneamente como ponto de abrigo e como ponto de partida para outras linhas de fuga onírica.

2. Espaço da noite (a noite libertadora)

Próximo, e muitas vezes colado ao anterior, surge o espaço da noite, ou melhor, o espaço-tempo da noite que permite criativamente uma dilatação anormal e fantástica do tempo. Trata-se de um espaço libertador no sentido em que Jean-Luc Nancy entende a luta entre o espaço e o tempo, num texto precisamente intitulado “Espaço Contra Tempo”, onde o filósofo afirma:

O espaço não está pois contra o tempo senão para libertar o tempo, a vinda, a ida-e-vinda, para lhe dar lugar, acolhimento espacioso, recusar a duração, a sucessão, o reino das causas, das retenções, das propensões.

O espaço livre contra o tempo que força, que arrasta, que passa sem nada deixar.

O espaço: a reversibilidade. O tempo: a flecha, o voo irreversível. Imóvel irreversivelmente fugidío. O espaço: a mobilidade mesma.

Toda a nossa civilização é uma barbárie do tempo.

Um tempo de barbárie.

Entenda-se: o tempo sem espaço, o tempo linear, o tempo de fuga, o tempo no presente impossível, todas as aporias do «presente» da filosofia. E o que o acompanha, o apelo apressado à memória, à retenção, e o impulso, não menos apressado, para o porvir, os amanhãs, o sentido da história.

Tudo isto sem espaço para, sem respiração. O tempo: irrespirável. Alerta à poluição temporal.

(Nancy, 2008: 96, 93)

Ora a noite é um *topos* que permite uma libertação da força do tempo e isso fica bem visível no “Texto Automático” de Cesariny (um dos textos lidos pelos Surrealistas na sessão de 1949, no J.U.B.A.) onde o verbo “anoitecia” (com o seu sentido aspetual “inacabado”) é o elemento desencadeador de todo o processo alucinatório da transfiguração da evidência, ou seja, de um movimento que parte da evidência e para, a seguir, a avolumar e mesmo a agigantar, aproveitando o que na evidência há de ostensão e de injunção enquanto dimensões ou conceitos da evidência identificados por Fernando Gil na sua brilhante decantagem da evidência (1996: §30)), a fim de (des)encaminhar o leitor até ao irreconhecível surreal:

Devo dizer que anoitecia. Os eléctricos começavam a subir pelo espaço com uma obrigatória sensação de enjoo. Quando as casas se desmoronam é observável um brevíssimo movimento-luz na pálpebra do último a desfalecer (desde que desfaleça esmagado). As várias interpretações que o fenómeno tem sofrido parecem-me bastante longe da verosimilhança. Pelo menos da verosimilhança obrigatória. Além de ser pouco acessível a crença nos fenómenos desta natureza, há sempre um pequeno desvio oscilatório entre o fenómeno em si e uma pequena pedra que se situa muito ignoradamente no pé levante esquerdo do túmulo de Napoleão

Bonaparte. A coisa é difícil de estabelecer porque no seu movimento de suspeitíssima ascensão os elevadores actuam colectivamente.

(Cesariny, 1997: 104-105).

Exibe-se assim um espaço que alonga o tempo, um espaço com uma duração (uma “durée”) prolongada pela imaginação.

Marcante, aqui, é aqui também o jogo relativo à verosimilhança, uma vez que ela é (aparentemente) reivindicada no início para logo a seguir se contestar o seu procedimento, através da intromissão da discrepância no cerne do que deveria ser a semelhança relativamente ao ‘real’. Este jogo abre a porta do fantástico permitindo que os elevadores “atuem” coletivamente, ou seja, fazendo emergir o metaempírico que subverte as leis naturais da gravidade. Esta permeabilidade abre caminho a um outro de tipo de fluidez espacial.

3. O Espaço do mar, do marinheiro, da libertária liquidez da água, da dinâmica das marés

Em geral, reconhece-se que a água apresenta uma grande polivalência simbólica como tem sido reiteradamente apontado por críticos e mesmo por psicanalistas e por pensadores; por outro lado, especificamente no caso português, o mar tem sido também reiteradamente apontado como um dos elementos da matriz da identidade portuguesa. Sem sonegar o aproveitamento político de cariz imperialista do elemento marítimo em Portugal, é inegável também a vertente libertadora que este *topos* ganhou e ganha na arte portuguesa e, em particular, no nosso surrealismo que satirizou os seus aspetos mais retrógrados. Vem logo à memória o satírico, ou, mais ainda, bem sarcástico poema “Portugal” de Alexandre O’Neill: “Ó Portugal, se fosses só três sílabas, /linda vista para o mar/ (...) se fosses só o sal, o sol, o sul, /(...) a rechinante sardinha, /a desancada varina / (...) ó Portugal, se fosses só três sílabas /de plástico, que era mais barato!” (O’Neill, 2001).

Algo de semelhante em termos críticos se verifica na instalação de Cruzeiro Seixas intitulada “Mar Português” que apresenta um búzio dentro de uma pequena gaiola, reduzindo assim a pretendida amplidão dos mares das descobertas portuguesas a um objeto de aprisionamento com diminutas dimensões. Na verdade, a pequena gaiola prende um elemento da natureza, o búzio, que assim aparece tristemente isolado e deslocado do seu habitat natural. Levando a interpretação mais longe, pode pensar-se que se o búzio é símbolo da vida no mar, a sua subtração ao meio aquático significará. Convém observar que se trata de uma obra realizada depois da partida do artista para Angola, em 1951, no período em que Cruzeiro Seixas desenvolveu atividades no Museu de Luanda. Esta dimensão crítica pressentindo-se em outras obras suas, repercute-se

também claramente no seu quadro “Finalidade sem fim”, cujo título acentua o referido sentido crítico.

Diferentemente, em Cesariny é a figura do homem do mar que ganha relevo, não só na sua pintura — através, por exemplo, do quadro intitulado “O separador” —, mas também na sua criação poética, como o ilustra a definição d’ “O marinheiro”, uma das suas múltiplas “definições” da obra de 1958 intitulada *Alguns mitos maiores e alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*:

O marinheiro

O que vai ao mar buscar dinheiro.

Rapaz nave-gado que pratica a arte da marinharia.

AMARINHEIRAR — O mesmo que amarinhar.

Pôr-se a pessoa à moda de amarinha (...)

(Cesariny, 2008: 108)

Quer no quadro “O Separador”, quer na “definição” “O Marinheiro” é notória a ambivalência simbólica do mar como espaço aberto, espaço de saída, mas também como um espaço que apanha e engole e, portanto, um espaço-continente, fechado e aprisionador. Este último sentido é expresso pela separação da palavra “navegado” transformada agora em “nave-gado” — o que acorda e recorda o sentido da obrigatoriedade da “ida à tropa” no tempo da guerra colonial. Com esta imagem estamos longe do sentido heterotópico que Foucault atribui ao navio, precisamente porque se impõe este sentido obrigatório e forçado da entrada no barco dos jovens rapazes como gado para abate.

4. Espaço do quotidiano e os espaços da cidade (rua, jardim, bar, etc.)

As pequenas vidinhas do homem comum fundem-se com os seus espaços numa conjugação crucial para o surrealismo. De acordo com o já citado crítico Michael Sheringham, o surrealismo desenvolveu e aprofundou o tratamento estético do quotidiano. Com efeito, os surrealistas fazem descer a poesia e a literatura dos eruditos espaços clássicos e dos idealizados alcantis românticos à rua comum, proletária e feia das cidades, com bairros pobres, com zonas de prostituição e outros vícios e com espaços vulgares ou comuns (cais, lojas, bares, tabacarias, etc.). Na senda das opções estéticas do Modernismo, esta descida é operada através de múltiplas imagens construídas com uma linguagem também ela des-sacralizada e vulgarizada. Segundo este estudioso inglês do surrealismo francês, dar relevância do quotidiano implica pensá-lo, não enquanto propriedade das coisas e dos eventos do quotidiano, mas antes enquanto modo de as coisas fazerem parte da experiência vivida pelos homens, uma vez

que a nossa imersão no quotidiano implica a comunidade. Em tensão com a história, o quotidiano vive entre a repetição e a singularidade (Sheringham, 2006: 360) e, poder-se-ia acrescentar, na movência de uma para a outra. Acentuando a estetização do normal e mesmo do feio e do grotesco — uma via já aberta pelos artistas que os precederam, entre os quais não se pode deixar de pensar em Baudelaire —, os surrealistas transformam a repetição do quotidiano numa “esfera de invenção”¹ (*idem*, 361). Esta criação imagética ganha uma densidade específica na qual convém atentar. Segundo M. Sheringham, para apreender a dimensão modal do quotidiano é pertinente o conceito de “figura” ou de “figural”, tal como o entendem J. F. Lyotard e Jean-Luc Nancy, dado o que a noção de “figural” traz de diferente ao processo de conhecimento:

[O ‘figural’ traz] uma opacidade residual (...) que resiste à transparência discursiva e à instrumentalidade funcional, graças à sua conexão com o espaço, com o que está aí fora, em ‘vis-à-vis’, na sua externalidade que o torna não-assimilável com o interior, e portanto com a interioridade (uma vez que o quotidiano é sempre o ‘de fora’ e nunca o ‘de dentro’). A figura é “uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser atingido ou sacudido (ébranlé), uma exterioridade que a linguagem não pode interiorizar em [mera] *significação*.”

(*idem*, 362)

Estes aspetos são visíveis em vários textos de Alexandre O’Neill e de Mário Cesariny, assim como em muitos textos de outros artistas surrealistas onde os elementos do quotidiano são reelaborados, sendo subvertido o seu sentido mais linear. Servem de ilustração estes versos de Alexandre O’Neill do poema “Agora escrevo” (da obra *No Reino da Dinamarca*, de 1958):

Que queriam fazer de mim?
(...) Uma vírgula trémula de medo
Num requerimento azul, azul,
Uma noite passada num bordel
Parecido com a vida, resumindo
Brutalmente a vida!
(...) A batata cozida do dia-a-dia,
O muscular fim de semana,
As sardinhas dormindo,

¹ O que faz pensar na recorrência de palavras com o mesmo radical nos textos surrealistas, acudindo à memória o verso “cão de pura invenção” do poema “Cão” de Alexandre O’Neill.

Decapitadas, no azeite,
O amor feito e desfeito
Como uma cama
E ao fundo — o mar...
(...) Lembras-te, meu amor,
(...) Dos dias que passámos
Nos braços da cidade?
Coleccionámos gente, rostos simples,
(...) Inventámos destinos, cruzámos vidas
(...) Corpos extenuados mas sem nenhum sono para dormir,
Olhos já sem angústia, sem esperança, sem qualquer
Pobre resto de vida!
(O'Neill, 2002: 55)

Escolher a batata e a sardinha — ícones da dieta salazarenta — como metáfora do quotidiano, utilizar a metonímia com laivos de hipálage “requerimento azul” para acentuar a burocracia controladora, referir como normal a frequência de antros sociais de má vida mostra como o quotidiano se enche de imagens localizadas. Este, entre muitos outros poemas surrealistas, pode ilustrar o pensamento de Jean-Luc Nancy quando afirma:

O instante não é tempo: mas tópica, topografia, circunstância, circunscrição de um agenciamento particular dos lugares, aberturas, passagens.

(Nancy, 2008: 95)

5. Espaço do labirinto, da complexidade, da trama, da teia de aranha

Outro *topos* importante no Surrealismo é o do labirinto. O aproveitamento do simbolismo do labirinto é recorrente em muitos artistas, sendo quase ostentatório em algumas pinturas surrealistas. Muitas vezes ligado à ideia de enredamento este *topos* é visível quer no quadro “Debate” de Cândido Costa Pinto, onde o artista cria uma série de fios ou cordas ligando as vagas e indefinidas figuras humanas, quer no quadro “Parque dos insultos” de Marcelino Vespeira com a suas figuras surreais enredadas, quer ainda no desenho de Cruzeiro Seixas representando uma figura de bailarina meio avestruz, toda feita de fios, como se pode vislumbrar nestes pormenores das respetivas obras.



Fig. 1 “Debate” de Cândido C. Pinto; “Parque dos insultos” de M. Vespeira; desenho de Cruzeiro Seixas (pormenores)

Frequentemente este *topos* surge articulado com referências à cidade, caracterizadoras da premência do seu dia-a-dia, com as ruas em obras, os arcos e as linhas, como ilustram os pictopoemas “Obra” e “Eis” de António Maria Lisboa (*apud* Cesariny, 1992: 52, 45).

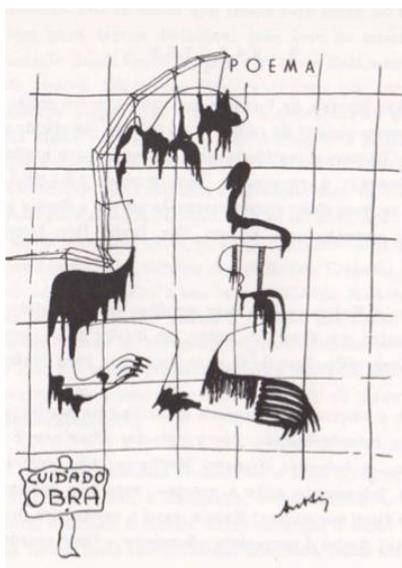


Fig. 2 “Obra”

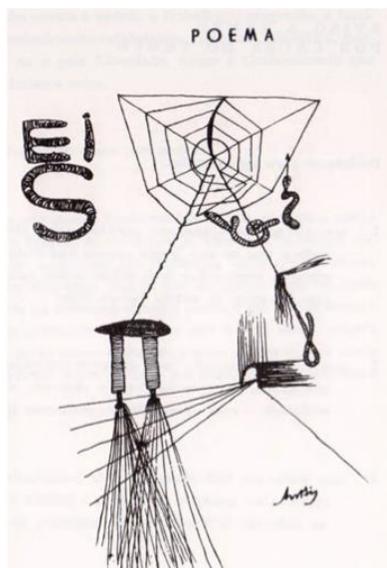


Fig. 2 “Eis”

O labiríntico torna-se também evidente nas figurações de teias de aranha, destacando-se o poder relacional das suas linhas, a sua forte conectividade e a sua tenaz complexidade, como mostram os textos “a grafiaranha maior” e “Aranhografia”. Neste

último texto, Cesariny intui e vê o tratamento brilhante destes aspetos na pintura de Vieira da Silva:

a grafiaranha maior

A Grafiaranha vive nos poços de água limpa
rodeada de espelhos diamantíferos que se
transformam em pássaros quando são
descobertos. O seu sinal é uma forma roxa,
extraordinariamente vagarosa, que avança
a custo por uma planície cujo chão
é o espaço e cuja noite é o mar.

ARANHOGRAFIA - A Grafia do Génio.
Pintura = Grafia e a Antigrafia. Teoria dos Espaços
Intersticiais. Operação do Sol.
A Pintura de Maria Helena Vieira da Silva.

Aqui, o elemento labiríntico funciona como um trampolim para o fantástico — tão perdidas, confusas e subvertidas que se nele se encontram as noções convencionais de espaço e tempo.

6. O Espaço do redemoinho, voragem, espiral

A figura da espiral e a do remoinho funcionam também como portal para o lado fantástico envolvendo arrebatadamente os elementos representados na obra de arte, e prendendo o leitor, ou o espetador nessa voragem espiralada.

Isso é bem marcante nessa espécie de manifesto do surrealismo português que é o texto “Afixação Proibida”, cujo início postula a ligação entre o movimento devorador d’ “A Grande Espiral do Devir [que] gira eternamente” e a “aventura que excede as possibilidades humanas” do “eu incognoscível”. Contudo, para os signatários do texto mesmo a “transformação em espiral do Homem” é insuficiente “para a compreensão poética do Cosmos” (Cesariny, 1997: 107) se o homem não se deixar imergir nele, libertando as suas pulsões criativas.

Assim, esta pretendida apreensão do cósmico não se faz apenas por um movimento de expansão — ela comporta também uma dimensão interiorista — esse “domínio natural escavado” que tem a ver com toda a valorização do subconsciente, do inconsciente escavado no imo do “eu”. É lá que reside e se encontra esse outro espaço — o do interior.

7. O Espaço da intimidade, da interioridade, do ovo mesmo

Este espaço interior, subliminar, primordial surge como um *leitmotif* em muitas pinturas surrealistas tornando-se explícita nos quadros intitulados “Ovofulmiragem” e “Natifome” de Marcelino Vespeira:



Fig 3. Marcelino Vespeira “Ovofulmiragem” (pormenor)

Em Marcelino Vespeira, esta interioridade tem uma dimensão erótica reconhecida, apontando para a origem da vida mas lançando também essa vida num espaço mais vasto num jogo que levou José-Augusto França a falar em “espaços elásticos” para caracterizar alguns quadros deste pintor. Neste sentido, o espaço interior percorre as profundezas mais negras ou mais puras do ser, mas não o aprisiona lá — pelo contrário esta descida é libertadora mesmo na sua voracidade.

8. O espaço exterior, espaço do Universo

O Espaço exterior, espaço do Universo surge muitas vezes por contraste com o anterior ou jogando estreitamente com ele. Na verdade, este espaço que tende a abarcar todo o Universo pode ser alcançado quer pela referida imersão no inconsciente até atingir esse ponto mítico da origem cósmica comum a todos os Homens, quer por esse movimento espiralado de expansão que tão bem ilustra a capa do primeiro número da revista *Variante*.

Esta imagem tem uma composição que aponta para os modernos foguetões das viagens espaciais e para o espaço estelar, mas deixa-nos também uma sugestão de balão infantil e de uma espécie de construção de tipo habitacional, permitindo a ligação do Homem e da Terra (explicitamente representada) com o mundo galáctico.



Fig 4. Pormenor da capa da revista *Variante*.

9. Espaços fusionados ou sobrepostos ou interseccionados

Para além da relação de contraste ou do jogo de vaivém entre diferentes espaços, há outra figuração espacial muito cara aos surrealistas — a dos espaços fusionados.

Atingir esta fusão dos espaços tanto pode ser encarada como um meio para chegar a uma sobrerrealidade como também pode ser considerada como uma finalidade em si mesma, sendo apenas possível aos POETAS alcançar esta sobredimensão, segundo os surrealistas, — uma vez que os poetas, pela habilidade da sua imaginação, são os únicos capazes de chegar ao âmago da vida tão contrária a si mesma, como afirma António Maria Lisboa, no texto “Certos Outros sinais”:

Os Poetas são os únicos «filósofos» que podem dizer o que falta (dizer e fazer) — à «fixação da realidade» prefere-se uma cada vez mais funda e vertiginosa conquista do conhecimento do homem que o mesmo é dizer do Universo, pois este é a projecção do Homem e o Homem a Concreção do Universo a um Ponto.

O Poeta precisamente só o será quando a sua imaginação for além da imaginação do Universo.

Isis e Osíris — a realidade misturada. Tudo é possível até a nossa própria vida!

(*apud*, Cesariny, 1992: 53)

É esta “realidade misturada” que faz com que, nos textos e na pintura surrealista, se esbatam as fronteiras entre o fantástico, o maravilhoso e o mítico, verificando-se que estes se entrelaçam criativamente. É de notar, por exemplo, que o

mito egípcio de Ísis e Osíris, convocado por António Maria Lisboa, é um mito cosmogónico e que o artista o espalha panteisticamente no mundo da “nossa própria vida”.

Esta “realidade misturada”, figurada através da sobreposição de espaços e da sobreposição de diferentes perspetivas ou facetas de um objeto é bem visível no conhecido quadro de Cesariny intitulado “Encontro o Impossível”, na sua fusão objetual configurada por um búzio que é simultaneamente muitas outras coisas, juntando a representação de elementos inanimados com figurações do mundo animal.

10. Espaço intersticial de obscurecimento e confusão categorial

Este quadro de Cesariny faz emergir ainda uma outra figuração espacial que poderá designar-se como espaço intersticial.

Com efeito, nesta luminosa e invulgar proposta pictórica de Cesariny, é notória a fusão categorial do objeto representado que tem algo de peixe, talvez de cabeça de cavalo, mas também de búzio e de barco, sem deixar de poder sugerir alguém deitado ou de costas; estes elementos figurativos têm em redor um indiferenciado fundo azul de céu ou de mar, contrastando com um vermelho e um castanho de terra. Através da fusão dos elementos figurativos ganha-se uma dimensão surreal onde se pode realizar o que o título nos tenta dizer “encontro o impossível”, tal como acontece com muitos textos do artista, nomeadamente a obra *Titânia*. O quadro é um belíssimo exemplo de obscurecimento e confusão categorial que impele quem percebe, o sujeito apreciador, a procurar “o não sei quê” que faz de uma obra uma obra de arte e que está escondido para além da superfície.

Remate

Um dos eixos da arte surrealista, como se depreende do que foi exposto, encontra-se numa nova e subversiva maneira de perceber o quotidiano pelos seus objetos espacialmente dispostos de modo surpreendente e pelos espaços transfigurados poética e imagetivamente. Esta nova maneira de olhar tenta descobrir “el no sé qué” — “o não sei quê” — identificado por Benito Feijoo, que faz despertar o gosto por um objeto mas que não se deixa explicar totalmente deixando um resto (ou rasto?) misterioso:

... de suerte, que sabido *qué* es lo que agrada en el objeto, en el por qué no hay que saber sino que aquello está en la proporción debida, congruente a la facultad perceptiva, o al temple de su órgano. Y para que se vea que no hay más que saber en esta materia, escoja cualquiera un objeto de su gusto, aquel en quien no halle vida de ese misterioso *no sé*

qué, y dígame, ¿ porqué es de su gusto, o por qué le agrada? No responderá otra cosa que lo dicho.

(Benito Feijoo)

De acordo com este pensador, este traço misterioso encontra-se na multiplicidade objetual e em objetos compostos, precisamente através da composição — entendida esta como “proporção e congruência das partes que os compõem”. Segundo o autor, não se trata, porém, de características que possam ser entendidas de modo limitado ou obediente a regras, pois, como o exemplo do “rosto” claramente expõe, muitas vezes não é nem a simetria nem a convencional proporcionalidade que fazem emergir a graça de um rosto e o seu *não sei quê* que o torna atraente e capaz de encantar. A terminar as suas reflexões sobre este tema do residual e misterioso *el no sé qué*, este pensador do séc. XVIII ressalta:

Téngase siempre presente, para evitar objeciones, que esta gracia, como todas las demás, que andan rebozadas debajo del manto del *no sé qué*, es respectiva al genio, imaginación y conocimiento del que la percibe.

O que se parece despontar aqui é o sentido relacional da própria percepção revelador da ideia *terceiridade* explicitada, bem mais recentemente, por Charles S. Peirce e que implica esse “estar entre” intersticial e analógico que está presente na própria significação (*apud* Coelho, 1982: 499-500).

É bem conhecido a valor atribuído pelos surrealistas à analogia, explorada ao sabor do *acaso*, ou de modo ostensivamente intencional, ou ainda por esse meio termo ou meio espaço do “abandono vigiado”, poeticamente tratado por O’Neill. Os jogos de associação, os “cadavres exquis”, os “inventários”, as definições de dicionário ou enciclopédicas dependem de todo um jogo analógico que aparece extremado na obra *Ampola Miraculosa* de Alexandre O’Neill, obra totalmente feita de colagens de texto e imagem geradoras de analogias poderosas.

Para terminar, poder-se-á dizer que todos os procedimentos utilizados pelos surrealistas e com particular relevância a analogia, visam refazer “o espaço vital” pela criação inovadora de uma nova geografia, como explicitamente reivindicam e nos convidam a concretizar os signatários do manifesto “Afixação Proibida”

O Homem tornou sua toda a geografia da Terra, negando os limites do clima, porque, diferentemente do leão e da rã, tem a capacidade de CRIAR para a sua pele e para a sua temperatura especial. O seu próprio organismo é quem talha por si, do meio em que vive, o seu próprio

ambiente (como um todo articulado) e quem constrói, em harmonia com as suas particulares características o seu pequeno mundo e o espaço vital onde há-de mover-se. A espontaneidade da vida é pois a característica essencial e o princípio directivo. Juntamos a isto o Mundo da Fantasia, das Causas Físicas, o Homem e a vastidão do decorrer dos séculos.

(Cesariny, 1997: 111)

Obras Referidas

- Bachelard, Gaston (1989). *A Poética do Espaço*, S. Paulo: Livr. Martins Fontes.
- Cesariny, Mário (2008) *Alguns mitos maiores e alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor*, in *Manual de Prestidigitação*, Lisboa: Assírio & Alvim, Colec. BI.
- Cesariny, Mário. (1997) *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário (org.) (1992). *Surrealismo / Abejeccionismo*, Lisboa: Salamandra.
- Coelho, Eduardo Prado (1982). *Os Universos da Crítica*, Lisboa: Edições 70.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*, (1726-1740), in Biblioteca Antológica, <http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/FEIJOO-Obras-varias-YAA.pdf> , consultado em 25-9-2014.
- Gil, Fernando (1982) *Tratado da Evidência*, (ed. orig. 1982), Lisboa: IN-CM, 1996.
- Nancy, Jean-Luc (2011). *O Peso de um Pensamento, A Aproximação*, Lisboa: Palimage.
- O'Neill, Alexandre (2001). *Poesias Completas*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, (org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática.
- Sheringham Michael (2006). *Everyday Life Theories and Practices Surrealism Present*, Oxford: Oxford University Press.

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

THE EARLY MODERNISM OF HENRY JAMES: EPIPHANY AND SPATIAL INTRODUCTION IN *THE AMBASSADORS*

O MODERNISMO PRECOCE DE HENRY JAMES: EPIFANIA E INTRODUÇÃO ESPACIAL EM *THE AMBASSADORS*

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA ¹

¹ Docente da Universidade Federal de Goiás, Regional Jatai (e-mail: natashavsc@yahoo.com.br)

Resumo

Há um consenso entre os estudiosos das obras de Henry James (1843-1916) segundo o qual as muitas facetas e inovações de sua prosa situam-se estilisticamente em um período de transição: tanto dialogam com o Realismo quanto apontam caminhos para procedimentos formais Modernistas (Edel, 1960; Powers, 1970; Parreira, 2012). O presente artigo pretende contribuir para tais análises que discutem as manifestações Modernistas na produção madura de James por meio do estudo da epifania literária (Joyce, 1963; Beja, 1972; Nichols, 1987). Dessa forma, buscaremos explicitar a presença deste intenso momento de revelação e sete de seus aspectos-chave no romance *The Ambassadors*, publicado em 1903. Ao experimentar a epifania no espaço da ruralidade francesa, o protagonista Lewis Lambert Strether demonstra, por meio de sua sensibilidade Modernista, o que há de extraordinário em um dia aparentemente banal de lazer.

Palavras-chave: Modernismo, epifania, espaço.

Abstract

There is a consensus among Henry James (1843-1916) scholars that the many aspects and innovations of his prose are situated stylistically in a transitional period that both dialogues with Realism and indicates ways to Modernist techniques (Edel, 1960; Powers, 1970; Parreira, 2012). The present paper seeks to contribute to these analyzes which discuss the Modernist manifestations in James's major phase by studying the literary epiphany (Joyce, 1963; Beja, 1972; Nichols, 1987). Thus, we intend to demonstrate the presence of this

intense moment of revelation as well as seven of its key aspects in the novel *The Ambassadors*, published in 1903. When the main character, Lewis Lambert Strether, experiences his epiphany in the French countryside, he communicates, through his Modernist sensibility, the extraordinary in a seemingly ordinary leisure day.

Keywords: Modernism, epiphany, space.

Introduction: germs of Modernism in Henry James

Studies on the works of Henry James (1843-1916) have always presented a wide range of perspectives. This circumstance is due firstly to the variety of genres of his production, which comprises short stories, novellas, novels, plays, travel writings, autobiography, biography, and literary criticism. Secondly, another motivation for the diverse body of Jamesian studies can be found in the transitional nature of his works, which point the way to some literary techniques that would be employed radically from 1910 to 1930 – a period Eric Haralson (2010, p. 215) calls “high” Modernism. Some of these procedures are the examination of consciousness and psychology, the emphasis on suggestion instead of direct presentation, a peculiar decentralized point of view, and the literary epiphany.

James’s thematic exploration of consciousness and psychological nuances refers to his preference for mental states, as opposed to the more traditional action plot. Leon Edel (1960, p. 7), for instance, argues that “All his virtuosity was addressed, in his fiction, to discovering how to capture in words the subjective, the reflective, and even the phantasmagorical side of men”. The critic goes on to state that James believed that “a novel creates the greatest illusion of truth when it grows out of a personage’s observations and perceptions” (Edel, 1960, p. 16).

Lyall Powers (1970, p. 7), another Jamesian specialist, maintains that “James was really ahead of his time in his interest in psychology-in why people did as they did, rather than simply in what they did”. In this regard, it is worth noting that James’s fictions, particularly his later production, demonstrate that pure incidents have a secondary role in the pursuit of the artistic representation. As Bruce McElderry (1965, p. 44) also affirms, his characters are depicted as thoughtful and contemplative, and this preference accounts for the lack of physical action. James’s works, therefore, convey a personal interpretation of the world through the portrayal of impressions and motivations.

Another narrative aspect pertaining to these Modernist formulations is the author's emphasis on some particular techniques. Marcelo Parreira (2012) argues that both James and the Brazilian writer Machado de Assis (1839-1908) developed Modernist practices in their later works, such as the emphasis on uncertainties, inferences, and suggestions. James's method of suggesting without naming is effective because it relies on the reader's imagination; it places the event in the infinite world of possibilities. Parreira (2012, pp. 346-347) also mentions the extensive use of irony, ellipsis, metaphor, fragmentation, juxtaposition, indirectly composed portraits, and the special use of time and space. James and Assis, therefore, established a bridge between the nineteenth-century Realism and the twentieth-century Modernism.

In the same vein, William Tindall (1971, p. 63) observes how James Joyce (1882-1941), inspired by Henry James, chooses a peculiar point of view: "This subjective-objective method is the invention of Henry James, who employs it in *The Ambassadors*, for example". This artistic procedure¹ allows the narrator both to control the narrative and to present the impressions of an observer: "Not what he observes, but the observer observing is the subject and his mind our theater" (Tindall, 1971, p. 63). This original aspect of the Jamesian prose is largely different from the traditional perspective, in which the plot of the novel would be organized around a unique, hierarchical center. Whereas the conventional point of view was based on the convergence upon a single focus, James's innovation allows the simultaneous presences of the narrator and the character. The narrator is within his subject and selects his material from what the character perceives and what affects him.

The present study intends to add to this body of research that examines the Modernist aspects of James's narratives by looking closely at epiphany, a procedure which crystallized later in Joyce's works as "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself" (Joyce, 1963, p. 211). This epiphany, it should be mentioned, does not refer to the tradition of Puritan conversion, but is to be seen as a new secular mechanism designed to enable one to derive experience in the modern world. Ashton Nichols (1987, p. 4) clarifies, for instance, that the literary epiphany "represents an important departure from forms of experience with which it has often been confused: divine inspiration, religious conversion, and mystical vision". This artistic device, which originated in William Wordsworth (1770-1850) and developed over the next century, became one of the Modernist techniques used to portray the heightening of a perception and emotional importance.

¹ In a similar manner, Ian Watt (1969) affirms that the dual presence of Strether's consciousness and that of the narrator "makes the narrative point of view both intensely individual and yet ultimately social" (Watt, 1969, p. 274).

Henry James was also found to understand the relevance of this new literary epiphany. As observed by Morris Beja (1972), some novelists writing in the twentieth century, whose books are swarming with sudden manifestations, are often those who have been especially associated with Modernist trends in literature. With the exception of Sterne, Flaubert, Dostoyevsky, and Pater, “novelists before James and Conrad did not use moments of revelation to the same extent, or with the same emphasis – and not with the same distinct effect – as many modern novelists do” (Beja, 1972, p. 20). The critic – to whom the most extreme example of epiphany in James is the 1903 novella *The Beast in the Jungle* – also argues that the notion that truth is concealed from us² “is central to James’s entire technique, as it is to Joseph Conrad’s, and is also closely connected to the general roles played by epiphany in their work” (Beja, 1972, p. 51).

The aim of this study is, therefore, to demonstrate the presence of epiphany in *The Ambassadors*, a novel published in 1903, and examine seven of its key aspects: i) an intense moment of pain; ii) an ephemeral and unexpected revelation; iii) an instinctive insight; iv) an imbalance between the experience and whatever produces it; v) an awareness of the self; vi) the ordinary nature of the truth; and vii) a literal and a figurative sense of illumination. This paper focuses on sections III and IV of book eleventh of the novel, which narrate Lewis Lambert Strether’s trip to the French countryside, a place which stimulates a certain memorable phase of his mind and turns an apparent ordinary day into an unexpected occasion.

Epiphany and space in *The Ambassadors*

Lewis Lambert Strether, a middle-aged man from Woollett, Massachusetts, goes to Europe at the request of his fiancée, Mrs. Newsome, whose son, Chadwick, has been in Paris for some time. Strether’s ambassadorial task is to take Chad home and free him from the influence of a woman, Madame de Vionnet. Despite the assistance and advice of his friends Waymarsh and Maria Gostrey, Strether is not able to accomplish his mission – he, in fact, contradicts his initial purpose by asking Chad to stay in Paris. Mrs. Newsome then sends her daughter, Sarah Pocock, to take her brother home. After having an unpleasant and hostile conversation with Sarah, Strether catches a train at a Parisian station. This is where section III of book eleventh begins.

Before proceeding to examine specifically Strether’s forthcoming epiphany, the following paragraphs will address the transition to the place where this revelation will occur and its dialogue with Strether’s disposition. The construction of this scenery,

² This key idea is also discussed by Tzvetan Todorov (2003, p. 198), who argues that James obscures the pure event and focuses instead on the relation between the character and the event. The core of a narrative will often boil down to an absence – of the cause, the essence, or the truth. The objects, the “things” are nonexistent or uninteresting; what matters is the experiential knowledge obtained from them.

the French countryside, should be noted since “it is perhaps impossible to find an epiphany that does not arise at least in some way from an external stimulus” (Beja, 1972, p. 76).

The ambassador’s journey in book eleventh begins in an urban space, a train station: “He had taken the train a few days after this from a station – as well as *to* a station – selected almost at random” (James, 1998, p. 380, emphasis in original). The apparent pointless repetition of “station” reveals less about the physical world surrounding the ambassador than about his inner reality, suggesting his expectations about the repose in the country.

Besides hoping to alleviate recent tensions, Strether’s impulse towards the French rural area is prompted by his artistic knowledge. He expects to identify and observe a landscape similar to the one he had observed previously in a painting:

he had gone forth under the impulse – artless enough, no doubt – to give the whole of one of them to that French ruralism, with its cool special green, into which he had hitherto looked only through the little oblong window of the picture-frame. It had been as yet for the most part but a land of fancy for him – the background of fiction, the medium of art, the nursery of letters; practically as distant as Greece, but practically also well-nigh as consecrated. Romance could weave itself, for Strether’s sense, out of elements mild enough; and even after what he had, as he felt, lately “been through,” he could thrill a little at the chance of seeing something somewhere that would remind him of a certain small Lambinet that had charmed him, long years before, at a Boston dealer’s and that he had quite absurdly never forgotten. (James, 1998, p. 380)

The introduction of the French ruralism, its color, and mild elements are intrinsically connected with Strether’s impetus, impression, and excitement. His disposition and recollection are the lenses through which the reader becomes acquainted with the features of the countryside. The description of the external landscape, thus, blends with the character’s sensations and becomes a subjective map displaying at once the topography and his mental itineraries. This artistic language echoes Beja’s argument (1972, p. 23) that the novelists exploring the moments of revelation “have avoided broad narrative summary in favor of indirection and the recording of individual, apparently trivial dramatic scenes.”

The allusion to the city of Boston in the passage, invoking Strether’s past, should also be noted. It refers to the day when he almost bought a small painting by Émile Lambinet in his visit to a dealer on Tremont Street. These references start to

combine the physical and immaterial layers: the train (his present), Boston (his past), and his imminent future (the French ruralism).

In addition, not only Strether's perception, but also the reader's interpretation is being intensified. The expression "the little oblong window" seems to refer at first to the window of the train; however, the following reference to "the picture-frame" forces the reader to reinterpret it as a metaphor to the frame of Lambinet's painting. This symbolic spatial device merges the tiers of recollected and actual landscape.

The train pulled up at the right spot, and Strether got out after perceiving the favorable suggestions of weather, air, light, and color. The interlacing of memory and present reality becomes explicit:

The oblong gilt frame disposed its enclosing lines; the poplars and willows, the reeds and river – a river of which he didn't know, and didn't want to know, the name – fell into a composition, full of felicity, within them; the sky was silver and turquoise and varnish; the village on the left was white and the church on the right was grey; it was all there, in short – it was what he wanted: it was Tremont Street, it was France, it was Lambinet. Moreover he was freely walking about in it. (James, 1998, p. 381)

The gilt frame overlaps the actual landscape as Strether walks around this land. It has become a three-way complex of urban area, rural region, and painting. The elements of this scenery are structured in the discourse level through four semicolons, which separate independent clauses – a linguistic choice favoring the perception of pieces of information of equal value. Step by step, then, this new landscape lays bare not only the thing represented, but also the medium of the mimetic process. On the one hand, an analogy with the pictorial art juxtaposes the colors and the varnish. On the other, the reader experiences the intensification of a language which erects a kind of Surrealistic description and blurs the indications of reality and memory.

Parreira (2012, p. 216) remarks the relevance of this passage and argues that the landscape connects to Strether's desires, his implied inner impulses. The gilt framework depicts a space that is at once given to the character and extracted from his disposition.

This idyllic composition, full of felicity and revealing a "finer harmony in things" (James, 1998, p. 383) in Strether's view, however, is misleading. The suggestion of hardship can be seen in the unfavorable remarks of the narrator in "the peace diffused in these ideas might be delusive" (James, 1998, p. 383) and "his happy illusion of idleness" (James, 1998, p. 385). The subjective-objective focalization method again becomes clear in the juxtaposition of these contrasting realities.

On his rambling walk, Strether finds himself engaged with a hostess of a village, “a village that affected him as a thing of whiteness, blueness and crookedness, set in coppery green, and that had the river flowing behind or before it – one couldn’t say which; at the bottom, in particular, of the inn-garden” (James, 1998, p. 385). The description illustrates how the introduction of space is limited to the character’s perception to the point of mitigating the direct report of the color.

A similar quote adds force to this mental technique:

Meanwhile at all events it was enough that they did affect one – so far as the village aspect was concerned – as whiteness, crookedness and blueness set in coppery green; there being positively, for that matter, an outer wall of the White Horse that was painted the most improbable shade. (James, 1998, p. 387)

The depiction of the village reveals how James compels the reader to follow Strether’s mental and subjective state. The ambassador not only witnesses this landscape, but also helps produce it, echoing the idea that “Gone is the sense that an event has only one interpretation. This view is replaced by a belief that experience is a function of a mind that ‘half perceives and half creates’” (Nichols, 1987, p. 21).

In the sequence, the beginning of section IV introduces a new element, a couple: “What he saw was exactly the right thing – a boat advancing round the bend and containing a man who held the paddles and a lady, at the stern, with a pink parasol” (James, 1998, p. 388). Strether keeps witnessing that the young man in shirt-sleeves and the young woman – figures which helped compose the idyllic Lambinet painting – show great intimacy.

The lady in the stern takes notice of Strether’s presence watching them. Strether’s epiphany consists in the recognition of those figures, these pictorial elements, as the boat approaches:

This little effect was sudden and rapid, so rapid that Strether’s sense of it was separate only for an instant from a sharp start of his own. He too had within the minute taken in something, taken in that he knew the lady whose parasol, shifting as if to hide her face, made so fine a pink point in the shining scene. It was too prodigious, a chance in a million, but, if he knew the lady, the gentleman, who still presented his back and kept off, the gentleman, the coatless hero of the idyll, who had responded to her start, was, to match the marvel, none other than Chad. (James, 1998, p. 389)

This intense moment demanded a reaction: Strether chooses to wave his hat and stick and call out. The recognition of his friends, Madame de Vionnet and Chadwick Newsome, as lovers communicates the idea that “a commonplace event takes on a revelatory quality in the mind of the observer” (Nichols, 1987, p. 5).

There are seven elements in this revelatory moment that demonstrate its epiphanic nature, which we would now like to discuss.

At first, Strether feels the revelation as a “shock”, a “fantastic crisis” which “broke the stillness like some unprovoked harsh note” (James, 1998, p. 390). His experience is qualified as “quite horrible” and validates the narrator’s previous remarks concerning Strether’s illusion. The term “violence” is repeated three times in three lines: while Chad turns the boat round to approach the landing-place, Strether supersedes “mere violence” and feels the “violence averted”, “the violence of their having ‘cut’ him” (James, 1998, p. 390). This distressing moment pertains to the “sudden and intense moments of exhilaration or pain” (Beja, 1972, p. 25), which describe the epiphanic revelation.

This artistic language expresses that the banal experience of a leisure day in the countryside has become a painful event to Strether. It could be said, then, that the Modernist writers extended James in showing that “there could no longer be any such thing as an ‘ordinary day’ and that the pressures of modern life prompt even the ordinary mind (say, that of J. Alfred Prufrock) to extraordinary reflections on life’s potential or, more likely, its plights” (Haralson, 2010, p. 217).

Secondly, as Beja (1972) and Nichols (1987) argue, the epiphany is also a fleeting and unexpected event. In the indented excerpt quoted above, we read that “this little effect was sudden and rapid”, “so rapid that Strether’s sense” would suffer a shock. In this contact between the world and the mind, the revelation arises suddenly. Another time marker can be seen in “it had had only to last the few seconds” (James, 1998, p. 390). Strether is taken by surprise with this unexpected moment, described as a “miracle of the encounter” (James, 1998, p. 390), “too prodigious, a chance in a million”, and “as queer as fiction, as farce” (James, 1998, p. 389).

A third aspect of epiphany is its intuitive insight. The fleeting moment of revelation is spontaneous and “irrational, and very often even antirational” (Beja, 1972, p. 21). Some characters of the novel, such as Sarah Pocock and especially Strether’s fiancée, Mrs. Newsome, could be described as exhibiting extremely rational personalities, whose “fixity of purpose makes it impossible for her to imagine any shift or deviation” (Rivkin, 1986, p. 824). Strether, on the contrary, is very imaginative. That is why, when accused of having no imagination, Chad replies to the ambassador: “But haven’t you yourself rather too much?” (James, 1998, p. 365). In apprehending the figures of Chad and Vionnet in the countryside, the ambassador demonstrates that his

mode of perception has not derived from a rational chain of thought – a trait which would have already prompted the immediate perception of this romantic relationship in book fifth. This present revelation stems from spontaneity, from artlessness. Strether's blindness to rational thinking is evident in Maria Gostrey's hypothetical question: "What on earth – that's what I want to know now – had you then supposed?" (James, 1998, p. 396). His reply, seen in "supposing innumerable and wonderful things" (James, 1998, p. 396), attests to Strether's sensibility, emphasizing intuition rather than reason.

Another relevant characteristic of Strether's experience is how expansive this "little effect" becomes. He had met Chad and Vionnet on several occasions before, but the presence of the couple in this new, pictorial scenario seems to make the difference. This fleeting, revelatory view lasts only a few seconds, but keeps on reverberating, as we see in "Strether was to remember afterwards" and "his impression took fuller form – the impression, destined only to deepen, to complete itself" (James, 1998, p. 392). The unbalanced echo of this epiphany resounded "when he reached home that night" and he "scarce went to bed till morning" (James, 1998, p. 393). The reference to a future space – his home (hotel) – when Strether is still at Cheval Blanc introduces a momentary break in the narrative flow of the present that reinforces the far-reaching effect of this revelation.

This fourth aspect of epiphany is also found in the following excerpt: "Strether didn't quite see *that* even at an hour or two past midnight, even when he had, at his hotel, for a long time, without a light and without undressing, sat back on his bedroom sofa and stared straight before him" (James, 1998, p. 393). This imbalance between an incident and its effect is intrinsic to the quality of epiphany:

We identify epiphanies by their tone. The described experience always seems more significant than any moral or didactic interpretation to which it gives rise. The expansiveness of the feeling helps to make the epiphany memorable. The process exemplifies that disequilibrium between events and the meaning of events that is a unique characteristic of modern literature. (Nichols, 1987, p. 29)

Such disequilibrium aligns with the disproportionate feeling which was to be felt by Strether. The recognition of the figures composing the landscape of a painting demonstrates how the external setting feeds the ambassador's mind and how "James is the most subtle materialist: what the eye perceives – a gesture, a movement, a mere finial – becomes the material for the most complex response imaginable. James pushes the art of synecdoche to its furthest extreme" (Lutwack, 1984, p. 24).

Similarly, in his definition of epiphany, Beja (1972, p. 18) considers that this manifestation is “out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it”. The effect on the consciousness is pervasive and strong because it results from a powerful perception, which leads us to the fifth aspect.

Epiphany promotes the sense of new perceptual knowledge: “the revelation is often very personal, involving a distinct awareness of the self rather than denial of it; the emphasis is frequently on the personality of the subject, not on the object revealed” (Beja, 1972, p. 25). In *The Ambassadors*, the revelation of Chad and Vionnet’s connection functions to highlight the protagonist’s mode of perception: “Strether became aware, with this, of what was taking place” (James, 1998, p. 389). The focus is not the factual details of this “virtuous attachment”, but Strether’s awareness of it: “He then knew more or less how he had been affected – he but half knew at the time. There had been plenty to affect him even after, as has been said, they had shaken down; for his consciousness, though muffled, had its sharpest moments during this passage, a marked drop into innocent friendly Bohemia” (James, 1998, p. 393). Epiphany, therefore, relies on the awareness of the self, on a highly subjective interpretation of objective things.

As a sixth aspect of epiphany, there comes the fact that the profound truth boils down to anything apparently vulgar or banal: Strether later reflects on “the deep, deep truth of the intimacy revealed. That was what, in his vain vigil, he oftenest reverted to: intimacy, at such a point, was *like* that – and what in the world else would one have wished it to be like?” (James, 1998, p. 396, emphasis in original). As Beja explains, men have more and more come to emphasize the trivia of existence due to the distrust of the absolutes and truths of the past. In this new mindset, meaning arises from the apparently insignificant objects and events of everyday life. Thus, we understand that “The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant” (Joyce, 1963, p. 213). Everyday life trivialities, such as this accidental meeting, are the main roots of the increasing use of epiphany in Modernist literature.

The seventh and final aspect of Strether’s epiphany is its literal and metaphorical sense of illumination. According to Nichols (1987, p. 5), “The term originally referred only to the notion of literal illumination”. Epiphany derives from the Greek *phainein*, which means to show, to manifest, to come abruptly into view; and the prefix *epi-* means on, over, at, and after. Both senses of brightness and revelation emerge in Strether’s “shining scene”. The whole incident is “so manifestly, arrange it as they would, an awkward one” (James, 1998, p. 391) and it is referred to as a “too evident fact” (James, 1998, p. 395).

After the ambassador’s waking moment, allusions to obscurity arise: “That at least was what darkened his vision for the moment” (James, 1998, p. 390). Strether, Chad, and Vionnet experience a “darkening summer night” (James, 1998, p. 393), and

the obscuring moment is further portrayed: “it was during their somewhat tedious progress to the station, during the waits there, the further delays, their submission to fatigue, their silences in the dim compartment of the much-stopping train, that he prepared himself for reflexions to come” (James, 1998, p. 394). As they proceed uncomfortably to the station, this space is described as dark, antithetically opposed to the epiphanic illumination.

There follows a reference which recaptures the French suburbs and underlines the converging power of the revelation in this countryside:

He was rather glad, none the less, that they had in point of fact not parted at the Cheval Blanc, that he hadn't been reduced to giving them his blessing for an idyllic retreat down the river. He had had in the actual case to make-believe more than he liked, but this was nothing, it struck him, to what the other event would have required. Could he, literally, quite have faced the other event? Would he have been capable of making the best of it with them? (James, 1998, p. 395)

The emphasis on self-knowledge – which is the focus of this new literary epiphany – is manifest in the representation of Strether's reflections in the form of free indirect discourse. The allusion to Cheval Blanc conforms to the character's ruminations and, thus, demonstrates a subjective landscape by “eschewing detailed settings and cultivating the indirect presentation of place through dialogue and the consciousness of characters” (Lutwack, 1984, p. 20).

Turning now briefly to further evidence in the Jamesian novella *The Beast in the Jungle*, it could be argued that John Marcher's “horror of waking” also displays the aforementioned epiphanic features in a condensed passage:

The sight that had just met his eyes named to him, as in letters of quick flame, something he had utterly, insanely missed, and what he had missed made these things a train of fire, made them mark themselves in an anguish of inward throbs. He had seen *outside* of his life, not learned it within, the way a woman was mourned when she had been loved for herself: such was the force of his conviction of the meaning of the stranger's face, which still flared for him as a smoky torch. It hadn't come to him, the knowledge, on the wings of experience; it had brushed him, jostled him, upset him, with the disrespect of chance, the insolence of accident. Now that the illumination had begun, however, it blazed to the zenith, and what he presently stood there gazing at was the sounded void of his life. (James, 1993, p. 70, emphasis in original)

The connection between brilliance and revelation can be seen in “quick flame”, “train of fire”, “flared”, “illumination”, and “blazed”. Secondly, the intense pain felt by Marcher is manifest in “an anguish of inward throbs”. In the sequence, the quickness and unexpectedness of epiphany are represented by the terms “chance” and “accident”, while the expansiveness of the feeling is manifest in the adverbs “utterly, insanely” and in the noun “force”. The new perceptual knowledge can be seen in the reference to “the knowledge”, and, in the sixth place, the intuitive insight is present in the denial of “the wings of experience”. The void of John Marcher’s life is revealed to him through momentary flickering perceptions. Like Strether, Marcher realizes that the great truth is reduced to something common, trivial: “It was the truth, vivid and monstrous, that all the while he had waited the wait was itself his portion” (James, 1993, p. 70). This is the attack of the beast: the moment when Marcher becomes aware, before May Bartram’s tomb, that “The escape would have been to love her; then, *then* he would have lived” (James, 1993, p. 70).

Returning to *The Ambassadors*, noteworthy also is the fact that the spaces contained in sections III and IV are depicted in a nonlinear disposition. The spaces of the present, which create the illusion of representing the actual location of the characters, are the station, the French countryside, the village Cheval Blanc, and, again, the station. The spaces of memory or recollection are Lambinet’s French ruralism, Boston, Tremont Street, Fitchburg Depot, Paris, Woollett, and, later, the Cheval Blanc village. The proleptical reference is Strether’s home (hotel). To sum up, the spatial sequence represented in the discourse is (emphasis on the spaces of the present): **station**, French ruralism, Boston, Tremont Street, Fitchburg Depot, **French countryside**, Paris, **Cheval Blanc village**, Woollett, home, **station**, and the Cheval Blanc village. Due to the subjective-objective method of focalization, these dynamic references of space and time are intrinsically connected with Strether’s actions and mental processes. The Jamesian narratives – bridging the gap between Nathaniel Hawthorne (1804-1864) and William Faulkner (1897-1962) – crystallize thus the technique for representing the internalization of external reality.

In addition, in view of what was stated above, one must consider the specificity of the countryside as well as its sequestered aspect in the location of Strether’s epiphany. Steven Johnson (2009), for instance, sheds light on the accidental meeting in literature which occurred due to the density and heterogeneity of the busy metropolitan life:

However, as it became part of the rhetorical arsenal of the twentieth-century vanguard, the casual street meeting diverged more and more from its original features, losing the specificity that made it so convincing in the eyes of Flaubert. Chance remained relevant, but the progressive transition – from the

sidewalk to the city and from the character to the narrative – disappeared. The mechanism became a celebration of chance, and could no longer connect the power of the encounter to the broader urban system (Johnson, 2009, p. 883, own translation).³

Considering the present analysis of *The Ambassadors*, it is possible to affirm that the location of a fortuitous encounter in the refuge of a sequestered countryside – contrasting deeply with the density of the Parisian urban life – incorporates this disconnection between the encounter and the large urban system. James’s epiphanic fictions represent this pure celebration of chance, disconnected from the urban landscape.

These findings also suggest that the Jamesian late style portrays, through epiphany, the culmination of the character’s awareness. Instead of depicting a turning point by which the narrative conflict is solved, the imminent violence and the external drama of the encounter recede, as previously demonstrated. These characters tend to be “self-absorbed and reflective” (Edel, 1960, p. 11). The intensified language depicting Strether’s (and Marcher’s) revelatory moment seems to provide evidence for the fact that, “Following James’s lead, modernism reconceives of the experience of experience itself” (Haralson, 2010, p. 217).

These plots are about human consciousness and perception; there is no point outside the self. The Jamesian climax, then, consists of this self-awareness, this intense realization about one’s own mechanisms of perception. Were *The Ambassadors* a traditional novel, the climax would be Chad’s return to Woollett.

Final remarks

This paper sought to contribute to the dialogue between Modernist manifestations and the Jamesian late phase by analyzing the epiphanic moment and its setting in *The Ambassadors*.

James’s innovation in literary perspective, his subjective-objective method, entailed some specific techniques for introducing spaces, which do not radiate from the omniscient narrator – a single converging focus or a hierarchical center. This dual point of view subordinates the presentation of spaces to the subjective state and mental elaboration of the selected character – to the disadvantage of external referentialism.

³ Mas, enquanto se tornava parte do arsenal retórico da vanguarda do século XX, o expediente narrativo do encontro de rua se distanciava cada vez mais de suas características originais, perdendo a especificidade que o tornara tão convincente na interpretação de Flaubert. O acaso manteve importância, mas a passagem de uma escala a outra – da calçada à cidade, do personagem à narrativa – desapareceu. O mecanismo se tornou uma celebração do acaso, e não conseguiu mais ligar a força do encontro ao sistema urbano mais abrangente (Johnson, 2009, p. 883).

The present study confirms previous findings, such as Beja's (1972), and intends to contribute additional evidence that demonstrates the presence of epiphany in the Jamesian novel *The Ambassadors*. This paper identifies, therefore, seven key aspects which indicate that Lewis Lambert Strether's revelation in the French countryside corresponds to the new literary epiphany: i) an intense moment of pain; ii) a fleeting and unexpected revelation; iii) an intuitive, spontaneous, and irrational insight; iv) a disproportion between the experience and whatever produces it; v) a sense of new perceptual knowledge, an awareness of the self; vi) the commonplace nature of the truth; and vii) a literal and a metaphorical sense of illumination.

These results show that James's characters "surpass their ordinary limitations and come to that most Jamesian of incidents, the achievement of awareness" (Beja, 1972, p. 51). Strether, the character to which our knowledge is restricted, exemplifies his Modernist sensibility by turning the experience of a leisure day in the French countryside into something extraordinary, shocking, and unexpected.

As Edel (1960, pp. 7-8) argues, James's influence as one of the first Modernist psychological analysts has been pervasive, since "Joseph Conrad, James Joyce, Virginia Woolf, Graham Greene, Dorothy Richardson are among the many novelists who derived technique or aesthetic ideas from the fount of Henry James". Within the diversity of subjects concerning the vast field of human sensibility, James found in epiphany "one way of deriving meaning from experience in the modern world" (Nichols, 1987, p. 31). In face of the imaginative, James rarely offers certainties or principles, but engages the reader instead in the embrace of self-awareness and perception.

References

- Beja, M. (1972). *Epiphany in the modern novel*. Seattle: University of Washington Press.
- Edel, L. (1960). *Henry James*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haralson, E. (2010). Modernism. In D.B Mcwhirter (Ed), *Henry James in context*. (pp. 214-223). Cambridge: Cambridge University Press.
- James, H. (1993). *The beast in the jungle and other stories*. New York: Dover Publications.
- James, H. (1998). *The ambassadors* (C. Butler, Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, S., & Bottmann, D. (2009). Complexidade urbana e enredo romanesco. In F. Moretti (Ed.), *A cultura do romance* (pp. 865-886).. São Paulo: Cosac Naify.
- Joyce, J. (1963). *Stephen hero*. Norfolk, Conn.: New Directions.
- Lutwack, L. (1984). *The Role of place in literature*. Syracuse: Syracuse University Press.
- McElderry, B.R. (1965). *Henry James*. New York: Twayne.
- Nichols, A. (1987). *The poetics of epiphany: Nineteenth-century origins of the modern literary moment*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

- Parreira, M. (2012). *Realidade possível: Dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Powers, L.H. (1970). *Henry James: an introduction and interpretation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Rivkin, J. (1986). The logic of delegation in *The Ambassadors*. *PMLA*, 101(5), 819-831.
- Tindall, W. (1971). *A reader's guide to James Joyce*. London: Thames and Hudson.
- Todorov, T., & Berliner, C. (2003). *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Watt, I. (1969). The first paragraph of *The Ambassadors*: An explication. In G. Love & M. Payne (Eds.), *Contemporary essays on style: Rhetoric, linguistics, and criticism* (pp. 266-283). Glenview, Ill.: Scott, Foresman and Company

Recebido: 31 de maio de 2015.

Aceite: 17 de fevereiro de 2016.

Política de submissão de artigos à Revista Millenium

A revista Millenium, está aberta à colaboração de todos os interessados e aceita continuamente a submissão de artigos. Os autores devem submeter os manuscritos para publicação no site da Millenium, devendo, contudo, observar as indicações para colaboração, designadamente: Condições de submissão; Instruções de preparação dos manuscritos; Declaração de Direito Autoral; Documentos necessários à submissão, disponíveis no site da Revista <http://revistas.rcaap.pt/millenium/about/submissions>;

Corpo de Revisores | Peer Reviewers | Cuerpo de Revisores

Corpo de Revisores de Pré-Análise e Revisores Finais

Ciências Agrárias, Alimentares e Veterinárias

Paula Correia

Ciências da Vida e da Saúde

Madalena Cunha

Educação e Desenvolvimento Social

Maria João Amante

Engenharias, Tecnologia, Gestão e Turismo

José Luís Abrantes & José Paulo Lousado

Revisores Estrangeiros

Alessandro Gandini – Pagora School, Grenoble Polytechnic France (FR)

António Sérgio Alfredo Guimarães – Universidade de S. Paulo (BR)

Carlos Gutiérrez García – Universidade de Léon (ES)

Carlos Maciel – Universidade de Nantes (FR)

Florêncio Vicente Castro – Universidade de Badajóz (ES)

Francisco Javier Castro Molina – Asociación Nacional de Enfermería de Salud Mental (ES)

Isabel Mateos Rubio – Universidade de Salamanca (ES)

Javier Montero Martín – Universidade de Salamanca (ES)

Johannis Tsoumas – Technological Educational Institute of Athens (GR)

Lourdes Bermejo – Sociedad de Geriatria y Gerontología de Cantabria (ES)

Michelle Knox – University of Toledo, Ohio (US)

Oziris Borges Filho – Universidade Federal do Triângulo Mineiro (BR)

Tadeu Fernandes de Carvalho – Pontifícia Universidade Católica de Campinas (BR)

Soner Soyulu – Agriculture Faculty, Mustafa Kemal Üniversitesi (TR)

Wojciech Cynarski – Rzeszów University (PL)

Revisores Nacionais Externos

Adalberto Dias de Carvalho – FLUP (PT)

Aires Pereira do Couto – Universidade Católica Portuguesa, Viseu (PT)

Alexandra Maria Dantas de Castro Araújo – U. Portucalense Inf. D. Henrique - Porto (PT)

Ana Maria Mouraz Lopes – Universidade do Porto (PT)

Ana Sofia Carvalho – Universidade Católica, Porto (PT)

António Boleto Rosado – Universidade Técnica de Lisboa (PT)
António Gomes Ferreira – Universidade de Coimbra (PT)
Carlinda Leite – Universidade do Porto (PT)
Carlos Fernandes Silva – Universidade de Aveiro (PT)
Célia dos Prazeres Ribeiro – Universidade Católica Portuguesa, Viseu (PT)
Flávio Nelson Fernandes Reis - Universidade de Coimbra (PT)
Francisco Rui Cádima – Universidade Nova de Lisboa (PT)
Goreti Maria dos Anjos Botelho – Instituto Politécnico de Coimbra (PT)
Gustavo Pires – Universidade Técnica de Lisboa (PT)
Isa Margarida Vitória Severino – Instituto Politécnico da Guarda (PT)
Isabel Cabrita – Universidade de Aveiro (PT)
Isabel Maria Marques Alberto – Universidade de Coimbra (PT)
Isabel Mesquita – Universidade do Porto (PT)
João Carlos Matias Celestino Gomes da Rocha – Universidade de Aveiro (PT)
João Eduardo Quintela Varajão – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro UTAD (PT)
Jorge Adelino Rodrigues da Costa – Universidade de Aveiro (PT)
Jorge Trinidad Ferraz de Abreu – Universidade de Aveiro (PT)
José Eduardo Ferreira dos Santos – CHUC (PT)
José Roquette – Universidade Técnica de Lisboa (PT)
Luís Amaral – Universidade do Minho (PT)
Manuel António Brites Salgado – Instituto Politécnico da Guarda (PT)
Manuel Celestino Vara Pires - Instituto Politécnico de Bragança (PT)
Manuel Vicente de Freitas Martins – Instituto Politécnico de Castelo Branco (PT)
Margarida Gomes Moldão Martins (PT)
Margarida Isabel dos Santos Amaral – Universidade de Aveiro (PT)
Maria Teresa Pires de Medeiros – Universidade dos Açores – (PT)
Maria dos Anjos Pires – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro UTAD (PT)
Maria Elisabete da Silva Tomé Mendes – Instituto Politécnico de Portalegre (PT)
Maria João Barroca – Instituto Politécnico de Coimbra (PT)
Maria Margarida Silva Reis Santos Ferreira – Escola Superior de Enfermagem, Porto (PT)
Maria Neto da Cruz Leitão – Escola Superior de Enfermagem de Coimbra (PT)
Maria Raquel Freire - Universidade de Coimbra (PT)
Maria Teresa Rijo da Fonseca Lino – Universidade Nova de Lisboa (PT)
Paulo Joaquim Pina Queirós – Escola Superior de Enfermagem de Coimbra (PT)
Paulo Jorge Almeida Pereira – Universidade Católica Portuguesa , Viseu (PT)
Paulo Providência – Universidade de Coimbra (PT)
Preciosa Teixeira Fernandes – Universidade do Porto (PT)
Rogério Paulo Alves Lopes – Universidade de Aveiro (PT)
Rosa Antónia de Oliveira Figueiredo Tomás Ferreira – Universidade do Porto (PT)
Rosário Gamboa – Instituto Politécnico do Porto (PT)
Sandra Cristina Oliveira Soares – Universidade de Aveiro (PT)
Sandra Silva Monteiro Santos Cruz - Escola Superior de Enfermagem, Porto (PT)
Teresa Maria Dias de Paiva – Instituto Politécnico da Guarda (PT)
Tito da Silva Trindade – Universidade de Aveiro (PT)
Zaida Maria Lopes Ferreira – Instituto Politécnico da Guarda (PT)

Revisores Nacionais - Instituto Politécnico de Viseu

Escola Superior Agrária

António Manuel Santos Tomas Jordão
Edite Maria Relvas das Neves Teixeira de Lemos
Helder Filipe dos Santos Viana
Helena Maria Vala Correia
Maria João Cunha Silva Reis Lima
Pedro Rodrigues
Raquel de Pinho Ferreira Guiné
Vitor João Pereira Domingues Martinho

Escola Superior de Educação

Abel Aurélio Abreu de Figueiredo
Ana Isabel Pereira Pinheiro da Silva
Ana Maria Marques Costa Pereira Lopes
Ana Paula Pereira Oliveira Cardoso
Anabela Clara Barreto Marques Novais
Antonino Manuel de Almeida Pereira
António Augusto Gaspar Ribeiro
António Manuel Tavares Azevedo
Belmiro Tavares da Silva Rego
Cátia Clara Ávila Magalhães
Emília da Conceição Figueiredo Martins
Esperança do Rosário Jales Ribeiro
Filomena Antunes Sobral
Francisco Emiliano Dias Mendes
Henrique Manuel Pereira Ramalho
José Luís Menezes Correia
Lia João de Pinho Araújo
Maria Isabel Rola Rodrigues Abrantes
Maria Paula Martins de Oliveira Carvalho
Paula Maria de Azevedo Ferreira Rodrigues
Rosina Inês Ribeiro de Sá Fernandes
Sara Maria Alexandre e Silva Felizardo
Susana Barros Fonseca
Susana Cristina Santos Fidalgo Fonseca Moura Lopes
Véronique Delplancq

Escola Superior de Saúde

Amadeu Matos Gonçalves
Amarilis Pereira Rocha
Ana Isabel Andrade
António Madureira Dias
Carla Maria Viegas e Melo Cruz
Carlos Manuel Figueiredo Pereira
Carlos Manuel de Sousa Albuquerque
Cláudia Margarida C. Balula Chaves
Daniel Marques da Silva
Emília de Carvalho Coutinho
Ernestina Maria Veríssimo Batoca Silva
João Carvalho Duarte
José dos Santos Costa
Lídia do Rosário Cabral
Manuela Maria Conceição Ferreira
Maria Conceição Almeida Martins
Maria da Graça F. Aparício Costa
Maria Isabel Bica de Carvalho
Maria Odete Pereira Amaral
Olivério de Paiva Ribeiro
Paula Alexandra de Andrade B. Nelas
Rosa Maria Lopes Martins
Susana Maria Fernandes S. André
Sofia Campos Pires

Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Lamego

Paula Alexandra Marques dos Santos

Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Viseu

Alexandre David Aibeo Fernandes
Ana Cristina Bico Rodrigues de Matos
António Manuel Pereira Ferrolho
António Pedro Martins Soares Pinto
Bruno Emanuel Morgado Ferreira
Bruno Miguel Morais Lemos Esteves
Carla Manuela Ribeiro Henriques
Cristina Maria do Amaral Pereira de Lima Coelho
Daniel Filipe Albuquerque
Gilberto Antunes Ferreira Rouxinol
Idalina de Jesus Domingos
Isabel Maria Loureiro Pais Esteves Martins
Isabel Paula Lopes Brás
Joaquim Goncalves Antunes
José Francisco Monteiro Morgado
José Vicente Rodrigues Ferreira
Luísa Maria Hora de Carvalho
Luísa Paula Goncalves Oliveira Valente da Cruz Lopes
Manuel António Pinto da Silva Amaral
Maria de Lurdes Costa e Sousa
Maria Madalena de Freitas Malva
Paulo Alexandre da Silveira Costeira Marques da Silva
Paulo Moisés Almeida da Costa
Paulo Rogério Perfeito Tome
Pedro Manuel Nogueira Reis

UNIDADES TÉCNICAS | TECHNICAL UNITS | UNIDADES TÉCNICAS

**Unidade Técnica de Supervisão Estatística e Línguas | Statistics and Languages Technical Unit
Supervision | Unidad Técnica de Supervisión de Estadísticas y Lenguas**

Revisores da Estatística | Statistical Reviewers | Revisores de Estadísticas

Ana Cistina Matos, IPV / ESTGV
António Madureira Dias – ESSV / IPV
Carla Henriques - ESTGV / IPV
Carlota Lemos – ESAV/ IPV
Emília Martins - ESEV/ IPV
Francisco Emiliano - ESEV/ IPV
João Carlos Gonçalves – ESAV / IPV
João Carvalho Duarte - ESSV/ IPV
Madalena Malva – ESTGV / IPV
Ricardo Gama – ESTGL/ IPV

Revisores dos Idiomas | Languages Reviewers | Revisores de Idiomas

Português | Portuguese | Portugués

Ana Isabel Silva; Dulce Melão; Isabel Aires de Matos & João Paulo Balula - ESEV - IPV

Inglês | English | Inglés

Ana Maria Costa; Susana Fidalgo & Susana Amante - ESEV / IPV

Francês | French | Francés

Ana Maria Oliveira & Véronique Delplancq - ESEV / IPV

Castelhano | Spanish | Español

António Ferreira & Paula Fonseca ESTGV / IPV

Tradução | Translation | Traducción

Os artigos publicados na Revista Millenium em português e castelhano são traduzidos para a versão inglesa mediante pagamento pelos autores da respetiva taxa de tradução.

**Unidade Técnica de Redação, Edição e Documentação | Redaction Technical Unit, Publishing and
Documentation | Unidad Técnica de Redacción, Publicaciones y Documentación**

**Edição e Gestão da Revista Millenium no SARC/RECAAP | Millenium Magazine Edition and
Management in SARC/RECAAP | Edition y Gestión de la Magazine Millenium en SARC / RCAAP**

Ângelo Fonseca – ESEV / IPV
Renato Carvalho – IPV

Apoio Documental e Bibliográfico | Documental and Bibliographical Support | Soporte Documental y Bibliográfico

Ângelo Fonseca – ESEV / IPV
Ascensão Abrantes – ESEV / IPV
Damiana Guedes – ESTGL / IPV
Fátima Jorge – ESSV / IPV
Luís Carneiro – ESAV / IPV
Rosa Silva – ESTGV / IPV

Apoio Técnico, Redação e Edição de Texto | Technical Support, Redaction and Text Edition | Soporte Técnico, Redacción y Edición de Texto

Nuno Campos, ESSV / IPV
Pedro Silva, ESSV / IPV

Revisão Final | Final Review | Revisión Final

Renato Carvalho - IPV

Edição Internet - Desenvolvimento e manutenção da plataforma da Revista | Internet Edition - Development and magazine platform maintenance | Edición Internet - Desarrollo y mantenimiento de la plataforma de la revista

Conversão Hyper Text Markup Language (HTML)
João Rodrigues - IPV

Composição e Conceção Gráfica | Composition and Graphic Design | Composición y Diseño Gráfico

Paulo Medeiros - IPV
Joel Marques - IPV